

GRAZIELLA TRAVAGLINI
LA CATARSI IN ARISTOTELE
TRA *MIMESIS* E *PHANTASIA*

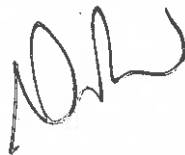


N. 846

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università "Insubria", Varese)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*), Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*), Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), Antonio De Simone (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), Giuseppe Di Giacomo (*Università di Roma La Sapienza*), Morris L. Ghezzi (†, *Università degli Studi di Milano*), Gabriele Giacomini (*Università degli Studi di Udine*), Giovanni Invitto (*Università degli Studi di Lecce*), Micaela Latini (*Università degli Studi di Ferrara*), Enrica Lisciani-Petrini (*Università degli Studi di Salerno*), Luca Marchetti (*Università Sapienza di Roma*), Antonio Panaino (*Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna*), Paolo Peticari (†, *Università degli Studi di Bergamo*), Susan Petrilli (*Università degli Studi di Bari*), Augusto Ponzio (*Università degli Studi di Bari*), Riccardo Roni (*Università di Urbino*), Viviana Segreto (*Università degli Studi di Palermo*), Valentina Tironi (*Université Nice Sophia Antipolis*), Tommaso Tuppini (*Università degli Studi di Verona*), Antonio Valentini (*Università di Roma La Sapienza*), Jean-Jacques Wunenburger (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)



GRAZIELLA TRAVAGLINI

LA CATARSI
IN ARISTOTELE,
TRA *MIMESIS*
E *PHANTASIA*

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Filosofie*, n. 846
Isbn: 9788857598574

© 2023 – MIM EDIZIONI SRL
Piazza Don Enrico Mapelli, 75
20099 Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 21100089

INDICE

INTRODUZIONE	9
CAPITOLO PRIMO – <i>MIMESIS POIETIKE</i> , CONOSCENZA E PIACERE DELLA CONOSCENZA	23
1.1. “L’arte imita la natura”	26
1.2. La mimesis poiетike come forma di <i>theoria</i>	30
1.3. L’ <i>hedone oikeia</i> come principio e come effetto di ogni attività svolta con cura	39
1.4. Il fondamento ontologico del piacere	42
1.5. Il fondamento etico-pratico del piacere	47
1.6. La verità della tragedia	51
CAPITOLO SECONDO – CATARSI E SCOPERTA DELLE APORIE DELLA <i>PRAXIS</i>	55
2.1. Il piacere filosofico della catarsi	55
2.2. Conoscenza, <i>praxis</i> e piacere del tragico	62
2.3. <i>Phronesis</i> e <i>katharsis</i>	73
2.4. Il concetto di <i>hamartia</i> tra etica e metafisica	82
CAPITOLO TERZO – <i>POIESIS</i> E <i>KATHARSIS</i> : TRA <i>MIMESIS</i> E <i>PHANTASIA</i>	97
3.1. La <i>phantasia</i> tra conoscenza ed errore	98
3.2. <i>Pro ommaton poiein</i> e metafora dei sensi	106
3.3. La soglia tra linguistico ed extralinguistico: <i>phantasia aisthetike</i> e <i>phantasia bouleutike</i>	129
3.4. <i>Phantasia</i> e <i>poiesis</i>	147
3.5. <i>Katharsis</i> e <i>phantasia</i>	155
3.5.1. <i>Katharsis</i> e <i>philia</i>	159
3.5.2. Perché la <i>katharsis</i> ha bisogno della <i>phantasia</i> ?	165
BIBLIOGRAFIA	173

CAPITOLO PRIMO

MIMESIS POIETIKE, CONOSCENZA E PIACERE DELLA CONOSCENZA

Interpretare il significato della nozione di *mimesis* all'interno della filosofia aristotelica significa far riferimento non solo al valore che essa assume nel contesto della *Poetica* (quindi in relazione alla tragedia, che il filosofo greco definisce *mimesis praxeos*), ma partire da una duplice considerazione: ogni "produzione di immagini" si qualifica attraverso questo concetto e il concetto più generale di *techne* si determina attraverso questa nozione. Questa *Grundwort* – per usare un'espressione heideggeriana – questa "parola fondamentale" segna non solo la filosofia aristotelica, ma l'intero orizzonte di pensiero del mondo greco antico, poiché rimanda al concetto generale di "esperienza", al rapporto che si istituisce tra uomo e mondo, tra soggetto e oggetto, tra natura e cultura¹. Infatti, questa nozione implica una relazione di dipendenza tra rappresentazione e oggetto rappresentato; rapporto che testimonia, collocandosi al centro di un orizzonte di pensiero, il debito costitutivo che la *ratio cognoscendi* contrae con la *ratio essendi*. Questa priorità dell'ordine ontologico rispetto a quello conoscitivo non autorizza, tuttavia, una semplificazione e riduzione della nozione di *mimesis* al significato di mera copia, rispecchiamento, o simulacro del reale². Piuttosto – come

- 1 Sul concetto generale di *mimesis*, sia in riferimento al pensiero aristotelico che al pensiero greco generale, troviamo un'aggiornata biografia nel saggio di S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton 2002, p. 383 ss.; vedi anche G.F. Else, *Imitation in the fifth century*, in "Classical Philology", vol. 53, n. 2, 1958, pp.73-90.
- 2 Questo tema rimanda con evidenza e direttamente al pensiero di Platone e alla sua condanna della poesia tragica, formulata nella *Repubblica*. Tale condanna non si identifica *tout court* con una critica generale e radicale rivolta da Platone alla poesia. Infatti, numerose letture del tema della *mimesis* in Platone colgono una problematicità della riflessione sulla poesia, la cui considerazione esula, tuttavia, dal compito di questo lavoro. Per esempio M.C. Nussbaum (*The Fragility of Goodness*, Cambridge University Press, Cambridge 1986;

*poetica come ontologica
in questo senso*

si vedrà attraverso la lettura del quarto capitolo della *Poetica* – la poesia, che ha il suo principio nella capacità innata dell'uomo a imitare, è una esperienza euristica, di scoperta dell'essenza dell'oggetto imitato:

A partire da questa generale collocazione ermeneutica, ciò che questo lavoro intende trattare è una questione che coinvolge in modo diretto o indiretto i nuclei teorici centrali sui quali si è soffermata la storia delle interpretazioni filosofiche della *Poetica* di Aristotele: è possibile individuare un rapporto tra il concetto di *katharsis*, con la trattazione delle passioni tragiche che esso presuppone, e quello di *phantasia*, immaginazione³, così come viene sviluppato nel *De Anima*. Se sì, in quale modo il concetto di *katharsis* può essere letto

tr. it. di M. Scattola, *La fragilità del bene*, Il Mulino, Bologna 1996, cap. VII) evidenzia particolarmente la riabilitazione che Platone compie della poesia nel *Fedro*, rispetto alla trattazione che emerge dalla *Repubblica*. Nel *Fedro* la poesia, con le passioni che le sono proprie, è ispirata da una forma di "follia" o *mania*, come dono degli dèi, ed è legata intimamente alla filosofia. Questi temi hanno prodotto una letteratura critica sterminata, mi limito a fare riferimento ad alcuni, tra i più importanti, di questi studi specialistici: G.F. Else, *Plato and Aristotle on Poetry*, University of North Carolina Press, Durham 1986; H. Kuhn, *The True Tragedy: On the Relationship between Greek Tragedy and Plato*, in "Harvard Studies in Classical Philology", 1941/1942, part 1, vol. 52, pp. 1-40 and part 2, vol. 53, pp. 37-88; P. Destrée, F.G. Herrmann (a cura di), *Plato and the Poets*, in "Brill Mnemosyne Supplements", vol. 328, Leiden 2011; S. Rosen, *The Quarrel between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*, Routledge, New York-London 1988; P.M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, PUF, Paris 1934; W. Hirsch, *Platonens Weg zum Mythos*, Gruiter, Berlin-New York 1971; R.B. Rutherford, *The Art of Plato: ten Essays in Platonic Interpretation*, Duckworth, London 1995.

- 3 P. Kalaitzidis, *Imagination et imaginaire chez Aristote*, in "Revue de Philosophie Ancienne", vol. 9, n. 1, 1991, pp. 3-58: "Une première difficulté se pose à propos de la traduction du terme φαντασία. Ce mot est utilisé par Aristote, en différent de l'usage courant – qui est 'imagination'. Plusieurs interprètes modernes estiment cette traduction est insuffisante pour rendre le contenu de la φαντασία aristotélicienne et parfois l'accusent d'avoir dénaturé le sens du mot grec. C'est pourquoi d'autres traductions ont été proposées, comme par exemple 'représentation', 'impression', 'apparition', 'faculté de présentation'", *ivi*, p. 6. Per una ricognizione sull'uso di questo termine all'interno del pensiero aristotelico rimando a: H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, Akademische Druck U. Verlagsanstalt, Graz 1955, 811-812a; J. Freudenthal, *Über den Begriffe des Wortes ΦΑΝΤΑΣΙΑ bei Aristoteles*, Verlag von Adalbert Rente, Göttingen 1863, pp. 15-19; J. Frohschammer, *Über die Principien der aristotelischen Philosophie und die Bedeutung der Phantasie in derselben*, Ackermann, Munich 1881, pp. 46-58.

nelle sue implicazioni etico-pratiche alla luce di una sua "fondazione" a partire dalla "facoltà" della *phantasia*?

Il rapporto tra *phantasia*, *poiesis* e *katharsis* che, alla luce di una lettura estetologica della *Poetica* di Aristotele, potrebbe apparire in qualche modo evidente, pone invece numerosi problemi nel momento in cui si interpreta il pensiero aristotelico della *techne* e della *poiesis* sulla base di una radicale discontinuità rispetto alle categorie fondanti l'Estetica moderna. Questo lavoro si pone proprio all'interno di questa prospettiva ermeneutica, ma al tempo stesso cercherà di rintracciare nella *phantasia* una condizione fondante della *poiesis* e del suo *telos*, cioè la *katharsis*, anche se nella *Poetica* questo termine, *phantasia*, non compare mai, se non mediatamente all'inizio del capitolo 17, dove il filosofo ci fornisce l'unica indicazione di come il poeta si deve disporre rispetto ai fatti che racconta: "Il poeta deve comporre i racconti e rappresentarli compiutamente con il linguaggio, ponendoseli quanto più è possibile davanti agli occhi"⁴. Questa indicazione su come occorre comporre le trame e l'enunciazione "ponendoseli il più possibile davanti agli occhi", rimanda, da una parte, alla definizione che Aristotele ci fornisce della immaginazione nel *De Anima*, Γ3, 427b 15-24 come "*pro ommaton gar esti poiesasthai*", mentre nella *Retorica*, III, 11, 1412a il filosofo usa un'espressione analoga per definire la metafora, "*pro ommaton poiein*".

La poetica aristotelica si fonda essenzialmente sul concetto di *mimesis* (come evidenzia il capitolo quarto in cui Aristotele tratta le due cause naturali che stanno all'origine dell'arte poetica) e non sulle categorie di invenzione e creazione. Questo presupposto pone già una prima difficoltà nel nostro percorso argomentativo; tuttavia, è anche vero che tali categorie non sono adeguate a dar conto del concetto di *phantasia* così come viene pensata dal filosofo greco, che la definisce come un movimento legato strettamente alle forme

L'uso del termine "immaginazione" per tradurre quello di *phantasia* lascia aperti molti problemi che, non solo sono insiti nella pratica della traduzione, ma in uno studio su Aristotele portano il sovraccarico dell'alterità del passato. Si è scelto qui di usare questa traduzione problematizzando di volta in volta i suoi limiti.

4 "Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὁμμάτων τιθέμενον". *Poetica*, 17, 1455a 22-24. La traduzione è di D. Pesce, Rusconi, Milano 1995.

della passività sensoriale⁵. Quindi, è partendo da una decostruzione critica di questa ultima nozione che si dovrà leggere e definire il rapporto tra *phantasia*, *mimesis* e *katharsis*.

Questo primo accenno alla problematicità del concetto di *phantasia* ci fa comprendere, anche se in via del tutto preliminare, come sia fondamentale interpretare le nozioni di *techne* e di *mimesis* all'interno del più generale contesto della filosofia aristotelica⁶. Come afferma Stephen Halliwell nella introduzione alla edizione della *Poetica*, da lui curata e pubblicata nel 1986, le altre opere del *Corpus Aristotelicum* possono essere di fondamentale importanza per capire il concetto di arte in Aristotele, per capire la struttura della *Poetica* e la sua unità, la natura delle azioni umane e del carattere, la relazione tra essi, la funzione etica delle emozioni, e la connessione tra la fortuna e la felicità nella tragedia.

1.1. "L'arte imita la natura"

Aristotele definisce attraverso la nozione di *mimesis* quella "disposizione accompagnata da ragionamento vero"⁷ che è la *techne*, quindi sia l'arte come trasformazione della natura in qualcosa di utile all'uomo, sia la *poiesis*, intesa come "produzione di immagini atte a rendere piacere"⁸.

5 "ἡ φαντασία ἐστὶν εἴη κίνησις ὑπὸ τῆς αἰσθήσεως τῆς κατ' ἐνὲρ γειῶν γιγνομένη", *De Anima* III, 3, 429 a 1-2; cfr. anche 428 b 11-16. Il divario tra *phantasia* e *poietike mimesis* è evidenziato da D.A. Rees, *Aristotle's Treatment of Φαντασία*, in J.P. Anton, G.L. Kustas, A. Preus (a cura di), *Essay in Ancient Greek Philosophy*, University of New York Press, Albany (NY) 1971, pp. 491-504, da P. Donini, Introduzione a Aristotele, *Poetica*, Einaudi Editore, Torino 2008, p. XXII; mentre il legame è sostenuto da S. Klimis *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote. Les fondements philosophiques de la tragédie*, Ousia, Bruxelles 1997, da S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, cit., da S. H. Butcher *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, Cornell University Library's, New York 1907; da M. Valgimigli nella sua edizione della *Poetica*, Laterza, Roma-Bari 1916.

6 S. Halliwell, Introduction to *Aristotle's Poetics*, Duckworth, London 1986, p. 3 ss.

7 Cfr. *Etica Nicomachea*, VI, 2, 1139a 5 ss.; tr. it di M. Zanatta, BUR, Milano 1986.

8 Cfr. *Poetica*, 25, 1460b 9, dove Aristotele definisce il poeta come "produttore di immagini", *eikonopoios*. In *Metafisica* (1, 1, 981b 17-20; tr. it. C.A. Viano, UTET, Torino 1974) dice: "Tra le molte arti che sono state trovate, alcune

In numerosi luoghi della riflessione aristotelica, la *techne* assume il valore di una vera e propria forma di conoscenza. Certo, una forma di conoscenza del tutto particolare rispetto alla teoresi epistemica, ma che risulta a tutti gli effetti un sapere, un'attività che ci permette di scoprire la *morphe* degli enti, la loro essenza.

Una testimonianza del valore conoscitivo e teoretico attribuito alla *techne* la troviamo in *Metafisica A*, dove Aristotele distingue l'arte dalle sue applicazioni pratiche, cioè dall'esperienza, sostenendo che la seconda "è conoscenza delle cose individuali, mentre la [prima] è conoscenza degli universali"⁹ e che "gli empirici sanno che cos'è, ma non sanno perché, mentre chi possiede l'arte sa perché e conosce le cause":

I lavoratori manuali sono come certi esseri inanimati, i quali operano senza sapere ciò che fanno, come il fuoco che brucia, con la differenza che le cose inanimate fanno ciascuna di queste operazioni per natura, mentre i lavoratori manuali agiscono per abitudine. Perciò coloro che posseggono l'arte saranno più sapienti non perché sanno fare le cose, ma perché posseggono la ragione di ciò che fanno e ne conoscono le cause.

[...] È verisimile che dapprincipio chi trovò un'arte andando oltre le sensazioni comuni fosse oggetto di ammirazione da parte degli uomini, non soltanto per l'utilità di qualcuna delle invenzioni, ma come un sapiente e un uomo che si distingueva dagli altri.¹⁰

La distinzione che Aristotele opera tra arte come forma di sapienza e conoscenza dei principi, quindi come *logou alethos* – secondo la definizione dell'*Etica Nicomachea*¹¹ – e le sue applicazioni pratiche emerge, in maniera assai netta, in questo passo della *Metafisica*, che assegna un valore primario alla conoscenza speculativa e disinteressata, al cui dominio l'arte, come conoscenza delle cause, sembra appartenere. Ma il metodo di pensiero aristotelico procede per definizioni di concetti (in questo caso dell'arte) dei quali il filosofo tende a evidenziare alcuni aspetti a partire dal contesto della

riguardano le cose necessarie, mentre le altre badano solo a rendere la vita più piacevole; ebbene gli inventori delle seconde furono sempre ritenuti più sapienti di quelli delle prime, perché il loro sapere non ha di mira l'utilità".

9 *Metafisica*, I, 1, 981a 15 ss.

10 *Ivi*, I, 1, 981b 14-16.

11 *Etica Nicomachea*, VI, 2, 1139a 5 ss.

riflessione in cui sono inseriti¹². E questa riflessione sull'arte viene introdotta nel capitolo iniziale della *Metafisica*, che ha lo scopo di legittimare la ricerca di una scienza prima, modello esemplare del sapere teoretico, attività superiore rispetto ad ogni altra forma di conoscenza.

Mettendo a confronto la definizione dell'arte di *Metafisica* I, in cui Aristotele contrappone la competenza dell'artista alla realizzazione del prodotto¹³, con la nota definizione di poesia – fornita nel capitolo 9 della *Poetica* – che è “più filosofica della storia perché la poesia dice l'universale, mentre la storia il particolare”, si può capire quale tipo di conoscenza pone in essere la mimesi tragica rispetto alla conoscenza propria delle arti volte a produrre oggetti utili. La poesia è conoscenza dell'universale in quanto risale alle cause e principi che stanno a fondamento dell'azione umana; tuttavia, essa non è pensata dal filosofo come una competenza separata, ma piuttosto come un sapere universale che è il risvolto conoscitivo dell'atto produttivo, e come tale inseparabile e intrinsecamente legato all'atto del produrre di volta in volta immagini determinate di eventi che – nel caso della poesia tragica – sono esempi individuali dei moventi universali dell'azione umana. La produzione poetica può essere pensata – evidenziando, a partire dal terreno di indagine in cui è inserita, dei tratti piuttosto che altri – come una forma di sapere universale, quindi come una forma di *theoria*; tuttavia, tale sapienza si definisce in una relazione originaria con le sue implicazioni etico-pratiche, quindi in intima interdipendenza con il concetto centrale della teoria aristotelica dell'azione, quello di “saggezza pratica”, la *phronesis*¹⁴.

12 Il pensiero aristotelico si sviluppa attraverso una molteplicità di principi, ciascuno dei quali prende forma a partire dall'ambito particolare che è oggetto di studio, ma, al tempo stesso, ogni ambito dell'essere trova la sua intelligibilità e la sua spiegazione solo in riferimento e in relazione con gli altri ambiti. Cfr. W. Wieland, *Die Aristotelische Physik. Untersuchungen über die Grundlegung der Naturwissenschaft und die sprachlichen Bedingungen der Prinzipienforschung bei Aristoteles*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1962; tr. it. di C. Gentili, *La Fisica di Aristotele*, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 67-69.

13 Il passo è citato all'inizio di questo capitolo.

14 In *Etica Nicomachea*, VI, 5 e 7 Aristotele ci fornisce una definizione-distinzione tra *phronesis*, saggezza, e *sophia*, sapienza.

UNIVERSITÀ
Vicina alla Chiesa ①
X 11. b. 10 ②

Se nel processo teleologico che porta alla produzione di oggetti utili l'aspetto conoscitivo, quella competenza universale sottolineata in *Metafisica I*, viene a costituire il valore di una causa efficiente subordinata alla causa finale (per cui il significato del progetto appare tutto assorbito nella funzionalità del prodotto), nella produzione di immagini, invece, il processo conoscitivo diventa fine e mezzo. Per Aristotele la tragedia, come ogni altro prodotto, sia esso artificiale o naturale, segue le fasi di un processo teleologico: numerosi sono i passi in cui il filosofo la paragona a un organismo. Nella produzione di oggetti utili, lo scopo si definisce nell'uso dell'oggetto, mentre il fine della tragedia è produrre immagini del reale che abbiano valore conoscitivo, e proprio in ragione del loro valore conoscitivo, nella prospettiva aristotelica, le immagini devono avere un rapporto di dipendenza e di derivazione dalla realtà rispetto alla quale risultano debitorie: il prodotto dell'operare poetico non è riconducibile primariamente a un *eidōs* o a un progetto che sta nella mente dell'artefice. A differenza del prodotto utile, il cui fine si misura *principalmente* a partire da una prospettiva interna alla strumentalità e funzionalità pratica, la "produzione di immagini atte a rendere piacere" porta con sé il valore di una *scoperta dell'essenza del reale rappresentato*, che è condizione essenziale per la formazione delle valenze etiche ed educative della tragedia. Lo sviluppo teleologico dell'arte, pensato in relazione alla produzione dell'oggetto utile come un processo che ha a suo fondamento un'istanza progettuale umana, può trovare il suo significato più autentico attraverso la rappresentazione poetica, grazie alla quale viene inserito in un orizzonte che ne rende possibile una comprensione più ampia e originaria, caratterizzata da un grado maggiore di compiutezza e totalità: nella teleologia della tragedia il processo produttivo si mostra come inscritto in un ordine ontologico, che la mente dell'artefice non fa che scoprire, per *cogliere quelle somiglianze*¹⁵ che restituiscono il mondo fenomenico nella sua regolarità e compiutezza. Il poeta produce immagini rintracciando percorsi ordinati all'interno del mondo della contingenza e della caducità, e individuando, al tempo stesso, lo spazio della libertà

15 L'espressione "vedere il simile", *to homoion theorein*, è tratta da una definizione della metafora che Aristotele formula nel capitolo 22 della *Poetica* (1459a 6-8).

umana e dell'autodeterminazione razionale: in tal modo, definisce a quali condizioni l'uomo progetta il proprio futuro e orienta, contemporaneamente, la propria azione. Quindi, da una parte il fine ultimo della produzione poetica può essere identificato con il suo valore etico-pratico, mentre, dall'altra, questo fine non può mai essere disgiunto dal suo valore di verità, non può essere costruito su una proiezione ideale scissa dalla conoscenza della realtà sensibile, ma può essere perseguito solo attraverso una rappresentazione che porti allo scoperto la struttura dinamica che regola l'agire umano: Aristotele, infatti, definisce la tragedia – come già accennato – *mimesis praxeos*, imitazione dell'azione.

1.2. La mimesis poietike come forma di theoria

Nel capitolo quarto della *Poetica*, Aristotele tratta le due cause naturali che stanno all'origine dell'arte poetica; lo fa dopo averci fornito nei primi tre capitoli una definizione della tragedia, che la distingue rispetto agli altri tipi di *poietike mimesis* secondo il mezzo, il modo e l'oggetto. In particolare, nella prima parte del capitolo IV, ci dice che la poesia si fonda sulla disposizione naturale dell'uomo ad imitare, attività attraverso la quale l'uomo conosce il mondo:

In generale due sembrano essere le cause che hanno dato origine all'arte poetica, e tutte e due naturali. Ed infatti in primo luogo l'imitare è connaturato agli uomini fin da bambini, ed in questo l'uomo si differenzia dagli altri animali perché è quello più proclive ad imitare e perché i primi insegnamenti se li procaccia per mezzo dell'imitazione; ed in secondo luogo tutti si rallegrano delle cose imitate. Prova ne è quel che accade in pratica, giacché cose che vediamo con disgusto le guardiamo invece con piacere nelle immagini quanto più siano rese con esattezza, come ad esempio le forme delle bestie più ripugnanti e dei cadaveri. La ragione poi di questo fatto è che l'apprendere riesce piacevolissimo non soltanto ai filosofi ma anche agli altri, per quanto poco ne possano partecipare. Per questo infatti si rallegrano nel vedere le immagini, perché succede che a guardarle apprendono e ci ragionano sopra riconoscendo ad esempio chi è la persona ritratta [...].¹⁶

16 *Poetica*; tr. it. di D. Pesce, Rusconi Editore, Milano 1995. Questa è la traduzione usata correntemente in questo lavoro. Le eccezioni verranno segnalate.

Questo passo, che possiede una notevole densità teorica, evidenzia due aspetti fondamentali della *poietike mimesis*: il primo è che la produzione di immagini è un'attività conoscitiva in quanto ha la sua origine nella disposizione innata dell'uomo ad imitare, attraverso la quale l'uomo conosce il mondo; il secondo riguarda il legame costitutivo che questa attività intrattiene con il piacere. Attività mimetica, piacere e attività conoscitiva sono delle disposizioni innate e intrinsecamente connesse tra loro. Quindi, da una parte la conoscenza per Aristotele si fonda su un atto mimetico, un atto di identificazione dell'anima con i suoi oggetti¹⁷; dall'altra, in questo passo Aristotele usa i termini θεωροῦντες e θεωροῦντας μαθᾶναι, che distingue rispetto all'ὄραν, l'atto percettivo attraverso il quale osserviamo direttamente la realtà. Il *theorein* è il contemplare come attività che permette di accedere all'essenza degli enti, alla loro *morphe*, al sovrasensibile che il filosofo identifica con la dimensione del divino, quell'ordine immanente a tutti gli enti del mondo sublunare, di cui tutti gli esseri, anche i più ripugnanti e quelli inferiori, portano le tracce¹⁸. L'immagine ci permette di apprendere l'essenza, la forma di ciò che viene imitato, ma questa forma non è il risultato di un'astrazione epistemica¹⁹,

17 Nel *De Anima*, Γ8, 431 b 20-21, Aristotele afferma che "l'anima è in certo modo tutti gli esseri".

18 Cfr. *De Partibus Animalium*, I, 5, 645a 7-18; tr. it. di M. Veggetti e D. Lanza, *Parti degli animali*, in *Opere*, Laterza, Roma-Bari, 1984: "E perfino circa quegli esseri che non presentano attrattive sensibili, tuttavia, al livello dell'osservazione scientifica, la natura che li ha foggiate offre grandissime gioie a chi sappia comprenderne le cause, cioè sia autenticamente filosofo. Sarebbe del resto illogico e assurdo, dal momento che ci rallegriamo osservando le loro immagini poiché al tempo stesso vi riconosciamo l'arte che le ha foggiate, la pittura o la scultura, se non amassimo ancor di più l'osservazione degli esseri stessi così come sono costituiti dalla natura, almeno quando siamo in grado di coglierne le cause./ Non si deve dunque nutrire un infantile disgusto verso lo studio dei viventi più umili: in tutte le realtà naturali v'è qualcosa di meraviglioso". Questo passo viene citato anche da E. Belfiore, in rapporto alla prima parte di *Poetica* 4, sottolineando il valore teoretico del racconto tragico.

19 La distinzione tra sapere epistemico e sapere poetico trova una teorizzazione fondamentale nelle pagine dell'*Etica Nicomachea*, cap. VI, dove Aristotele opera la distinzione tra le parti dell'anima. Ciascuna parte ha una sua funzione e solo l'uomo possiede una sfera razionale dell'anima che, secondo lo Stagirita, è composta da una parte scientifica, a cui compete la conoscenza delle realtà necessarie ed immutabili, e da una calcolatrice, che conosce il contingente, "ciò che può essere diversamente da quello che è". Queste realtà

piuttosto è un *vedere e contemplare le somiglianze*, inteso come un atto passivo di identificazione dell'anima con il mondo e, insieme, un *krinein*, un giudicare sensibile e razionale che seleziona e discrimina, un θεωροῦντας μανθάνειν attraverso il quale si "apprende" la *ratio* metafisica a cui l'anima appartiene. La forma degli enti del mondo sublunare è fatta dentro una materia che è la sorgente di una contingenza ineliminabile e che li definisce nella realtà fondamentale del movimento²⁰.

Il poeta è quindi colui che sa individuare l'ordine in ciò che all'uomo non esperto può apparire caotico e informe, sa scoprire il simile nel dissimile, la congruenza nell'incongruenza²¹.

soggette al mutamento sono le azioni e le produzioni, nonché i fenomeni mutevoli della natura, che rispondono ad una necessità di tipo ipotetico, *anagkasion ex hypotheseos*. Il sapere poetico, in particolare la tragedia, che Aristotele definisce *mimesis praxeos*, ha quindi per oggetto una realtà contingente, che è l'azione umana, la quale procede secondo il principio di probabilità, secondo la legge del "per lo più" e non secondo leggi assolute e sempre vere. Nella *Metafisica* Aristotele sostiene che "ogni scienza è di ciò che è sempre o per lo più, mentre l'accidentale non è in nessuna di queste due specie di essere" (ivi, XI, 8, 1065 a 4). Il concetto di "per lo più" (*os epi to polu*) percorre tutta l'ontologia aristotelica, in quanto gli esseri del mondo sublunare sono costituiti nella realtà del movimento, e quindi segnati dalla contingenza: "Ciò che si muove può anche essere diversamente da come è, sicché il movimento locale di prima specie, se anche è in atto, proprio in quanto si muove, può essere in modo diverso da com'è [...]" (*Metafisica*, XII, 1072b 4). Nella *Fisica*, II, 9, 199 b 34 ss., Aristotele sostiene che tutti gli esseri del mondo sublunare sono governati da una *necessità ipotetica (ex hypotheseos)* in cui subentra la contingenza. Solo il movimento eterno dei cieli, il Motore immobile e i fenomeni costanti, come i solstizi, sono realtà che "non possono essere diversamente da quello che sono". La necessità ipotetica riguarda il mondo del divenire, riguarda il campo dei fenomeni contingenti. In ambito etico-pratico in genere il filosofo usa il termine *to eikos* "il probabile". La realtà sensibile per Aristotele tiene insieme necessità, *to anagkaiion*, che riguarda "ciò che non può essere altrimenti" (*Metafisica*, V, 5, 1015a 34-35) e contingenza, *to endechomenon*: ciò che permane, nel mondo sublunare, porta con sé la possibilità del mutamento.

20 P. Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, Puf, Paris 1962, p. 480.

21 In un passo dei *Topici*, Aristotele mette a confronto due modalità del vedere il simile, della *homoiosis*: una che conduce alla individuazione di quella proprietà comune ad oggetti identici e che entra nella espressioni definitorie come genere e un'altra che si realizza attraverso un *vedere* che procede per mediazioni, attraverso somiglianze che emergono da relazioni analogiche. Ma queste due modalità del "vedere il simile" conducono entrambe all'apprendimento del genere. *Topica*, I, 17, 108a 7-16 e 108b 20-35.

Il valore che la *mimesis poetike* assume nella riflessione aristotelica sulla tragedia definisce tutta la distanza da certi aspetti della riflessione platonica sulla poesia, lontana com'è dal tracciare una nozione di imitazione come copia imperfetta di un modello, ontologicamente due volte lontana dal vero e indicante una realtà intrisa di elementi sensibili e passionali che distolgono l'animo dalla ricerca della verità.

Radicalizzare la contrapposizione tra la riflessione poetica di Platone e Aristotele riduce, tuttavia, la complessità e la problematicità del loro pensiero. In numerosi momenti della riflessione del secondo troviamo un riscontro alla condanna della poesia espressa da Platone nella *Repubblica*. Certo, non portata avanti nei termini radicali con cui si pronuncia Platone, nella cui riflessione la predominanza di valori morali²² tende a produrre un'eccessiva enfasi nell'esprimere la natura ingannatrice della *mimesis poetike*. La continuità con la posizione platonica, nel pensiero aristotelico, è solitamente connessa alla trattazione delle forme di poesia che precedono lo sviluppo della tragedia. Nella *Retorica* il linguaggio dei "primi poeti" è associato alla decadenza dei costumi, perché parola che si fonda sulla capacità persuasiva dell'elocuzione e non sul pensiero:

Poiché i poeti, pur dicendo cose futili, apparvero acquistarsi questa fama, per questo per prima sorse l'elocuzione poetica, qual è quella di Gorgia. E anche adesso molti di coloro che sono privi di educazione ritengono che costoro siano quelli che parlano meglio di tutti. Ciò non è vero, bensì l'elocuzione della prosa e quella della poesia sono diverse. Lo dimostra questo fatto: che coloro che compongono tragedie non usano più lo stesso modo di espressione.²³

"Coloro che compongono tragedie non usano più lo stesso modo di espressione" poiché, nella fase di pieno sviluppo della poesia, la tragedia si è emancipata dalla mera forma esteriore, connessa, secondo il filosofo, alla capacità persuasiva della parola, scissa da ogni valore referenziale, che, in questo modo, fa leva su sentimenti soggettivi privandola di qualsiasi valore ontologico²⁴. Questa dico-

22 S. Halliwell, Introduzione ad *Aristotle's Poetics*, cit, p. 6.

23 *Retorica*, III, 1, 1404a.

24 Il riferimento a Gorgia rientra in quella critica più generale rivolta ai Sofisti, da cui parte ogni riflessione di Aristotele su rapporto tra linguaggio e verità. Cfr. *Confutazioni Sofistiche*, IV, 165b.

tomia tra poesia e verità ritorna in alcuni passi della *Poetica*, dove Aristotele pensa alle fasi preparatorie della tragedia come forme di linguaggio episodico, intriso di elementi emozionali (intesi in senso deteriore anche in questo contesto) e fondato sulla descrizione dei singoli caratteri.

Nonostante questi controesempi, il fatto che Aristotele attribuisca in generale alla *mimesis poietike* un valore conoscitivo è testimoniato esplicitamente da numerosi passaggi della *Poetica*. Il *mythos* tragico, l'ordinata composizione delle azioni, *ton pragmaton systasis*, è un modo per rintracciare nel mondo della *praxis* dei criteri d'intelligibilità, per individuare i moventi che regolano l'agire; una composizione formale che si presenta, tuttavia, in maniera del tutto particolare.

Ma la parte più importante di tutti è la composizione delle azioni. La tragedia infatti è imitazione non di uomini, ma di azioni e di un'esistenza.²⁵

[...] la composizione dei fatti, giacché questa è la parte più importante e prima della tragedia.

[...] la tragedia è imitazione di un'azione compiuta e costituente un tutto che abbia una certa grandezza. Ma tutto è ciò che ha principio, mezzo e fine. Principio è quel che non deve di necessità essere dopo l'altro, mentre dopo di esso per sua natura qualche altra cosa c'è o nasce; fine è quel che per sua natura è dopo altro o di necessità o per lo più, mentre dopo di esso non c'è niente; mezzo è quel che è esso stesso dopo altro e dopo di esso non c'è altro.

Ancora, ciò che è bello, sia un animale sia ogni altra cosa costituita di parti, deve avere non soltanto queste parti ordinate al loro posto, ma anche una grandezza che non sia casuale; il bello infatti sta nella grandezza e nell'ordinata disposizione delle parti. [...] Dimodoché, come per i corpi inanimati e gli animali deve esserci sì una grandezza, ma che sia facile ad abbracciarsi con lo sguardo, così per i racconti deve esserci una lunghezza, ma che sia facile ad abbracciarsi con la memoria.²⁶

Quando Aristotele afferma che la parte più importante della tragedia è la "composizione dei fatti" (*ton pragmaton systasis*) sta enucleando le sei componenti essenziali della tragedia: il racconto, i caratteri, l'elocuzione, il pensiero, lo spettacolo e la musica.

25 *Poetica*, 6, 1450a 15-20; tr. di D. Pesce, cit.

26 Ivi, 7, 1450b 21 ss., 1451a 1-6.

La preminenza che il *mythos*, come “composizione dei fatti”, assume nella *mimesis* tragica è un motivo teorico facilmente avvicicabile alla centralità che Aristotele assegna allo sguardo esperto dell'uomo di scienza, che cerca di analizzare il mondo umano con lo stesso occhio distaccato e oggettivante con il quale si conosce il mondo della natura. L'accento stesso che il filosofo pone sulla differenza e preminenza del racconto sul carattere mostra come l'azione umana venga primariamente analizzata dal punto di vista della sua struttura “oggettiva”, come una sorta di interazione di forze, come una rete di situazioni e circostanze che si strutturano al di là delle intenzioni, della volontà, della scelta deliberata, della virtù morale e del carattere dei protagonisti. Il mondo umano è visto attraverso la tragedia come il “mondo dell'agire e del patire”²⁷: è questo spazio di mediazione e di relazionalità che Aristotele tenta di rendere intelligibile attraverso la teorizzazione della primarietà del racconto²⁸.

27 Così definisce Ricoeur l'azione, interpretando Aristotele (*Temps e récit I*, 1983, tr. it. di G. Grampa, *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano, 1986., *passim*), come un intreccio indirimibile di volontà e deliberazione, da una parte, e come un essere situata in una rete di circostanze e situazioni che la definiscono come un patire, dall'altra.

28 La centralità della nozione di racconto è un punto sul quale concorda la maggior parte degli interpreti della *Poetica*. Una particolare rilevanza ha nella lettura che ne fa E.S. Belfiore, *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton University Press, Princeton 1992; tr. it. di D. Guastini, *Il piacere del tragico*, Jouvence, Roma 2003, p. 122, che accentua la contrapposizione tra *mythos* ed *ethos*. Questo serve all'autrice per sostenere il valore teoretico del racconto tragico che ha la sua finalità in se stesso in quanto “il dramma non ha una valenza etica”.

Questa priorità è già presente in M. Valgimigli, nella edizione da lui curata della *Poetica* (Introduzione, Laterza, Bari-Roma 1966[6], 1926 [1] pp. 14-18), che interpreta, tuttavia, la centralità della nozione di *mythos* nella prospettiva di una lettura che pone in primo piano il valore della coerenza interna dell'opera, assumendo quindi come fondamentale il principio dell'autonomia dell'esperienza estetica.

Evidenziando sempre tale priorità della nozione di *mythos*, ma secondo una prospettiva del tutto diversa, si pronuncia A. Rostagni (Introduzione alla *Poetica* Chiantore, Torino 1927, pp. LXXVI-VII), il quale sostiene come il concetto di *mythos* metta in evidenza che l'idea di autonomia dell'esperienza estetica, così familiare per noi, sia del tutto estranea ad Aristotele, e afferma che questo primato del racconto nella *Poetica* sia da legarsi al valore universale che ha la poesia.

L. Pareyson (*Il verisimile nella Poetica di Aristotele*, Giappichelli Editore, Torino 1950, pp. 17-18) sostiene invece, ponendosi in una prospettiva molto

Ed è proprio attraverso questo elemento strutturante che la tragedia acquista la dignità di un sapere, e viene distinta dalle altre forme di poesia che l'hanno preceduta, le quali, nella visione teleologica aristotelica, sembrano assumere la funzione di fasi preparatorie alla tragedia. La poesia acquista pienamente il suo valore conoscitivo solo nella sua modalità drammatica, nel suo svilupparsi in una forma che l'allontani dallo stile narrativo, in cui il poeta parla in prima persona: ciò che diventa racconto è primariamente lo strutturarsi delle vicende umane. Per caratterizzare la tragedia rispetto all'epopea, nel capitolo 23 della *Poetica* (1459a 16-29), Aristotele dice:

Quanto poi all'arte narrativa che imita in versi, è chiaro che essa deve comporre i suoi racconti al modo stesso della tragedia, e cioè comporli drammatici e attorno ad un'unica azione e in sé compiuta, avente principio, mezzo e fine, di modo che l'opera, divenuta un tutto unitario come un organismo vivente, produca il piacere che le è proprio. Le composizioni dunque non debbono essere simili alla storia, nella quale di necessità si fa l'esposizione non di una sola azione, ma d'un solo periodo di tempo, narrando tutte quelle cose che in questo periodo accadono ad una o più persone, pur essendoci tra questi fatti una relazione meramente casuale. Giacché come la battaglia navale di Salamina avvenne nello stesso tempo in cui fu in Sicilia la battaglia contro i Cartaginesi, senza che i due eventi tendessero allo stesso fine, così anche nelle sequenze di tempo accade a volte che un fatto segua ad un altro senza che da essi risulti un unico fine. Eppure quasi tutti i poeti fanno a questo modo.

L'idea di una *poietike mimesis* che si struttura in modo compiuto e unitario, imitando la forma dell'agire umano (quindi l'emergere della nozione di *mythos* come "anima della tragedia"), è ciò che qualifica la tragedia nella sua eccellenza rispetto ad altre forme di poesia. In numerosi luoghi della *Retorica* e della *Poetica*, Aristotele insiste sul valore della poesia omerica, perché capace di distaccarsi da qualsiasi istanza soggettivistica: "il poeta infatti in persona propria deve parlare il meno possibile, in quanto non è imitatore in questo modo"²⁹.

diversa, che la drammatizzazione è già contenuta nel carattere e individua nell'*ethos* il nucleo sul quale si definisce il concetto di *to eikos*.

29 *Poetica*, 24, 1460a 7-9.

Il consueto modo oggettivistico di intendere la forma, per cui i poeti, più che inventori e creatori, sono visti nella loro eccellenza come scopritori di cause e principi esistenti, riemerge nel passo che segue la definizione della tragedia come azione compiuta, dove Aristotele paragona di nuovo la narrazione tragica a un organismo, e inferisce da questa analogia la nozione di bellezza:

Ancora, ciò che è bello, sia un animale sia ogni altra cosa costituita di parti, deve avere non soltanto queste parti ordinate al loro posto, ma anche una grandezza che non sia casuale; il bello infatti sta nella grandezza e nell'ordinata disposizione delle parti. [...] Dimodoché, come per i corpi inanimati e gli animali deve esserci sì una grandezza, ma che sia facile ad abbracciarsi con lo sguardo, così per i racconti deve esserci una lunghezza, ma che sia facile ad abbracciarsi con la memoria.³⁰

Le nozioni di bellezza, di piacere e di composizione armonica sono tutte legate alla qualifica di "organismo", che caratterizza la tragedia, in analogia con i processi naturali, come un tutto organizzato finalisticamente. La primarietà della nozione di *mythos* indica una capacità di guardare al mondo dell'agire con lo sguardo esperto dell'uomo di scienza, in grado di controllarlo, e, in tal modo, limitare e dominare la contingenza attraverso l'individuazione di schemi conoscitivi che permettono di creare modelli universali grazie ai quali direzionare e anticipare l'agire futuro. Ma vedremo che questi aspetti della conoscenza teoretica si definiranno in maniera del tutto particolare nel caso della tragedia.

L'accostamento tra il piacere della contemplazione degli oggetti naturali e quelli dell'arte lo ritroviamo nel *De Partibus Animalium* (già citato nella nota 27), dove Aristotele sostiene che proviamo piacere anche nel guardare le immagini di animali disgustosi, perché in questo modo godiamo dell'"arte che le ha foggiate, la pittura o la scultura"; ma a maggior ragione deve piacerci osservare questi esseri stessi, "così come sono costituiti per natura, almeno quando siamo in grado di riconoscerle le cause": il piacere, in entrambi i casi, sta nel contemplare una forma ordinata e organizzata e "riconoscere" le cause e i principi che la costituiscono. "Non infatti il caso, ma la finalità è presente nelle opere della natura, e massi-

30 Ivi, 7, 1450b 37-1451a 3.

mamente: e il fine in vista del quale esse sono state costituite o si sono formate, occupà la regione del bello³¹. Anche nella *Poetica*, il concetto di *kalos* indica spesso la riuscita, il venir bene, il raggiungimento del fine, l'adeguazione dell'oggetto al finè, della materia alla forma, come sintesi compiuta fra leggi proprie della materia e l'esigenza di finalit : il bello   associato all'organizzazione teleologica, all'ordine, al *logos*, che devono appartenere, sia ai prodotti della natura che a quelli dell'arte, nella forma di qualit  oggettive, e non appartenenti al soggetto contemplante.

Di nuovo ritorna l'idea di una legalit  e di un ordine del reale che definisce un *logos* comune tra cosciente e conosciuto, tra razionalit  del mondo e razionalit  umana, che l'arte in generale, e poesia in particolare, proprio perch  si eleva a mezzo di conoscenza al di l  di qualsiasi vocazione creativa del poeta, pu  rintracciare e portare allo scoperto. Sicuramente, questo ordine e questa legalit  riguardano il mondo umano, nel caso della tragedia, ma non   attraverso un legame di partecipazione psicologica che il poeta pu  restituire una rappresentazione essenziale della *natura* umana, bens  attraverso la scoperta della struttura causale e dei nessi formali che regolano l'azione dell'uomo. Di questo ordine non pu  che seguire "oggettivamente" lo svolgersi nel tempo e, come questo ordine, segue le leggi di uno sviluppo teleologico.

La conoscenza del mondo umano, cos  come scaturisce dalla mimesi tragica, radicalizza la linea di pensiero che emerge dalle *Etiche*³²: il carattere trova la sua definizione e la sua formazione attraverso le azioni che gli uomini compiono; queste possono essere guidate dall'educazione e da una disposizione che si acquisisce

31 *De Partibus Animalium*, I, 5, 645a 7-27. Il passo   riportato per intero dalla riga 7 alla 18 nella nota 27 di questo capitolo.

32 Cfr. R. Dupont-Roc, J. Lallot (a cura di), *La Poétique*, Editions du Seuil, Paris, 1980, p. 196. I curatori sostengono, invece, che l'azione diventa il fattore centrale nella *Poetica*, mentre nelle etiche ci  che emerge come primario   l'agente. Sulla stessa linea si colloca P. Ric ur che in *Tempo e racconto I*, cit., p. 67, sostiene che Aristotele nella *Poetica*, dando la precedenza all'azione rispetto al personaggio, fissa lo statuto mimetico dell'azione. Nell'*Etica Nicomachea*, invece, il soggetto precede l'azione nell'ordine delle qualit  morali. Nella *Poetica*, la composizione dell'azione da parte del poeta determina la qualit  etica dei personaggi. Se l'accento deve essere messo sulla connessione, allora l'imitazione, la rappresentazione deve riguardare l'azione pi  che gli uomini e i personaggi.

attraverso un'abitudine ad agire bene. La capacità di perseguire il bene è data, per Aristotele, dalla acquisizione, che avviene attraverso il tempo e l'esperienza, di una saggezza pratica che è la virtù di sapere inserire la propria azione nella complessità delle circostanze e delle situazioni in cui l'individuo si trova ad agire. È vero che tale virtù dianoetica, la *phronesis* deve essere sempre unita alla virtù del carattere, ma la storia interiore, i moventi psicologici, la legge morale, come legge che scaturisce dall'interiorità, non hanno cittadinanza nella *Poetica*, se non come definizione di un carattere attraverso la forma dell'azione.

Quando nell'*Etica Nicomachea* (IV, 8, 1125 a 11), Aristotele distingue tra azioni volte al possesso di cose utili e quelle volte al possesso del bello, e lega la bellezza all'attività che l'uomo compie secondo la parte migliore di sé, che è la contemplazione disinteressata, non pensa alla bellezza come un momento teoretico scisso dalle implicazioni pratiche, ma piuttosto si tratta di due momenti dello stesso processo, di due articolazioni o due modalità che sono componenti essenziali ed ineliminabili del movimento umano, dove lo stesso viene analizzato secondo punti di vista differenti³³.

L'autore tragico non crea un ordine nell'incongruenza del mondo umano, ma scopre un ordine esistente dell'azione umana, che, non essendo definibile attraverso principi sempre veri e immutabili, trova nella tragedia una forma di conoscenza in grado di individuare schemi per dominare la contingenza e fornire dei modelli per orientare la prassi.

1.3. *L'hedone oikeia come principio e come effetto di ogni attività svolta con cura*

Il poeta è quindi colui che sa individuare l'ordine in ciò che all'uomo non esperto può apparire caotico e inintelligibile, sa scoprire il simile nel dissimile, la congruenza nell'incongruenza. Questa ricerca della verità che accompagna la *poiesis* non solo ha come conseguenza un piacere conoscitivo, ma è sostenuta e ha come condizione di possibilità questo stesso piacere. Noi proviamo piacere

33 G. Vattimo, *Il concetto di fare in Aristotele*, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino, Torino 1961, p. 188.

di fronte al quadro perché esso è il risultato di un movimento produttivo che non solo è mosso dal piacere di conoscere l'oggetto imitato, di scoprirne l'essenza, ma è spinto e orientato dal piacere stesso nella realizzazione di un oggetto che è – secondo la bella espressione che usa Gadamer per definire il concetto di *mimesis* – un “incremento dell'essere”³⁴.

Infatti il piacere che le è proprio accresce l'attività: ché in ogni campo coloro che operano con piacere giudicano meglio ed agiscono con accuratezza: ad esempio, diventano esperti in geometria coloro cui piace studiare la geometria, e ne intendono maggiormente ogni nozione; e similmente gli appassionati di musica, gli appassionati di architettura e ciascuna categoria di amatori delle altre arti fanno progressi nella loro propria occupazione perché ne provano piacere. I piaceri accrescono dunque l'attività, ora ciò che accresce qualcosa le è appropriato. Ma alle cose che sono specificamente diverse anche le cose che sono loro proprie sono specificamente diverse.³⁵

Questo passo è contenuto nel capitolo quinto del decimo libro dell'*Etica Nicomachea* dove, nelle prime righe, Aristotele afferma che l'attività e il piacere sono strettamente connessi “giacché senza attività non vi è piacere ed il piacere rende perfetta ogni attività”. In particolare, nel passo Aristotele lega costitutivamente l'attività conoscitiva e la *techne* al piacere, una forza quest'ultimo che incrementa la nostra capacità di agire e di scoprire, conoscere l'ordine molteplice e complesso che lega tutti gli esseri del mondo sublunare; ma per condurre l'attività alla perfezione esso deve caratterizzarsi come una tensione appropriata, un piacere che risulta specificamente diverso in rapporto alla determinatezza e peculiarità dell'attività svolta. Tant'è che “i piaceri derivanti da altre attività sono d'impedimento per le attività che si stanno svolgendo. Per esempio, gli appassionati del flauto sono incapaci di prestare attenzione ai ragionamenti se sentono qualcuno che suona il flauto”³⁶.

34 Cfr. H.G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, JCB Mohr, Tübingen 1960; tr. it. di G. Vattimo, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1992, 1983[1], pp. 146-147.

35 *Etica Nicomachea*, X, 1175a 31-36.

36 *Ibidem*.

Pierluigi Donini, commentando questa parte dell'*Etica Nicomachea* che riguarda l'*hedone oikeia*, mette in evidenza come non sia stato esaustivamente analizzato il rapporto tra questa nozione e la stessa che compare nel capitolo 14 (53b 12) della *Poetica*, dove si parla a proposito della tragedia del "piacere che le è proprio". Così sostiene Donini:

Il piacere che si ha di un'attività, dunque, corona e nello stesso tempo incrementa ancora quell'attività; e la promuove ulteriormente perché è collegato a una miglior comprensione, a un giudizio più approfondito degli oggetti e degli elementi di quella specifica attività che si esercita provandone piacere: il testo dell'*EN* è infatti qui del tutto esplicito, parla di "giudicare" e "capire". Dunque, secondo la teoria generale dell'*EN* il piacere proprio di ogni attività è sempre legato a una miglior cognizione dell'attività stessa, dei suoi oggetti e dei suoi metodi: gli esempi di Aristotele sono quelli della geometria, della musica e dell'architettura, sufficienti a suggerire analoghe conclusioni valide per un ampio ventaglio di attività teoriche, pratiche e produttive, per le quali sempre e in tutte dovranno valere gli stessi effetti e le medesime conclusioni.³⁷

37 P. Donini, *Il piacere cognitivo e la funzione della tragedia in Aristotele*, in "Méthexis", vol. 25, n. 1, 2012, pp. 109-130, p. 123. L'autore fa ricorso alle pagine dell'*Etica Nicomachea* per rafforzare la sua interpretazione cognitivista. Qui Donini sottolinea un altro elemento teorico fondamentale: non esiste un rapporto di causa ed effetto tra conoscenza e piacere, ma un rapporto di codeterminazione. Questo aspetto è evidenziato anche da S. Halliwell, *La psychologie morale de la catarsi. Un essai de reconstruction*, in "Les études philosophiques", vol. 67, n. 4, 2003-4, pp. 499-517, p. 185. Il tema dell'*hedone oikeia*, che intensifica l'attività cui è legato, viene sottolineato anche nel saggio di J.O. Urmson, *Aristotle on Pleasure*, in J.M.E. Moravcsik (a cura di), *Aristotle. Modern Studies in Philosophy*, Palgrave Macmillan, London 1967, pp. 92-103. Vedi anche G. Van Riel, *Does a Perfect Activity Necessarily Yield Pleasure? An Evaluation of the Relation between Pleasure and Activity in Aristotle*, *Nicomachean Ethics VII and X*, in "International Journal of Philosophical Studies", vol. 7, n. 2, 1999, pp. 211-224. G.E.L. Owen (*Aristotelian Pleasures*, in "Proceedings of the Aristotelian Society", vol. 72, 1971-2, pp. 135-152) premette che il tema del piacere in Aristotele è stato ampiamente dibattuto i tempi recenti, ma con un limite di fondo che è la comune tendenza di questi studi a rintracciare nella teoria del piacere di Aristotele una certa frammentarietà. Owen si chiede se il piacere è un'attività o accompagna l'attività. Questa dicotomia posta da Owen non restituisce – nella lettura portata avanti da questo lavoro – il senso del testo aristotelico. Quando Aristotele sostiene che il piacere è attività e accompagna un'attività sta sostenendo che esso è *energeia*, una componente fondamentale di ogni

È necessario tuttavia specificare che tale piacere, come afferma Aristotele, non si identifica con il fine-funzione specifico di ogni attività. Se così fosse dovremmo concludere, avendo identificato il piacere proprio della tragedia con la *katharsis* ed essendo questa definita da Aristotele "il fine della tragedia", che il piacere proprio della tragedia e la *katharsis* stessa siano un piacere fine a stesso: "Il piacere perfeziona dunque l'attività non come la disposizione immanente, ma come una sorta di fine che viene ad aggiungersi in sovrappiù, come ad esempio a coloro che sono nel vigore dell'età si aggiunge la bellezza"³⁸. Il piacere in quanto *telos* non si identifica con la funzione specifica dell'ente o dell'attività, ma è ciò che fa tendere l'attività verso la perfezione, un principio di intensificazione dell'essere che è ad essa intrinseco, perché si specifica di volta in volta nella singola attività, e al tempo stesso la trascende in quanto è il principio divino che fa tendere lo sviluppo teleologico dell'ente verso la perfezione irraggiungibile del primo motore.

Più avanti verrà evidenziato come questa capacità di provare piacere in modo appropriato alle situazioni e attività diverse abbia delle importanti implicazioni di carattere paideutico ed etico-pratico in relazione alla tragedia.

1.4. *Il fondamento ontologico del piacere*

Si è quindi visto come nel pensiero aristotelico il movimento umano abbia il suo movente essenziale nel piacere. Nell'uomo e nell'animale muoversi significa cercare di avere l'oggetto che si desidera e agire per averlo. Il movimento produttivo, in questa prospettiva, non solo è mosso dal piacere di conoscere l'oggetto imitato, di scoprirne l'essenza, ma è spinto e orientato dal piacere stesso

attività, cioè insito in ogni attività perché condizione della sua realizzazione e nello stesso tempo un prodotto dell'attività stessa, esso è *de jure* e *de facto* una *energeia*; cfr. R.A. Gauthier; J.Y. Jolif (a cura di), *L'Éthique à Nicomaque*, Publications Universitaires de Louvain, Louvain 1958-9, pp. 483 ss. Gli autori sostengono che la dottrina aristotelica del piacere si fonda su una impossibilità reale di separare piacere e attività, che possono essere distinte solo astrattamente.

38 *Etica Nicomachea*, IV,10, 1174b 30-35.

nella realizzazione di un oggetto che è un “incremento d’essere”, in quanto prodotto da quel desiderio e da quel piacere di partecipare dell’eterno e del divino.

E il fatto che tutti quanti, sia gli animali che gli uomini, perseguano il piacere, è una prova che in qualche modo esso è il bene supremo. [...] Ma fors’anche perseguono non il piacere che credono, né quello che direbbero di perseguire, bensì il medesimo piacere. Infatti tutti gli esseri hanno per natura qualcosa di divino.³⁹

Questo passo è contenuto nel capitolo 14 del VII libro dell’*Etica Nicomachea* dove Aristotele risponde al secondo e terzo *endoxon* esposti nel capitolo 12: “2) l’uomo moderato fugge i piaceri. 3) Ancora, il saggio persegue ciò che è privo di dolore, non ciò che è piacevole”. Nel passo citato, il piacere emerge come la forza motrice che sta a fondamento del movimento degli animali e degli uomini. Da una parte, nel passo riportato alla fine del precedente paragrafo, il piacere si identifica con l’attività e si concretizza nelle specifiche attività, così come si specifica in riferimento alle specie viventi; dall’altra parte, Aristotele lo caratterizza come una realtà fondamentale del mondo sublunare, per cui sia gli animali che gli uomini “persegono il medesimo piacere”, infatti, “in tutti gli esseri è presente una determinazione del medesimo principio del movimento della natura”, perché in tutti gli esseri viventi si dispiega, attraverso la permanenza della specie, il desiderio di partecipazione all’eterno e al divino⁴⁰. La traccia del divino si manifesta attraverso il desiderio che spinge ogni realtà verso il raggiungimento dello “stato proprio” (quella condizione che è assegnata secondo natura), verso la realizzazione di quell’ordine divino che è immanente ad ogni essere del mondo sublunare. Così, se il piacere è, nei suoi aspetti gnoseologici e morali, legato strettamente alla specificità di ogni attività, nel suo risvolto ontologico-cosmologico, il piacere assume il carattere di una *energeia*, una tensione infinita di tutti gli esseri del mondo sublunare verso la perfezione e l’immobilità, un’aspirazione che trova continuamente i suoi temporanei appagamenti e relativi momenti di stasi nel compimento dei singoli processi teleologici, e

39 *Etica Nicomachea*, VII, 14, 1153b 25 ss.

40 M. Zanatta (a cura di), *Etica Nicomachea*, p. 987, nota 14.

che rinnova di volta in volta il movimento senza fine verso il primo motore immobile. La visione teleologica aristotelica implica un principio d'ordine connesso al *telos*, al fine verso cui tutti gli esseri tendono. La tensione verso il fine è la manifestazione del divino come principio immanente a tutti gli esseri del mondo sublunare. In questo ordine, si inserisce il processo teleologico dell'arte umana, capace di *scoprire*, nella complessità delle relazioni teleologiche e nel dinamismo della rete di rapporti che gli enti intrattengono tra loro, delle forme in divenire, alle quali l'artefice riesce a dare una regolarità, a pianificare come progetti ripetibili e in qualche modo generalizzabili.

La regolarità, la conformità allo scopo e alla legge, la razionalità dell'ordine naturale sono per Aristotele il modo in cui il divino si dà nell'immanenza del mondo sensibile, e l'unico modo in cui il sovrasensibile si manifesta: nella contingenza, nella caducità e nella mutevolezza, nel suo riprodursi in una forma e in una specie che permangono, ma che permangono all'interno della realtà del movimento che le risponde continuamente alla possibilità del cambiamento.

Questa concezione del piacere segna una profonda discontinuità rispetto al pensiero platonico: al passo citato dell'*Etica Nicomachea* segue un riferimento all'accademico Speusippo, che non solo pone una netta antinomia tra piacere e felicità, ma la argomenta osservando il legame sostanziale che esiste tra piacere e movimento.

Seguendo la lettura che dell'ontologia aristotelica fa Pierre Aubenque, la realtà ultima del mondo sublunare è quella del movimento, ed è proprio attraverso questa condizione originaria che gli esseri sensibili partecipano, paradossalmente e secondo la loro specificità, del divino e della sua perfezione. Nel passo che segue, lo studioso francese sottolinea come l'uomo vi partecipi attraverso il movimento dell'arte che, in questo mondo della generazione e corruzione, è il sostituto imperfetto di quella perfezione che regna nei cieli.

L'imitazione aristotelica non è una relazione discendente dal modello alla copia come era l'imitazione platonica, ma una relazione ascendente attraverso la quale l'essere inferiore tenta di realizzare, con i mezzi di cui dispone, un po' della perfezione che intravede nel termine superiore e che quello non ha potuto fare discendere fino a lui. L'imitazione platonica richiedeva la presenza del Demiurgo. L'imitazione aristotelica, al contrario, suppone una certa impotenza del modello, poiché è questa impotenza che si tratta di compensare. Si ha torto a

soffermarsi su uno solo dei membri della frase dove Aristotele afferma "l'arte imita la natura", poiché egli dice anche che l'arte "compie alcune cose che la natura è incapace di effettuare" [*Fisica*, II 8 199 a 15]. [...] Imitare la natura non è raddoppiarla inutilmente, ma sopperire alle sue mancanze [...].

L'esempio dell'arte umana, che non è che un caso particolare del movimento del mondo sublunare, quello del movimento riflesso e volontario, illustra il paradosso di un'imitazione che imita l'immobilità solo attraverso il movimento e la necessità attraverso la contingenza. Tuttavia esiste imitazione in quanto esiste, nell'arte come nella natura, nel mondo sublunare come nel mondo celeste, nel mondo celeste come in Dio, l'identità di fine che è il Bene. È al Bene che tende il lavoro e l'azione degli uomini, come i movimenti di una natura che non fa niente invano. [...]

L'imitazione, così come la intende Aristotele, dipende dunque più da una *praxis* che da una *poiesis*; essa non conduce a opere che siano soltanto imitazioni di un modello, ma si esaurisce nel suo stesso movimento, come se il fallimento del suo scopo divenisse qui ancora la sua realtà più propria. L'imitazione appare allora meno come la realizzazione di una copia che come l'immagine degradata dell'atto sussistente nel modello.⁴¹

Se l'imitazione trova le sue cause e principi primi nella realtà ontologica del movimento, che si specifica nell'uomo come una disposizione naturale ad una *techne* che ha i caratteri di una *praxis*⁴²,

41 P. Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, cit., pp. 498-501.

42 In *Metafisica*, IX, 6, 1048b 20-26, Aristotele traccia la distinzione tra *kinesis* ed *energeia* sostenendo che i movimenti sono imperfetti perché tendono a un fine che non hanno in sé, mentre le azioni contengono in sé il loro fine e sono quindi movimenti perfetti: "Ogni movimento è incompleto, come il dimagrire, l'imparare, il camminare, il costruire: questi sono movimenti e sono incompleti. E infatti non diciamo che chi cammina ha insieme anche camminato, chi costruisce ha costruito, ciò che diviene è divenuto o ciò che è mosso è stato mosso: son cose diverse. Ma la stessa cosa ha visto e insieme vede, pensa e ha pensato. In questo caso parliamo di atto, in quello di movimento". In questo senso, il movimento fondamentale che orienta lo sviluppo teleologico di tutti i fenomeni del mondo sublunare può essere visto come una *praxis*, perché autotelico e partecipa "nella misura del possibile, dell'eterno e del divino. [...] Sebbene] questi esseri non possono partecipare con continuità dell'eterno e del divino, poiché nessun essere corruttibile è in grado di sopravvivere identico e uno di numero, ciascuno ne partecipa per quanto gli è possibile, chi più e chi meno, e sopravvive non in se stesso, ma in un individuo simile a sé, non uno di numero, ma uno nella specie" (*De Anima*, B4, 415a 29-415b 7).

come attività che trova il suo movente nel piacere di partecipazione al divino, allora risulta difficile ignorare il legame esistente tra il piacere della conoscenza (ribadendo che in Aristotele la dimensione gnoseologica è sempre debitrice di quella ontologica) evidenziato in Poetica 4, la catarsi come *telos* della tragedia (ricordando, come fa Aubenque, che il *telos* è associato da Aristotele al *kalos*, al bene e al bello, come principio e ordine immanente ogni ente) e il piacere proprio della tragedia⁴³. Poco convincente risulta essere l'obiezione che questo legame non è sostenuto da un'analisi filologica del testo aristotelico. Questa obiezione può nascere solo da un'acribia filologica che isola il testo della *Poetica* rispetto all'intero *Corpus Aristotelicum*, in particolare non tiene conto delle riflessioni che Aristotele sviluppa sul piacere nelle opere etiche⁴⁴.

Questo percorso interpretativo è partito formulando la necessità di evidenziare la interdipendenza di valenze ontologiche, conoscitive ed etiche assegnate da Aristotele alla tragedia; risulta ovvio, quindi, che l'identificazione tra piacere proprio e catarsi non si fonda su di una interpretazione di tipo estetologico del secondo concet-

43 Questa identificazione tra piacere proprio della tragedia e catarsi è sostenuta da alcuni interpreti facendo riferimento in particolare al capitolo quarto della *Poetica*, dove la *mimesis poetike* e il piacere ad essa connesso sono assimilati all'attività teoretica. Cfr. R. Dupont-Roc, J. Lallot (a cura di), *La Poétique*, pp. 188-193. Critico rispetto a questa identificazione è S. Halliwell, *La psychologie morale de la catarsi. Un essai de reconstruction*, cit., pp. 508 ss. L'autore sostiene che il concetto di "piacere proprio" è più fondamentale della nozione di "catarsi" ed è estensivamente più ampio: "la catarsi n'est pas seulement la transformation et l'intégration d'émotions pénibles dans l'expérience agréable de l'art mimétique: c'est le profit psychologique compris dans cette transformation qu'elle procure. [...] Le profit de la catharsis peut opérer simultanément à deux niveaux: premièrement, celui l'expérience émotionnelle directe qui serait un exemple de ce que c'est qu'éprouver les émotions correctement vis-à-vis de bons objets, etc.; deuxièmement, comme une utilisation de nos capacités émotionnelles qui, comme toute activité psychologique, a le pouvoir de contribuer au processus de l'accoutumance et de l'exercice éthiques, processus fondamental de la psychologie morale d'Aristote", ivi, p. 511 e p. 515. Halliwell giunge a queste conclusioni attraverso la trattazione della catarsi musicale nella *Politica*.

44 Cfr. P. Donini, *Il piacere cognitivo e la funzione della tragedia in Aristotele*, cit., pp. 122-123. L'autore evidenzia come la letteratura critica non si sia dedicata esaurientemente al rapporto esistente tra la il piacere così come viene trattato nella *Poetica* e come viene esaminato da Aristotele nell'*Etica Nicomachea*.

to. Se l'azione, come si è evidenziato, è per Aristotele il movimento umano che esprime il maggior grado di compiutezza, e la tragedia, in quanto sapere mimetico, ha il compito di scoprire l'essenza della *praxis*, appare del tutto fondato, se non una necessità, leggere le pagine, in particolare quelle sul piacere, della *Poetica* in relazione all'*Etica Nicomachea*. In questa prospettiva, il legame costitutivo che Aristotele stabilisce in quest'ultima tra piacere, felicità, azione e partecipazione al divino possono fornire una chiave ermeneutica fondamentale per comprendere il piacere proprio della tragedia e il fine ultimo della tragedia che è la catarsi in rapporto al carattere divino della poesia⁴⁵. Questo legame si giustifica attraverso le parole già citate di Aubenque che, in riferimento al *telos* dell'imitazione, afferma che esso è solo descrittivamente un oggetto esterno, autonomo rispetto all'azione del produrre, ma originariamente il fine di una produzione è per Aristotele sempre interno al processo, perché alla radice di ogni essere del mondo sublunare vi è quella tensione infinita verso la perfezione del primo motore, per cui ogni movimento umano trova la sua perfezione in se stesso e si definisce, fundamentalmente, in quanto *autotelico*, come una *praxis*.

1.5. Il fondamento etico-pratico del piacere

Sin dai primi capitoli della *Poetica*, la tragedia è definita come *mimesis praxeos*, cioè ha per oggetto l'azione umana. In particolare, Aristotele ci dice nel capitolo sesto che attraverso l'elemento centrale del *mythos*, l'anima della tragedia, la poesia tragica riesce a scoprire e portare a evidenza la forma dell'agire umano, e restituire, così, il senso di una vita intera. Nell'*Etica Nicomachea* Aristotele afferma ripetutamente che il bene e il fine ultimo della vita umana si identificano con la felicità. E nella stessa opera, nel capitolo 14 del libro VII, il filosofo greco sostiene che il piacere e la felicità sono

45 Aristotele nel cap. 23 della *Poetica*, dove mette a confronto epica e tragedia, afferma che "Omero risulta divino rispetto agli altri" poeti, perché è in grado di cogliere attraverso la *techne* poetica l'essenza dell'agire umano. Il divino come ordine immanente la natura, la prassi e la produzione umana è reso visibile in modo compiuto attraverso il racconto tragico. Questo è un aspetto fondamentale della cultura greca antica ed è diventato, come noto, oggetto di un dibattito che ha attraversato tutto il pensiero occidentale.

entrambe “attività non impedita” e che vi è tra esse una sostanziale unità. La catarsi, secondo l’ipotesi qui portata avanti, in quanto *telos* della tragedia, deve essere allora necessariamente connessa alla capacità della stessa di restituire il senso e il fine di una vita intera. Se le cose stanno così, questo momento può essere visto come il piacere e l’esperienza della felicità che fa lo spettatore? Se il piacere è attività non impedita, il piacere catartico, che lo spettatore vive attraverso il racconto, è il piacere connesso al fare esperienza della verità dell’esistenza umana, che è la ricerca della felicità, anche se l’eroe va incontro all’infelicità. Interpretando la catarsi nei termini del piacere proprio della tragedia⁴⁶, e legandola alla trattazione del piacere che Aristotele sviluppa nell’*Etica Nicomachea* come attività non impedita, in analogia alla *eudaimonia*, occorre che il *telos* della tragedia debba necessariamente prevedere una elaborazione del dolore prodotto dai fatti terribili e penosi che – come dice Gadamer – creano una scissione dolorosa nell’animo dello spettatore⁴⁷. Come può avvenire che, nonostante Aristotele definisca una teoria normativa della tragedia che prevede la immedesimazione dello spettatore con lo *spoudaios*, l’eroe che nel *mythos* più bello deve passare dalla buona alla cattiva sorte, quale dinamica permette, nonostante ciò, che lo spettatore possa esperire questo piacere proprio della tragedia, che attraverso il passo dell’*Etica Nicomachea* si è visto legato alla felicità? Perché proprio la tragedia, che Aristotele considera la forma compiuta di poesia, può sortire questo effetto? Per poter spiegare questa aporia è necessario introdurre una dinamica della recezione che eccede una spiegazione attraverso il concetto di *mimesis* e di immedesimazione. Perché, se lo spettatore limitasse tutta la sua esperienza della tragedia a una dinamica di immedesimazione, allora non si spiegherebbe in alcun modo il “piacere proprio della tragedia”, quindi, nell’ipotesi qui portata avanti neppure il concetto di “catarsi”.

Il paradosso sopraesposto può essere compreso solo pensando la catarsi come un momento che dipende dall’intero processo di svolgimento del *mythos* e, al tempo stesso, come fenomeno della

46 Tesi avversata decisamente da P. Destrée, *Le plaisir “propre” de la tragédie est-il intellectuel?*, in “*Methexis*”, vol. 25, n.1, 2012, pp. 93-107, p. 94.

47 H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, cit., p. 163-164.

recezione⁴⁸. Il racconto tragico con la sua processualità e dinamicità evidenzia il carattere temporale della verità; la trama presenta e ripresenta continuamente conflitti e scioglimenti. È la forma di sapere che, più di ogni altra, mette in mostra, imita la dinamica ontologica che caratterizza il mondo sublunare in cui la legge umana si iscrive, cioè la co-originarietà di potenza e atto⁴⁹. La *praxis* nel *mythos* tragico si definisce attraverso una tensione originaria e mai risolvibile di potenza e atto, per cui si può dire che la potenza preesiste all'atto come condizione della sua attualità, e che l'atto preesiste alla potenza come rivelatore della sua potenzialità⁵⁰. La struttura relazionale e cooriginaria di potenza e atto è propria della *praxis* e si ritrova con chiarezza ed evidenza nella sua imitazione, in quanto l'azione e la sua imitazione sono entrambe attività umane inserite nell'ordine del mondo sublunare, che assegna ai suoi esseri una condizione di costitutiva imperfezione, e li pone nella disposizione, che si rinnova continuamente, a *incontrarsi* e mettersi in movimento verso *qualcosa* d'altro, a dispiegare una potenzialità infinita⁵¹.

In questo universo mutevole, in cui la forma si dà come immanente alla materialità degli enti sensibili, il piacere, che è movente essenziale dell'agire umano, deve essere interpretato attraverso il passaggio mai ultimativo dalla potenza all'atto. Il piacere, che è attività non

48 S. Halliwell, *La psychologie morale de la catarsi. Un essai de reconstruction*, cit., pp. 514-515; P. Ricœur, *Temp et récit I*, cit.: "la dialettica dell'interno e dell'esterno raggiunge il suo punto culminante della *catarsi*: sperimentata dallo spettatore essa è costruita nell'opera", p. 87.

49 P. Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, cit., pp. 442-443: "È dunque giusto dire al tempo stesso che la potenza preesiste all'atto come condizione della sua attualità, e che l'atto preesiste alla potenza come rivelatore della sua potenzialità [...] L'atto e la potenza sono co-originari; questi non sono che delle estasi del movimento; è reale solo la considerazione della potenza e dell'atto in seno al movimento".

50 *Ibidem*.

51 Cfr. M.C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, cit., p. 511. L'autrice mette in evidenza il risvolto metafisico della teoria dell'azione animale e umana di Aristotele, sostenendo che "sia gli esseri umani che gli animali, nelle loro azioni razionali e non razionali, hanno in comune il fatto che tendono, per così dire, verso parti del mondo che essi desiderano ottenere. Consideriamo da un lato il sasso in una mano e il motore immobile dall'altro. Nessuno dei due si muove o agisce. [...] Essi non tendono a nulla – sono completi in se stessi. [...] Il movimento è intrinsecamente connesso ad una mancanza di autosufficienza o di completezza e al moto interiore verso il mondo, di cui la creatura bisognosa è fornita".

impedita, è il momento in cui, nelle fasi di sviluppo di un'azione, processualmente si realizza un superamento dei contrari, insiti nella condizione di potenza, che sempre si ripresenta, per cui uno stadio del processo teleologico trova la sua attuazione grazie al piacere che condiziona questo passaggio, e che, al tempo stesso, produce piacere. Perché la tragedia secondo Aristotele è in grado non solo di rappresentare questa dinamica ontologica, ma arrivare a quella forma di piacere che è legato al *telos* e insieme al *kalos*, al compimento di un processo? Nel capitolo VI della *Poetica*⁵², Aristotele definendo le caratteristiche essenziali del *mythos* sostiene fundamentalmente che esso deve restituire il senso di una vita intera. Il senso di una vita intera – come si è già evidenziato – è la ricerca della felicità; ricerca che, attraverso continui impedimenti insiti alla contingenza e fragilità dell'azione umana, può andare incontro all'infelicità. Per quale motivo Aristotele lega il piacere proprio della tragedia al passaggio dalla felicità alla infelicità dell'eroe che produce – secondo l'ipotesi qui tracciata – nel pubblico un'esperienza della felicità? Questa aporia sembra sciogliersi nel momento in cui si interpretano i concetti di felicità e di piacere in Aristotele non in chiave edonistica o sensistica, riuscendo a leggerli in una prospettiva teorica (che caratterizza tutto il pensiero del filosofo greco) lontana da ogni dualismo tra sensibile e sovrasensibile, tra ragione e passione, tra soggetto e oggetto.

La prima valenza di questa felicità è legata all'esperienza conoscitiva che il pubblico fa, un'esperienza che avviene in parallelo al momento della *anagnorisis*, del "riconoscimento del vero" vissuto dall'eroe. In questo senso, come molti interpreti sostengono, il concetto di piacere e di catarsi rimandano al capitolo quarto della *Poetica* letto in relazione, anche, al passo del *De Partibus Animalium*, in cui Aristotele sostiene che l'immagine ci permette di trasformare il sentimento infantile di disgusto che noi proviamo di fronte alla percezione diretta di esseri ripugnanti o di cadaveri in un sentimento filosofico, quindi in un sentimento legato alla scoperta dell'essenza⁵³. Ma questo piacere dovrebbe essere visto come propedeutico

52 "Ma la parte più importante di tutte è la composizione delle azioni. La tragedia infatti è imitazione non di uomini ma di azioni e di un'esistenza" 1450a 15-20.

53 Cfr. E. Belfiore, *Il piacere del tragico*, cit., p. 72, che fa riferimento al passo del *De Partibus Animalium* anche per rimarcare l'analogia che Aristotele evidenzia in tutta la *Poetica* tra il *mythos* tragico e un organismo animale.

alla felicità, perché essa ha sì come condizione necessaria il riconoscimento del vero, ma per poter compiersi, passando dal piano del piacere conoscitivo a quello della felicità, occorre spostarsi al piano della recezione e della *praxis*.

È necessario, quindi, rilevare un secondo aspetto di questo piacere, che riguarda le sue connotazioni etico-pratiche e che, secondo l'ipotesi sopra evidenziata, si connette all'esperienza della felicità.

Questo aspetto verrà trattato nel prossimo capitolo.

1.6. *La verità della tragedia*

La tragedia non produce nell'animo dello spettatore un piacere tutto intellettuale e neppure, dal lato opposto, un piacere tutto emozionale e fine a se stesso, riducibile ad una sorta di diletto. Essa ha come effetto quel piacere che sta alla base di ogni *praxis*, in quanto movimento tipico dell'animale uomo; un piacere che è fatto di elementi corporali, emozionali e razionali. Ma non solo, esso si connota: per le sue valenze ontologiche, in quanto fonda quel movimento che spinge infinitamente tutti gli esseri del mondo sublimare verso il divino; per le sue valenze gnoseologiche, in quanto movente ed effetto dell'atto conoscitivo, come testimonia il cap. 4 della *Poetica*, ma anche, e non secondariamente, per le sue valenze etico-pratiche, in quanto piacere che orienta la prassi umana verso il bene e la felicità. Il piacere del tragico, allora, non può essere letto attraverso lo sguardo tutto moderno di una disposizione che si produce nell'animo dello spettatore sulla base della consapevolezza di essere davanti a una finzione. Al contrario, Aristotele afferma che il *mythos* tragico è in grado di restituire l'essenza di una vita intera, quindi il piacere che è costitutivo dell'esperienza del racconto concorre alla realizzazione della tragedia come "intensificazione d'essere"⁵⁴. Sembra che questo piacere nasca dalla capacità paradossale del dramma di concretizzare l'universale attraverso l'esempio delle

54 Riprendo questa espressione gadameriana perché racchiude con chiarezza il senso che la tragedia ha per Aristotele: la capacità di restituire e di tenere insieme in un'immagine compiuta e ordinata il senso di una vita intera con la sua complessità, la dilatazione temporale, i mutamenti repentini, l'imponde-rabilità legata alla natura contingente delle azioni umane.

vicende di un eroe. La dinamica emozionale che lo spettacolo produce si gioca nella tensione tra il carattere sempre diverso e individuale dell'azione umana e il suo essere calata nella dimensione intersoggettiva e universale della comunità politica e sociale, iscritta nel mondo umano e, non per ultimo, nelle leggi di natura. L'immedesimazione da parte dello spettatore avviene perché la sofferenza individuale è espressione di una condizione umana universale, ma è anche la tensione paradossale tra questi due estremi che, se da una parte produce quelle passioni di immedesimazione che si esprimono in *eleos* e *phobos*, dall'altra permette la creazione del quel sentimento universale e filosofico, la catarsi, che grazie alla poesia tragica l'uomo può sperimentare. È così che la tragedia racchiude in sé il significato più completo e al tempo stesso aporetico di verità. Non la verità epistemica e astratta, espressa dal linguaggio apofantico⁵⁵, ma una verità plurale, dinamica, che si forma nell'incrocio tra sapere teoretico ed etico-pratico, che coniuga l'individuale e l'universale, il contingente e il necessario, un sapere che è saggezza e sapienza insieme, che è fatto di conoscenza, deliberazione, volontà, passione e desiderio.

Siamo partiti dal problematizzare il rapporto tra *phantasia* e poesia tragica, più in particolare dal domandarci se la *poietike mimesis* si possa definire esaustivamente in termini di attività mimetica, o se questa condizione necessaria della sua fondazione non sia sufficiente a spiegarla, quindi se si debba far intervenire un'altra disposizione costitutiva della natura umana. Questo primo percorso interpretativo nella *Poetica* ci restituisce un valore veritativo della tragedia assai complesso, che chiama in causa diversi aspetti della prassi umana e, vedremo, diverse parti dell'anima. Il *mythos* tragico procedendo secondo "verosimiglianza o necessità"⁵⁶ può restituire l'essenza dell'azione umana solo attraverso una sovradeterminazio-

55 *De Interpretatione*, 4, 17a 2-8; tr. it. di M. Zanatta, Rizzoli, Milano 1992: "Dichiarativi sono, però, non già tutti i discorsi, ma quelli in cui sussiste un'enunciazione vera oppure falsa. Tale enunciazione non sussiste certo in tutti: la preghiera, ad esempio, è un discorso, ma non risulta né vera né falsa. Prescindiamo dunque dagli altri discorsi, dal momento che l'indagine al riguardo è più pertinente alla retorica o alla poetica. Il discorso dichiarativo spetta invece alla presente considerazione". "Dichiarativo" e "apofantico" hanno qui lo stesso significato.

56 Che, ricordiamo, non sono principi costruttivi del testo.

ne di senso che ingloba gli elementi aporetici della *praxis*. Questa problematicità sembra rendere legittimo il tentativo di sviluppare un ulteriore approfondimento di alcuni nuclei teorici della *Poetica* attraverso la teoria dell'anima, perché grazie al *De Anima* il carattere complesso e aporetico dei principali nuclei teorici della prima sembrano trovare una loro fondazione gnoseologica, che non annulla le aporie, ma le rende produttive. Il racconto tragico crea una sintesi dei fatti, *ton pragmaton systasis*, che – come evidenzia Ricœur – tiene insieme congruenza e incongruenza, universale e individuale, legge umana e legge di natura, ragione, desiderio e passione. Tale capacità di coniugare, armonizzare, queste diverse componenti che la verità plurale del racconto tragico mette in campo sembra richiamare il lavoro interminabile della *phantasia*; un lavoro che, nella prospettiva interpretativa qui proposta, scaturisce in quel fine della tragedia che è la catarsi tragica, quel “piacere proprio” della poesia che è, insieme, conoscitivo ed etico, in quanto *trasforma profondamente colui che lo prova*. Ma prima di rivolgere l'attenzione alla teoria dell'anima, occorre trattare il concetto di “catarsi” per legittimare ulteriormente, allargare e approfondire il significato del rapporto tra piacere, piacere proprio della tragedia e catarsi.

CAPITOLO SECONDO CATARSI E SCOPERTA DELLE APORIE DELLA *PRAXIS*

Partendo dall'esame della prima parte della *Poetica*, nel capitolo precedente di questo lavoro si è dapprima evidenziato il legame costitutivo che Aristotele stabilisce tra *mimesis poietike*, conoscenza e piacere della conoscenza, per poi porre il problema – attraverso la trattazione del concetto di piacere che il filosofo sviluppa nell'*Etica Nicomachea* – della legittimità di stabilire un legame tra il piacere prodotto dall'esperienza della *mimesis* con la nozione che troviamo nel capitolo XIV della *Poetica*, “il piacere proprio della tragedia” (οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν); per capire, ancor poi, se quest'ultima possa dar conto del concetto di “catarsi”, che compare nel capitolo sesto della stessa opera. Si è proceduto esaminando primariamente l'ampio spettro semantico della nozione di “piacere”, considerandolo nei suoi risvolti ontologici, gnoseologici ed etici.

In questo capitolo, ci si concentrerà sul concetto di “catarsi”, approfondendo il legame costitutivo che esso contrae con il piacere. Si procederà in tale direzione attraverso la messa in luce dei rapporti che si aprono con altre nozioni fondamentali della *Poetica*: il concetto di *anagnorisis*, di *peripeteia*, di *hamartia*, di *philia* e di *arete*; termini fondamentali per la comprensione della visione aristotelica della *praxis* e, più in generale, della sua concezione del mondo subluare.

2.1. *Il piacere filosofico della catarsi*

Nel primo capitolo di questo lavoro si è evidenziato il valore primario che Aristotele attribuisce alla componente strutturale della tragedia, rappresentata dall'elemento del *mythos*, definito dal filosofo “*ton pragmaton systasis*”. Aristotele conduce un'analisi di tipo fenomenologico-descrittivo del racconto tragico ed evidenzia le ca-

ratteristiche peculiari che questo *deve* possedere rispetto ad ogni altra forma di *poietike mimesis*: tale analisi normativa conferisce alla tragedia quel valore filosofico e universale che ne costituisce il fine e la rende la forma più compiuta di poesia¹.

Ma Aristotele non si accontenta di fornirci un'analisi dei tratti distintivi della tragedia, cioè delle caratteristiche immanenti che la distinguono rispetto ad ogni altra forma di *poiesis*. Il filosofo nel capitolo sesto introduce un ulteriore duplice elemento della forma drammatica, che tematizza "l'effetto che ha sullo spettatore"². Riprendiamo, quindi, la definizione della tragedia che viene formulata in tale capitolo della *Poetica*:

Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e conclusa, dotata di grandezza, con un discorso reso piacevole, differentemente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono (direttamente) e non tramite narrazione, la quale imitazione, attraverso compassione e paura, porta ad effetto la catarsi di siffatte passioni.³

In questo passo, Aristotele riprende la definizione della tragedia fornita nei primi tre capitoli della *Poetica*⁴, ma il filosofo non si limita a esporre in forma sintetica quanto detto precedentemente: il *mythos* tragico – come Aristotele scriverà in maniera più estesa nel capitolo tredicesimo della *Poetica* – deve necessariamente produrre nello spettatore *eleos* e *phobos*, nonché la *katharsis* di siffatte passioni.

Si è già accennato alla ricchissima storia delle interpretazioni che il concetto di "catarsi" ha prodotto; in particolare, ciò è avvenuto

-
- 1 È importante, di nuovo, sottolineare come tale analisi non conduce alla individuazione di principi costruttivi del testo narrativo, ma a individuare quale tipo di regole sono necessarie per restituire l'essenza della prassi. Nella seconda parte del capitolo quarto della *Poetica* e nel capitolo quinto, Aristotele conduce un'analisi storica di carattere teleologico, evidenziando come la poesia, come tutti i fenomeni del mondo sublunare, segua le fasi di uno sviluppo teleologico fino a giungere al suo *telos* alla sua essenza nella forma della tragedia.
- 2 Gadamer in *Verità e Metodo*, cit., p.162, sottolinea questo importante aspetto della riflessione aristotelica sulla tragedia.
- 3 *Poetica*, 1449 b 25-28; tr. it. di D. Guastini, Carocci, Roma 2010.
- 4 Nei primi tre capitoli della *Poetica* la tragedia viene definita secondo l'oggetto (*μίμησις πράξεως σπουδαίας*), secondo il mezzo (ritmo, armonia e voce) e secondo il modo (la forma drammatica e non narrativa).

a partire dal Rinascimento, quando si è assistito a una "riscoperta" della *Poetica* di Aristotele. Elisabeth Belfiore evidenzia che, a partire dal Cinquecento si è prodotta una diatriba intorno a questo concetto, che ha visto schierati, da una parte, i sostenitori della tesi omeopatica, secondo la quale *eleos* e *phobos* producono la catarsi delle stesse emozioni (capofila di questa interpretazione Francesco Robortello), mentre i sostenitori della tesi allopatrica sostenevano che *eleos* e *phobos* producono la catarsi di emozioni diverse, come l'ira, o la vanagloria (capofila Vincenzo Maggi)⁵.

Senza entrare nella questione ampia e complessa dei modi in cui questa diatriba si è articolata, e più in generale tralasciando il tema della fortuna di questo concetto⁶, è tuttavia doveroso ricordare che una svolta nella storia delle interpretazioni di questa nozione, alla quale, a partire dal Rinascimento, si è attribuita primariamente una valenza etica ed educativa, si è compiuta nell'Ottocento con la pubblicazione del testo di Jacob Bernays⁷, che fornisce una lettura di

- 5 E. Belfiore, *Il piacere del tragico*, cit., p. 337 ss. L'autrice critica la tesi omeopatica. Inoltre, secondo la Belfiore, la catarsi non è un processo di espulsione delle passioni, che per Aristotele sono moventi essenziali delle azioni. Nella *Retorica* (II, 8) alle passioni di *eleos* e *phobos* viene attribuito un valore etico, quando sono presenti nella condizione del *meson*. La studiosa dedica un capitolo del suo libro alla trattazione delle emozioni tragiche, evidenziando il rapporto tra *Poetica* e *Retorica*, pp. 307 ss. In un articolo più recente (*Tragédie, Thumos et Plaisir Esthétique* in "Les études philosophiques", vol. 67, 2003/4 pp. 451-465) afferma che pietà e terrore sopprimono le tendenze alla *ybris*, cioè le tendenze a un *thymos* eccessivo. Così la tragedia produce delle emozioni moderate, come l'*aidos*, il pudore, p. 452. L'autrice ammette che tale interpretazione non tiene conto della nozione di catarsi che compare nel cap. 6 della *Poetica*. Tuttavia, Belfiore sostiene che tale interpretazione ha il vantaggio della verosimiglianza, visto che il pubblico ateniese – soprattutto quello maschile, tendente a essere aggressivo e in competizione – ha sofferto di un eccesso di *thymos* piuttosto che di un eccesso di pietà e terrore. La tragedia è una educazione al *thymos*, insegna a diventare amicali piuttosto che aggressivi verso i *philoï*, vale a dire verso gli amici o i prossimi. Questo ricorso al concetto *thymos* – afferma l'autrice – può essere difeso senza riferimento alla nozione di catarsi, che apre controversie e difficoltà.
- 6 In merito alla fortuna di questo concetto nel XIX e XX secolo, cfr. M. Luserke, *Die Aristotelische Katharsis, Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zürich-New York 1991.
- 7 J. Bernays, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Trewendt, Breslau 1857. L'ipotesi che la catarsi fosse una metafora medica e indicasse la purgazione delle passioni è stata ripresa e approfondita da A. Lesky, *Zum Problem des Tragischen*, in "Gymnasium

questa nozione in termini medici⁸. Questa interpretazione, rimasta per lungo tempo dominante tra gli studiosi della *Poetica*, trova la sua legittimazione in una lettura filologica del termine, orientata a individuarne le ricorrenze all'interno degli scritti aristotelici e, più in generale, il suo uso nell'ambito della cultura greca antica. Tale operazione, sicuramente ci aiuta a comprendere dei risvolti semantici di tale parola, utili a ricostruire la complessa *ratio* di tale concetto, ma non riesce a restituire il significato essenziale che questo termine assume all'interno della trattazione aristotelica della *mimesis poietike*. Tale nozione, infatti, deve essere letta a partire da una comprensione del particolare tipo di verità che il sapere tragico fa emergere, una verità che si conforma al suo oggetto, che è l'azione umana, segnata dalle passioni, dal desiderio, dalla contingenza e dalla mutevolezza, una verità plurale le cui leggi e la cui forma portano con sé la possibilità del mutamento.

La trattazione della poesia compiuta dal filosofo fa emergere, infatti, un tipo di verità che definisce il realismo e il referenzialismo aristotelico in termini assai complessi. Esaminiamo, a tal proposito, quale tipo particolare di referenza, di riferimento al mondo si definisce

Helveticum", vol. 7, n. 1, 1953, pp. 2-10 e W. Schadewaldt, *Furcht und Mitleid?* in "Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte", vol. 30, n. 2, 1956, pp. 137-140.

8 Questa interpretazione legge la catarsi in termini di epurazione, espulsione delle passioni, viste come elementi nocivi, che al pari degli umori malsani del corpo devono essere eliminati. S. Halliwell nel saggio *La psychologie morale de la catharsis Un essai de reconstruction* (in "Les études philosophiques", vol. 67, 2003/4 pp. 499-517) evidenzia, in maniera particolarmente incisiva e radicale, come la lettura di Bernays abbia del tutto misinterpretato questo concetto, e, facendo riferimento al passo di *Politica* VIII, sostiene: "L'erreur de Bernays peut être localisée très précisément. En *Politique* 1342 a 12-13, il y a un contraste explicite entre ceux (appelés ici *pathêtikoï*) qui sont dotés d'une sensibilité extrême jusqu'à la morbidité à certaines émotions, et 'les autres personnes'; ces dernières, dont la condition n'est donc pas pathologique, sont expressément dites bénéficiers d'une certaine catharsis', ou peut-être d'une catharsis d'une certaine sorte' (*tina katharsin*)", ivi pp. 505-506. Il realismo etico di Aristotele, molto lontano dall'intellettualismo di Platone, parte dal presupposto che le passioni sono moventi fondamentali dell'agire umano e che un eccesso o un difetto di esse conduce l'uomo verso l'errore e la cattiva azione. Per una lettura generale della teoria aristotelica delle passioni vedi W. Fortenbaugh, *Aristotle on emotion: a contribution to philosophical psychology, rhetoric, poetics, politics and ethics*, Duckworth, London 1975.

attraverso la *mimesis* tragica. Nel capitolo quarto della *Poetica*, per argomentare la sua tesi sul carattere mimetico e conoscitivo dell'arte poetica, Aristotele porta l'esempio dell'immagine pittorica, assimilando, in tal modo, ogni tipo di *mimesis poietike* ai tratti essenziali che definiscono la pittura. Tuttavia, a un esame più originario, il carattere mimetico della poesia tragica sembra mostrare delle proprietà peculiari, legate al particolare valore universale e filosofico che Aristotele le attribuisce. Nell'immagine pittorica, infatti, il riconoscimento della verità della rappresentazione avviene attraverso il riferimento diretto a una realtà, che il quadro restituisce nei suoi tratti essenziali, per cui la conoscenza nasce dal rapporto immediato tra rappresentazione e rappresentato, cosicché si apprende immediatamente che "questo è quello", "οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος"⁹. Nella narrazione tragica, invece, il momento del riconoscimento, *anagnorisis*, della "trasformazione dalla non conoscenza alla conoscenza", "Ἀναγνώρισις δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν μεταβολή"¹⁰, non avviene attraverso il passaggio dal piano del mondo dell'agire alla sua "trasfigurazione in forma"¹¹, ma avviene all'interno della narrazione tragica stessa. La tragedia, pur traendo origine dalla disposizione ad imitare (che è una caratteristica innata nell'uomo, da cui nasce anche la sua conoscenza) ha una struttura ben più complessa rispetto all'immagine

9 In *Poetica* 4, passo che abbiamo già preso in considerazione, Aristotele afferma che "Διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος". La conoscenza e il piacere della conoscenza nascono dal mettere in rapporto l'immagine con la realtà da cui dipende, quindi è un atto di "riconoscimento", se così non fosse, la visione del quadro procurerebbe un semplice piacere fine a se stesso, che si fonda su elementi puramente stilistici. Cfr. su questo S. Klimis, *Voir, Regarder, contempler: le plaisir de la reconnaissance de l'humain*, in "Les études philosophiques", vol. 67, 2003/4, pp. 466-482, ivi pp. 471 ss. Cfr. anche P. Donini, che interpreta il verbo *manthanein* come apprendimento dell'essenza e come comprensione, perché implica il fatto di riconoscere in modo inedito una realtà già nota, *Il piacere cognitivo e la funzione della tragedia in Aristotele*, in "Méthexis", vol. 25, n. 1, 2012, pp. 109-130, ivi pp. 116-117.

10 Ivi, 11, 1452a 31.

11 Questo concetto è un motivo ricorrente della riflessione di H. G. Gadamer sull'arte, *Verità e metodo*, cit., pp. 162-168. Le belle pagine che il filosofo dedica all'analisi della tragedia vanno ricordate in questo contesto anche in riferimento all'interpretazione del concetto di catarsi, al suo valore filosofico, che egli interpreta nei termini di "mestizia tragica".

pittorica¹², perché il passaggio dalla opacità del mondo dell'agire e del patire al "riconoscimento" delle ragioni, delle cause e principi che regolano le vicende umane è una dinamica messa in atto dalla stessa costruzione tragica, che giunge, attraverso la *peripeteia*, al "rivolgimento dei fatti verso il loro contrario [...] secondo verosimiglianza o necessità"¹³, con il conseguente riconoscimento, da parte dell'eroe tragico, della propria fallibilità e vulnerabilità. Il carattere contingente della *praxis* irrompe nel racconto tragico attraverso il momento del riconoscimento, che fa emergere la forma complessa dell'azione: la *morphe*, l'ordine, la intelligibilità della *praxis* sono segnati costitutivamente dalla contingenza, che la espone continuamente al rischio dell'errore. L'azione umana non si fonda primariamente sulla volontà e neppure su leggi universali e astratte che occorre conoscere per poter raggiungere il bene, ma su un virtù, la *phronesis*, che è capacità di raggiungere il bene a partire dalle circostanze date, una virtù che coniuga il singolare e l'universale, la sensibilità e l'intelletto, la ragione e il desiderio. L'azione individuale è determinata all'interno di una complessa rete di circostanze sempre diverse che trascendono il soggetto, per cui la sua capacità di ben deliberare richiede un tipo di saggezza che, in un passo dell'*Etica Nicomachea*, Aristotele avvicina al *sensus communis*¹⁴, nel tentativo di restituire l'essenza di un

12 S. Halliwell, *La psychologie morale de la catarsis. Un essai de reconstruction*, cit, p. 73; l'autore sostiene che l'esempio del dipinto è volutamente elementare perché ha lo scopo di mostrare con la forza dell'evidenza il carattere mimetico della conoscenza umana.

C'è un'altra ragione – a mio parere più importante – che sottende la "semplicità" di tale argomentazione: l'intento di Aristotele è quello di esemplificare in modo chiaro che la *mimesis poietike*, la produzione di immagini è una forma di *theoria*, non una semplice duplicazione dell'ente, ma un'attività euristica che scopre e separa la forma dai suoi attributi accidentali. Cfr. anche sul valore teoretico della *mimesis poietike* R. Dupont-Roc e J. Lallot, *La Poétique*, cit.

In questo passo, Aristotele non si preoccupa di definire le peculiarità della conoscenza poetica rispetto alla *episteme*, solo nel procedere della sua trattazione ed evidenziando le caratteristiche di quella forma più sviluppata e compiuta di poesia che è la tragedia si definiranno i tratti distintivi di tale sapere rispetto a quello epistemico.

13 *Poetica*, 11, 1452a 23 ss. "Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἢ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἶρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἶδος ἢ ἀναγκαῖον".

14 *Etica Nicomachea*, VI, 9. In questo capitolo Aristotele tratta la saggezza pratica distinguendola dalla sapienza, e sostiene che "la saggezza ha per oggetto

sapere senza fondamento, che si esercita più sul singolare che sull'universale. La rappresentazione tragica, e il suo passaggio dalla non verità alla verità, il momento della *anagnorisis*, porta allo scoperto la necessitante struttura dinamica e temporale di ogni verità, che può formarsi solo attraverso uno sviluppo processuale e la presenza ineludibile dell'errore¹⁵. Ciò che nell'immagine pittorica ci appare come un atto di immediata apprensione dei tratti essenziali della realtà rappresentata, che può far pensare all'oggetto di un'intuizione noetica, attraverso il *riconoscimento* si mostra attraverso un ineliminabile processo preparatorio – interno al divenire del racconto – che è costitutivo della verità stessa. Questo riassorbimento di un grado di "realtà" all'interno della narrazione si definisce parallelamente anche sul piano delle passioni, che entrano come fattori determinanti sia della componente conoscitiva sia degli aspetti etico-pratici della tragedia. Il produrre *eleos* e *phobos* è uno dei motivi ricorrenti di tutta la *Poetica*: il *mythos* tragico può essere fonte di verità e di insegnamento solo se lo spettatore si immedesima con il destino dell'eroe, quindi partecipa emotivamente alle sue vicissitudini; ma queste passioni di "primo grado", legate al mondo dell'agire e del patire¹⁶, vengono riattualizzate all'interno della rappresentazione tragica, per cui il dispiacere, derivato da queste due passioni, non è più connesso, come in rapporto al quadro, alla visione diretta della realtà (dispiacere che si trasforma in piacere nel momento in cui avviene una trasposizione sul piano mimetico), ma entra all'interno del senso della narrazione, come momento propedeutico, ma anche fondante, il riconoscimento della verità della vicenda tragica. È all'interno della *mimesis* tragica,

anche i particolari, i quali diventano noti con l'esperienza, ed il giovane non è esperto. Infatti una gran quantità di tempo crea l'esperienza. [...] Che la saggezza non sia una scienza, è evidente. Infatti ha ad oggetto l'individuale, come è stato detto. Tale infatti è ciò che è oggetto di azione", 1142a 14-16.

- 15 Il concetto di *hamartia*, "errore per ignoranza", è costitutivo del *mythos* tragico. Sul concetto di *hamartia* cfr. T.C.W. Stinton, *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, in "The Classical Quarterly", vol. 25, n. 2, 1975, pp. 221-254 e J.M. Bremer, *Hamartia, Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Hakker, Amsterdam 1969: quest'ultimo pone l'accento sull'origine dell'*hamartia* come errore inconsapevole.
- 16 Come giustamente afferma E. Belfiore, *Il piacere del tragico*, cit., la tragedia non trasforma *eleos* e *phobos* in "emozioni estetiche", ma queste sono le stesse passioni che si producono sul piano della *praxis*, p. 311.

di cui è parte costitutiva il momento della recezione¹⁷, che interagiscono i due piani, quello di “pietà e terrore” e quello della catarsi, interazione che diventa fondamentale per accedere alla verità tragica. In questa prospettiva, tuttavia, la catarsi si caratterizza principalmente nelle sue valenze gnoseologiche. Solo attraverso il tempo della narrazione, che trasfigura il tempo della vita, è possibile compiere il passaggio da un sentimento legato al mondo dell’agire e del patire a un sentimento filosofico e conoscitivo, che tuttavia è, al tempo stesso e come vedremo, un sentimento di tipo etico-politico¹⁸.

2.2. Conoscenza, praxis e piacere del tragico

Questa struttura della tragedia sembra cancellare la distinzione tra il piano della realtà e quello della *mimesis*¹⁹ chiudendo la rappresentazione in una sfera autoreferenziale. Si potrebbe invece individuare, in questa struttura di rimando della narrazione tragica a se stessa, un modo per fare interagire due livelli di “realtà” che codeterminano la verità della tragedia, la quale si attuerebbe nella relazione tensionale di una “referenza sdoppiata”²⁰. La verità che

17 “La *catharsis* è una purificazione – meglio [...] una epurazione – che ha luogo nello spettatore. Consiste propriamente in questo, che il “piacere proprio” della tragedia deriva dalla pietà e dal terrore. Consiste quindi nella trasformazione in piacere della pena che accompagna tali emozioni. Ma questa alchimia soggettiva è costruita *entro* l’opera *mediante* l’attività mimetica. Esso deriva dal fatto che gli incidenti che generano pietà e terrore sono, come abbiamo detto, portati a livello di rappresentazione. [...] In tal senso la dialettica dell’interno e dell’esterno raggiunge il suo punto culminante nella *catarsi*: sperimentata dallo spettatore essa è costruita nell’opera”, P. Ricœur, *Temps et récit I*, cit., p. 87.

18 Cfr. D. Guastini, *Prima dell’estetica*, cit., p. 110: “la catarsi tragica non espelle sentimenti come l’*eleos* e il *phobos*. Al contrario, li trasforma (quasi, si potrebbe dire, li intensifica) da sentimenti che si provano nei confronti di se stessi e della ristretta cerchia dei propri cari, in un sentimento “filosofico” e “universale” di amicizia e di umanità che si prova verso chi è *homoios*, simile a noi, cioè nelle nostre stesse condizioni”. L’autore mette in evidenza il carattere conoscitivo ed etico della catarsi tragica, ivi, p. 111.

19 Cfr. P. Donini, *Introduzione alla Poetica*, cit., p. XL.

20 Questo è un motivo ricœuriano ricorrente nella definizione della metafora, riferito alla considerazione che Jakobson fa del linguaggio poetico, P. Ricœur, *La métaphore vive*, Seuil, Paris 1975; tr. it. di G. Grampa, *La metafora viva*, Jaca Book, Milano 1981, pp. 285-291 e 404.

pone in essere la rappresentazione tragica si delinerebbe, in questo modo, come fondata su due ordini di principi interdipendenti, a cui Aristotele farebbe riferimento attraverso la coppia terminologica "necessità o verosimiglianza"²¹. Per comprendere questo aspetto è necessario analizzare il significato che Aristotele attribuisce al termine "verosimiglianza" nell'ambito della *poiesis*. Nella *Retorica* definisce in questo modo il termine *to eikos*: "il verosimile è ciò che avviene per lo più, non però assolutamente, come alcuni definiscono, ma ciò che, nell'ambito di ciò che può essere diversamente, è, rispetto alla cosa rispetto a cui è verosimile, come l'universale rispetto al particolare"²². Nell'ambito della *praxis* il vero, non potendosi determinare attraverso la nozione di "necessità assoluta", si spiega in base alla categoria della "probabilità", di "ciò che è probabile che avvenga", secondo quanto stabilito dagli *endoxa*, dall'opinione comune e dall'opinione dei saggi che si stratificano in una tradizione. Il discorso dialettico ha come strumento della sua verità l'"entimema", il sillogismo dialettico, che, dal punto di vista formale, ha la stessa struttura rigorosa del sillogismo scientifico, ma, dal punto di vista dei contenuti, procede da premesse il cui valore di verità è stabilito dalla *doxa*, dall'opinione²³.

Così definito nell'ambito della dialettica, il concetto di verosimiglianza sembra non riuscire a dar conto del tipo di verità che si istituisce attraverso la composizione tragica²⁴. Infatti, se questo concetto sembra avere una capacità esplicativa del legame consequenziale delle azioni che compongono la struttura narrativa della tragedia nella sua parte nodale (quella che va dal prologo all'inizio della *peripezia*), questa capacità viene meno quando le vicende umane subiscono un totale rovesciamento attraverso la *peripeteia*, che pone in atto un riconoscimento della verità degli eventi umani totalmente

21 Nella *Poetica* compare di frequente questa coppia terminologica per definire come il *mythos* tragico deve raccontare la successione dei fatti, secondo "τὸ εἰκόδες ἢ τὸ ἀναγκαῖον" (*Poetica*, 10, 1452a 20; 7, 1451a 14; 8, 1451a 19; *Poetica*, 9, 1451a 40; 1451b 10; 9, 1451b 30; 15, 1454a 35-37). E, a proposito della *peripeteia*, Aristotele afferma: "Ἔστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὅσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκόδες ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ", *Poetica*, 11, 1452a 23-25.

22 *Retorica*, I, 2, 1357a.

23 Cfr. *Primi Analitici*, I, 1, 24a 23-24b 13; tr. it. di G. Colli, Laterza, Roma-Bari 1988; *Retorica*, I, 1, 1355a; 2, 1358a.

24 Così si pronuncia anche Donini, *Introduzione alla Poetica*, cit. p. XXX.

inaudito, spaesante, sorprendente, in cui il concetto di probabilità o di “ciò che avviene per lo più” diventa del tutto inadeguato.

Ma poiché la tragedia è imitazione non soltanto di un'azione compiuta, ma anche di casi terribili e pietosi, questo effetto nasce soprattutto quando i fatti si svolgono gli uni dagli altri contro l'aspettativa, giacché avranno a questo modo ben più del sorprendente che se si producessero per caso o fortuitamente, infatti anche degli eventi fortuiti sembrano più sorprendenti quelli che appaiono prodotti come di proposito; e infatti sembra che i fatti come questo non avvengano a caso, cosicché segue di necessità che i racconti di questo genere siano i più belli.²⁵

Il filosofo greco evidenzia come il *mythos* tragico, per poter restituire la forma dell'azione umana e produrre le passioni tragiche di pietà e terrore, deve tenere insieme immagine coerente della *praxis* con l'irrompere della contingenza e del sorprendente. Ma questo irrompere dell'inaudito e dell'improbabile non si identifica con il caso, ma con dei fatti che producono quel *thaumaston*, quel sentimento di meraviglia che, secondo *Metafisica* I, sta alla base dell'esperienza conoscitiva. Come è possibile strutturare un racconto che coniughi coerenza e incoerenza, una congruenza che, come avviene nella vita reale porti con sé anche una costitutiva incongruenza? Per spiegarlo è necessario fare una breve ricognizione nella *Fisica* di Aristotele.

Lo Stagirita, con la sua fiducia nella possibilità di scoprire e rendere intelligibile il mondo, sostiene nella *Fisica* una teoria del caso e della spontaneità che viene così interpretata da Wieland:

Si può [] in primo luogo ricordare che, dovunque si parli di caso, si può sempre trovare anche un'altra causa alla quale il casuale può essere ricondotto. Richiamarsi al caso non significa dunque mai essere sollevati dal compito di trovare la causa specifica; anche ciò che si verifica per caso accade infatti sulla base di una determinata causa.²⁶

Il Wieland poi mostra che per Aristotele non si tratta di definire un ordine teleologico universale in cui la molteplicità dell'esperienza viene ricondotta a pochi fini, ma, al contrario:

25 *Poetica*, 9, 1452a 2-11.

26 W. Wieland, *La fisica di Aristotele*, cit., p. 330.

[...] l'impostazione di un *telos* costituisce il punto di riferimento per giungere alle molteplici condizioni che devono essere realizzate posto che il *telos* stesso debba essere possibile. Ma sulle condizioni ci si può interrogare solo sapendo per che cosa esse devono essere, condizioni. La considerazione teleologica è dunque in questo caso quella che più di tutte riesce a dar conto della molteplicità dell'esperienza.²⁷

Nella *Fisica* Aristotele usa due termini per indicare il caso: partendo dall'uso linguistico, parla di *tyche*, quando si tratta del mondo umano e di *automaton* quando parla dei fenomeni naturali, ma di fatto egli tratta i due concetti in modo analogo perché non sussiste separazione tra ragione umana e ordine naturale²⁸.

Nella *Poetica* Aristotele sostiene che i fatti terribili e pietosi nascono dai fatti quando questi si svolgono gli uni dagli altri contro l'aspettativa:

[...] giacché avranno a questo modo ben più del sorprendente che se si producessero per caso o fortuitamente; ed infatti anche degli eventi fortuiti sembrano più sorprendenti quelli che appaiono prodursi come di proposito, come quando, per esempio, in Argo la statua di Miti cadde addosso al colpevole della morte di Miti che la stava guardando, e uccise.²⁹

Perché l'ordine dei fatti si può stabilire solo a posteriori? Proprio perché la teleologia aristotelica non si fonda né totalmente su presupposti doxastici, né su un determinismo della natura. Quando nel *Protreptico* (W 11), Aristotele tratta l'arte come mezzo per portare a compimento ciò che la natura ha lasciato incompiuto non sta descrivendo un sistema teleologico perfettamente congruente, dove mondo umano e natura si compenetrerebbero in un ordine perfetto. L'esigenza di compiutezza, verso la quale tende la natura e alla quale la produzione e la *techne* convengono, nasce da un'incongruenza di fondo dell'ordine teleologico, o meglio dall'aprirsi dell'ordine teleologico in molteplici direzioni, le quali danno ori-

27 Ivi, p. 326 e p. 339.

28 M.C. Nussbaum sostiene che tra i due concetti non c'è differenza sostanziale e che quando Aristotele introduce questi termini non sta parlando di eventi casuali ma di eventi causali che sfuggono al controllo dell'agente (*La fragilità del bene*, cit., p. 584).

29 *Poetica*, 9, 1452a 1-10.

gine a molteplici possibilità di costruire legami causali che conducono a un determinato scopo: questo ordine, quindi, può essere ricostruito solo a posteriori.

Nel momento in cui Aristotele distingue i fatti inaspettati, che possono essere ricondotti a un ordine causale, da quelli fortuiti sta sostenendo che c'è sempre un ordine superiore che può essere individuato a partire dall'ordine del probabile. Il movimento umano, sia esso *poiesis* o *praxis*, si inserisce nella legge di natura, ma non crea un ordine pacificato attraverso la proiezione di una legge umana sui processi naturali, ma un ordine in cui le realtà del movimento e della scissione ritornano come elementi fondamentali, spezzando la sequenza degli eventi e intervenendo, anche, sul "determinismo" del "ciò che avviene innanzitutto e perlopiù", sull'ordine in qualche modo pacificato della tradizione e delle convinzioni comuni. In questo senso, la doppia espressione che Aristotele usa per definire il tipo di legame che regge la narrazione tragica, il fatto che gli eventi si devono svolgere secondo "verosimiglianza o necessità", fa pensare a una interazione di due ambiti di verità che si determinano reciprocamente, senza però identificarsi. Due livelli di verità entrambi riguardanti il mondo sublunare, caratterizzati dalla contingenza, e quindi equivalenti dal punto di vista logico, poiché entrambi sono relativi a "ciò che può essere altrimenti", ma che si differenziano intenzionalmente, in quanto *to eikos* è connesso ai principi etico-pratici che stanno a fondamento della tragedia, mentre *to anagkaion* riguarda la necessità ipotetica³⁰ che caratterizza il mondo naturale.

Questa distinzione sembra rimandare a quella formulata nella *Retorica* tra *nomos idios* e *nomos koinos*: "intendo per particolare (*idios*) la legge (*nomos*) scritta secondo cui si regge una città, intendo per comune (*koinos*) quelle leggi non scritte, che sembrano essere riconosciute da tutti"³¹. Per *nomos koinos* Aristotele intende i principi secondo natura (*kata physin*). Questa contrapposizione, che, nell'ambito di una riflessione etico-pratica, sembrerebbe rimandare all'esistenza di uno stato di natura pre-politico, è in realtà

30 Rimando a proposito della necessità ipotetica (*anagkaion ex hypotheseos*) alla *Fisica*, II, 9, 199b 34 ss.

31 *Retorica*, I, 10, 1368 b 7-9; 13, 1373 b 4-6. Su questi passi e più in generale sulla distinzione tra leggi particolari e comuni cfr. l'analisi che sviluppa G. Cambiano, *Come nave in tempesta. Il governo della città in Platone e Aristotele*, Editori Laterza, Roma-Bari 2016, pp. 181 ss.

una contrapposizione che occorre ripensare alla luce delle considerazioni che Aristotele fa nell'*Etica Nicomachea* sul giusto per natura. In quest'opera il filosofo "fa sì riferimento alla natura, ma all'interno del *dikaion politikon*, del 'giusto politico', una nozione totalmente assente nella *Retorica*". Aristotele nell'*Etica Nicomachea* non separa né contrappone le due sfere, ammette che anche il "giusto per natura" è mutevole³². È soltanto a partire dall'interdipendenza, dalla compenetrazione di legge umana e legge di natura, che si può stabilire anche una differenza e una non sovrapposizione tra questi due ambiti. Questa identità-differenza emerge, in modo esemplare, attraverso le complesse dinamiche del racconto tragico, che riesce a mostrare attraverso un sapere non speculativo, il paradosso che tiene insieme il giusto naturale e politico. In questo senso, il momento della catarsi come fine e compimento della tragedia illumina l'aporia, dischiudendo una sovradeterminazione di senso in cui si intrecciano la legge di natura e quella degli uomini: il solo modo affinché lo spettatore possa fare esperienza dell'essenza di una vita intera.

La tragedia come *mimesis praxeos* mostra, quindi, il mondo umano da un duplice prospettiva: come un organismo naturale (la narrazione tragica è paragonata sovente da Aristotele a un organismo), una totalità organizzata finalisticamente, appartenente, come tutti gli esseri viventi, alla realtà fondamentale della natura e del movimento; ma, al tempo stesso, il movimento umano emerge, nella sua specificità, con la sua capacità di scoprire in questo ordine del mondo una molteplicità di sviluppi teleologici e, contemporaneamente, in grado di rintracciare all'interno della realtà sublunare, caratterizzata dalla temporalità e della mutevolezza, dei criteri di autodeterminazione. La legge di natura, vista in relazione costitutiva con la legge umana, non stabilisce nessun determinismo: pensata attraverso questo legame originario, si apre nella sua mutevolezza allo spazio della deliberazione umana.

Nella *Politica*, Aristotele sostiene che "la parola è fatta per esprimere ciò che è giovevole e ciò che è nocivo e, di conseguenza, il giusto e l'ingiusto"³³. La *techne* del linguaggio è il modo in cui il

32 Cfr. G. Cambiano, *Op. cit.*, p. 199.

33 *Politica*, I, 2, 1253a 12-18; tr. it. di R. Laurenti, Laterza Editore, Roma-Bari 1989: "Perché la natura, come diciamo, non fa niente senza scopo e l'uomo,

mondo sublunare si dischiude alla deliberazione umana nella sua ricchezza e complessità di sviluppi teleologici; tuttavia, l'intervento umano sulla natura non è per Aristotele una umanizzazione della stessa e neppure il semplice compimento di un ordine che attraverso questo intervento diventa perfetto. Il movimento umano si inserisce nell'ordine teleologico generale comprendendolo come un ordine molteplice; non come un ordine in cui gli stadi del processo sono già definiti a priori e rispetto ai quali il compito dell'uomo non sarebbe altro che quello di prendere in consegna uno sviluppo già definito nelle sue direttrici fondamentali. È proprio questa scoperta della molteplicità ad aprire lo spazio dell'errore tragico (*hamartia*)³⁴. Attraverso l'imitazione della natura, la rappresentazione tragica mostra il luogo di quella scissione, e quindi l'interazione

solo tra gli animali, ha la parola: la voce indica quel che è doloroso e gioioso e pertanto l'hanno anche gli altri animali [...] ma la parola è fatta per esprimere ciò che è giovevole e ciò che è nocivo e, di conseguenza il giusto e l'ingiusto: questo è, infatti proprio dell'uomo rispetto agli altri animali, di avere, egli solo, la percezione del bene e del male, del giusto e dell'ingiusto e degli altri valori [...]"

- 34 *Poetica*, 13, 1453a 12-17: "È dunque necessario che un racconto ben fatto sia piuttosto semplice che non duplice, come invece dicono alcuni, e che tratti di un rovesciamento non dalla sfortuna alla fortuna ma al contrario dalla fortuna alla sfortuna, e non a motivo della malvagità ma per un grande errore di un uomo come si è detto e di uno piuttosto migliore che peggiore dell'ordinario".

Non tutti racconti tragici, quindi, seguono questo sviluppo, ma solo i migliori. Cfr. D. Guastini, *Prima dell'estetica*, cit., pp. 201-203. L'autore sottolinea che "la forma propria che scaturisce dall'imitazione dei fatti tragici è quella implicata nel termine *hamartia*". La fenomenologia dell'azione seria è caratterizzata dal passaggio dalla fortuna alla sfortuna di qualcuno che cade a causa di un grave errore. Serio è quindi quel personaggio medio che si ritrova per errore in condizioni straordinarie. La tragedia coglie la natura dell'agire umano non perché i caratteri dei personaggi emergono in primo piano, ma i personaggi sono funzionali all'azione.

L'autore si chiede perché solo l'errore può stare a fondamento dei fatti tragici. Perché per Aristotele l'errore ha una valenza etica che non posseggono nello stesso grado il fatto del tutto accidentale, o l'ingiustizia deliberata. La *hamartia* si pone all'incrocio tra scelta deliberata e fatalità e si definisce nella circolarità di scelta e destino. L'errore manifesta la natura contingente dell'agire umano e l'incapacità dell'eroe tragico di fronteggiare le situazioni straordinarie in cui si viene a trovare quasi mai per propria decisione. L'*hamartia* è l'altra faccia delle possibilità deliberative tipiche della *praxis*; è l'altro effetto che la contingenza tipica del mondo sublunare produce sull'agire umano.

tra due ordini teleologici, mai perfettamente sovrapponibili, dove si apre lo spazio del *sorprendente*³⁵ come possibilità di conoscere diversi sviluppi teleologici a partire da premesse date. Questo "intervento" dell'umano sulla natura non significa per Aristotele che l'arte può plasmare la natura e funzionalizzarla ai propri scopi, ma significa che la natura mostra, attraverso il linguaggio poetico, una molteplicità di processi teleologici.

La *Poetica* aristotelica tematizza esemplarmente questo intervento della contingenza e della incongruenza nell'ordine teleologico. La legge umana è interna a una legalità metafisica, interviene per cercare di intensificare la regolarità dei fenomeni sensibili e, in questo modo, limitare la contingenza stessa. Questo *compito* si definisce, tuttavia, come un'attività inesauribile, perché l'universo aristotelico è costituito da complesse relazioni tra fenomeni, che, interagendo tra loro, danno vita a una molteplicità infinita di processi teleologici, il cui ordine è possibile individuare solo a posteriori, o è possibile anticipare e prevedere assumendo la logica della probabilità, quindi la costitutiva contingenza insita in ogni realtà sensibile. Per questo la poesia "è più filosofica della storia", perché riesce a rintracciare un processo teleologico compiuto, laddove il movimento umano porta allo scoperto l'irrompere della contingenza nell'ordine sublunare, scoprendolo, così, nella molteplicità delle sue forme e delle sue finalità.

Il sorprendente, ciò che produce stupore e meraviglia, il *thaumaston*, è legato per Aristotele alla scoperta della forma dei processi fenomenici, e non all'accadere dell'assoluta casualità. È generato dall'emergere di una verità inaudita, che irrompe nell'ordine del probabile e della tradizione, ridefinendo la sua intelligibilità e comprensibilità. La "dialettica" che tiene insieme la legge degli uomini e quella naturale si risolve, nel racconto tragico, nell'attestazione di una primarietà dell'ordine di natura, che assume il significato del divino. Ai mortali è assegnato un ruolo particolare in questo ordine: la loro conoscenza e la loro azione dischiudono la molteplicità del

35 Aristotele, in *Poetica*, 14, 1453b 5-8, sostiene che coloro che "per mezzo della messa in scena, mettono a punto non il pauroso, ma soltanto il mostruoso, non hanno niente a che vedere con la tragedia, giacché nella tragedia non bisogna cercare ogni piacere, ma solo quello che le è proprio". Il mostruoso per Aristotele è un fatto contro natura che accade accidentalmente.

mondo sublunare, concedendo all'uomo la possibilità di deliberare, di progettarsi, di prefigurare il proprio futuro. Ma il racconto tragico educa gli uomini ad agire bene esortandoli a non allontanarsi dalla propria condizione di esseri che appartengono a un ordine naturale, dalla propria condizione di esseri mortali, finiti, contingenti. Lo spazio della volontà e della deliberazione umana non deve segnare il distacco tra mondo sensibile e sovrasensibile, non deve autoprodotto una sua legalità, piuttosto la tragedia insegna all'uomo come autodeterminarsi partendo dalla propria condizione di essere sensibile, che significa, da una parte, consapevolezza della propria appartenenza a un mondo storico, politico, religioso, morale, ma, dall'altra, e più originariamente, riconoscimento del debito fondamentale che l'umano contrae con l'ordine della natura³⁶.

La narrazione tragica mette così in mostra, porta alla luce un tipo di *theorein*, un modo di vedere in profondità, che ha bisogno della saggezza trasmessa e dei suoi *topoi* per formarsi, ma li assume per poterli ribaltare e ridefinire a partire da un criterio di congruenza e di sensatezza di un altro ordine, che ridecrive, mostra sotto un'altra luce quella verità della *praxis* che regge la struttura narrativa e causale della parte nodale della tragedia. Il nuovo ordine di intelligibilità, che si crea nel momento in cui la narrazione tragica si risolve nel *riconoscimento* dell'errore sul quale si reggeva la congruenza dell'agire dell'eroe, è l'irrompere di un criterio nuovo di verità. Un principio che ha come sua condizione necessaria il sapere sedimentato in una tradizione, ma va oltre questa saggezza, anche se si determina attraverso essa, ridefinendola a partire da un atto del *theorein*, un atto del *vedere* in profondità, che si configurerà nella *mimesis* tragica, e nella *synthesis* o *systasis* che la narrazione poetica realizza, con delle caratteristiche del tutto particolari rispetto a quelle proprie della teoresi epistemica.

Evidenziare il valore teoretico della *poietike mimesis*, in questa prospettiva interpretativa, non significa contrapporre questo valo-

36 Il rapporto tra legge umana e legge degli dei o di natura è un tema che percorre le narrazioni tragiche. Il celebre primo stasimo dell'*Antigone* pone in versi questa questione, celebrando, da una parte, l'essenza dell'uomo (*to deinoteron*) che possiede per natura il dono della *technè*, e, al tempo stesso, lanciando un monito affinché questo dono non si converta in arroganza, non si peccchi di *ybris*: coloro che si pongono al di sopra e al di fuori dell'ordine naturale e divino sono condannati a un destino di dolore e disgrazie.

È su questa condizione aporetica che si fonda la dinamica catarctica nel momento della recezione: su una consapevolezza che si forma nell'intreccio tra saggezza e sapienza, tra legge di natura e legge umana, ma anche tra anima irrazionale e razionale, tra *pathos* e *logos*. La catarsi, come afferma Ricœur, illumina l'aporia e la libera dal non senso che incombe, è il momento in cui i conflitti interni al racconto tragico giungono al loro apice e trovano un loro scioglimento nella *anagnorisis*, il "riconoscimento del vero". Quel riconoscimento che, da una parte, fa emergere come disposizione universale, orientante la prassi, la necessità di conciliare la legge umana e la legge di natura, il non peccare di *ybris*; dall'altra e al tempo stesso, fa emergere come questo accordo, questo criterio generale non disponga di regole necessarie per la sua applicazione alle circostanze sempre diverse in cui ci si ritrova ad agire. Quindi, la tragedia può solo consegnare allo spettatore l'esempio di una vita intera e degli errori da non compiere nella ricerca della felicità, assegnandogli, al tempo stesso, la responsabilità e un'accresciuta capacità (che si forma attraverso esempi, abitudine ed esperienza) di deliberare considerando di volta in volta le situazioni particolari in cui si svolge l'azione. È attraverso questa compenetrazione di universale e particolare, di anima razionale e irrazionale, di sensibilità e ragione che si produce quell'accordo fonte del piacere proprio della tragedia; piacere che, al tempo stesso e paradossalmente, ne orienta lo sviluppo. Questo piacere, valutato dal punto di vista della capacità del poeta di individuare attraverso il *mythos* l'essenza della *praxis*, si deve considerare come quel *hedone oikeia*³⁸ che è legato alla peculiarità dell'attività poetica; quel piacere che, se provato in modo specifico in rapporto alla specificità dell'attività, la rende perfetta. Tale accordo sentito e pensato dal poeta diventa, anche, costitutivo del piacere che sperimenta lo spettatore; un piacere che è un *criterio*, una disposizione, un "sentimento penetrato dalla ragione" che lo orienterà nelle scelte future, perché la tragedia educa l'uomo a provare piacere o dispiacere in modo adeguato alle situazioni: attrazione in rapporto a situazioni moralmente giuste e dispiacere (quindi repulsione) in rapporto a situazioni moralmente esecrabili³⁹.

38 Rimando al capitolo precedente in cui si è trattato questo concetto che Aristotele esamina nel libro X, 4 dell'*Etica Nicomachea*.

39 *Etica Nicomachea*, X, 1, 1172a 22-25: "È altresì comunemente ammesso che per la virtù del carattere riveste grandissima importanza il fatto di provare

2.3. Phronesis e katharsis

L'etica aristotelica è fondata sul concetto di *phronesis*, di saggezza pratica: il possesso di questa virtù dianoetica è la condizione che rende possibile la ricerca e il raggiungimento della *eudaimonia*, della felicità⁴⁰. Questa nozione è diventata centrale nella storia delle interpretazioni dell'etica aristotelica. In particolare, la filosofia della *praxis* dello Stagirita è stata oggetto di un forte investimento teorico nel pensiero del Novecento. La lettura e la ripresa del concetto fondante dell'etica aristotelica, cioè quello di *phronesis*, sono state il fulcro di quel movimento di pensiero che si è definito sulla base di una "riabilitazione della filosofia pratica" aristotelica⁴¹. Inoltre, il termine *phronesis* è stato associato, da alcuni pensatori di questa tendenza, al sapere poetico e alla nozione essenziale di *mimesis*. Basti citare Hans Georg Gadamer, che riprende ampiamente tutto l'apparato teorico connesso al concetto fondante di *mimesis*, includendolo nell'ordine della *praxis*. La filosofia pratica del filosofo greco e la sua poetica sono riprese per sviluppare una prospettiva critica nei confronti dell'idea moderna di ragione, i cui limiti, ritagliati sul modello della conoscenza scientifica, vengono ripensati a fondo attraverso una proposta emancipativa in cui l'esperienza dell'arte

piacere delle cose delle quali si deve ed aborrire quelle delle quali non si deve. Piacere e dolore infatti si estendono per tutto l'arco della vita e hanno peso e rilevanza per la virtù e la vita felice, giacché si sceglie ciò che è piacevole e si fugge ciò che è doloroso".

40 Nonostante Aristotele in alcuni passi dell'*Etica Nicomachea* sostenga che il fine ultimo della vita umana sia l'attività teoretica, occorre evidenziare come in tale opera l'*eudaimonia* venga considerata come un fine raggiungibile solo attraverso il concorrere e l'interagire della eccellenza intellettuale (*theoria*) e della virtù morale (*phronesis*). Cfr. I. Düring, *Aristoteles. Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1966; tr. it. di P. Donini, *Aristotele*, Mursia, Milano 1976, p. 530. Düring, a proposito della natura complessa delle affermazioni di Aristotele sulla felicità, afferma: "La sua definizione di *eudaimonia* è una sintesi di quelle proposte nell'Accademia: i tre pilastri su cui si fonda la felicità sono l'intelligenza filosofica, la virtù etica e la gioia". Questo termine viene analizzato magistralmente da M.C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, nel capitolo XI, intitolato *La vulnerabilità della vita buona: l'attività e le sciagure* e nell'*Intermezzo 2* dedicato a *La fortuna e le emozioni tragiche*.

41 F. Volpi, *La riabilitazione della filosofia pratica e il suo senso nella crisi della modernità*, in "Il Mulino", vol. 35, n. 6, 1986, pp. 928-949.

gioca un ruolo determinante ed esemplare⁴². Attraverso l'interpretazione della filosofia dell'azione e della poetica aristoteliche, quindi, si può pensare un orizzonte di pensiero emancipato dagli interessi tecnico-strumentali, dove il momento sensibile diventa costitutivo e fondante un modello di razionalità i cui principi appartengano all'ordine della *praxis*, piuttosto che a quello della *theoria* (qui la contrapposizione è riferita alla distinzione che Aristotele fa tra conoscenza dialettica ed epistemica).

La virtù della *phronesis* si acquisisce attraverso l'esperienza, non si apprende grazie all'insegnamento di regole morali universali e astratte. Si tratta quindi di un'acquisizione che avviene nel tempo, attraverso la reiterazione di azioni virtuose e attraverso la *paideia*, la quale si realizza, nel caso della tragedia, grazie a esempi determinati di come si fa un buon uso della virtù stessa; quindi, attraverso un "fare esperienza" della virtù. Per Aristotele, infatti, un esempio eminente di che cosa sia la *phronesis*, o la mancanza di *phronesis*, ce lo fornisce la tragedia⁴³, che, essendo una "intensificazione d'essere", con la forza della chiarezza e dell'evidenza permette allo spettatore di identificarsi con le vicende raccontate e di fare un'esperienza del senso intero di una vita. In tal modo, attraverso gli esempi di individui eroici in difetto o nel pieno possesso della virtù, il dramma diventa una forma di *paideia* e consegna allo spettatore un'accresciuta capacità di ricostruire nella sua prassi la regola di volta in volta determinata della buona azione: un compito e una responsabilità che è condizione fondamentale nella ricerca della sua felicità.

In questo contesto etico-pratico, la catarsi si costituisce sulla base di una dinamica assai complessa e si produce attraverso diverse specificazioni di quel piacere che sta a fondamento del movimento del mondo sublunare. Questa natura composita del piacere-felicità emerge anche dalle pagine dell'*Etica Nicomachea*, dove Aristotele,

42 H.G. Gadamer sostiene in *Verità e Metodo*, cit., p. 20, che "l'esperienza dell'arte costituisce, insieme all'esperienza della filosofia, il più pressante ammonimento rivolto alla coscienza scientifica perché essa possa riconoscere e ammettere i propri limiti". Come noto, tutta la prima parte di quest'opera, quella dedicata alla *Messa in chiaro del problema della verità in base all'esperienza dell'arte*, ruota intorno all'idea dell'arte come esempio eminente di "esperienza extrametodica di verità".

43 M. Nussbaum, *Op. cit.*, insiste sul fatto che l'*Antigone* è il dramma della *phronesis*, cap. III, prima parte.

in contrasto con l'idea platonica del piacere, confuta quegli *endoxa* che condannano i piaceri corporali e i piaceri legati ai beni materiali. La felicità, ci dice Aristotele, è piacere, e questo ha natura poliforme, non si risolve nel piacere legato alla vita contemplativa, ma tiene insieme i piaceri del corpo, i piaceri legati al possesso dei beni materiali, all'espressione degli affetti e delle relazioni sociali: tutte condizioni necessarie perché si possa arrivare ad esercitare l'attività teoretica e il piacere ad essa legato⁴⁴. Se, come si è sostenuto in precedenza, il piacere proprio della tragedia si identifica con il concetto di catarsi, che è il *telos* della tragedia, e questo viene connesso al modo in cui Aristotele tratta il piacere nell'*Etica Nicomachea*, si può ragionevolmente affermare che il piacere si mostra nella tragedia attraverso una struttura processuale, che dinamicamente ripropone il conflitto e il suo transitorio scioglimento, quindi come un passaggio dalla potenza all'atto, pensato sempre – come precedentemente detto – nei termini di “estasi della potenza” e non come un superamento dialettico nei termini di una *Aufhebung*. Nel momento in cui il racconto tragico arriva alla *anagnorisis* e alla *peripeteia*, che producono la *katharsis*, il piacere che si produce nell'animo dello spettatore non è identificabile con il piacere fine a se stesso della pura contemplazione della verità, ma è inserito – in quanto forza che si esplica nella relazione di potenza e atto – nella realtà fondamentale del movimento, che vede tutti gli esseri e i fenomeni del mondo sublunare in una condizione di tensione continua verso qualcosa d'altro. Così il piacere della catarsi è il momento in cui l'identificazione tra i movimenti dell'animo dello spettatore e i passaggi dal piacere al dispiacere, e viceversa, che caratterizzano lo sviluppo della trama, si rompe e il dispiacere, l'evento finale luttuoso e tragico viene consegnato definitivamente allo spettatore; in questo passaggio si compie la funzione della tragedia, perché si scioglie l'ultimo conflitto interno al racconto, e nell'animo dello spettatore subisce la sua “compiuta” trasformazione in piacere. La *katharsis*, in quanto *telos* della tragedia, orienta le fasi di sviluppo della stessa; in questo senso è interna al processo di produzione del racconto, ma, al tempo stesso, essa si realizza nello spettatore, che entra come elemento costitutivo della sua verità: la catarsi produce quella dialettica tra interno ed esterno che viene evidenziata da Ri-

44 *Etica Nicomachea*, X, 7, 1177a 13 ss.

cœur nella sua lettura della *Poetica* di Aristotele⁴⁵. Questo piacere si può definire come una consapevolezza esperita dallo spettatore (attraverso una partecipazione allo spettacolo tragico) che ritornerà alla vita pratica arricchito nella propria capacità di scegliere in direzione del bene e della felicità. Quel mondo della *praxis* in cui questo *piacere proprio della tragedia* viene reinserito nel movimento infinito di potenza e atto. Quando Aristotele afferma che il piacere, come la felicità, è attività non impedita, non qualifica l'*hedone* come uno stato, ma – come si afferma del rapporto tra potenza e atto che sono sempre tra loro relativi – esso è sempre relativo a un particolare impedimento, che si scioglie e che si ripresenta ad un altro livello del movimento. Quindi, relativamente alla *poiesis*, questo piacere, che si identifica con la *katharsis*, è il compimento della tragedia stessa, ma dal punto di vista della *praxis* questo stesso piacere si inserisce in quel movimento che tende infinitamente verso la perfezione del primo motore. L'*hedone* in quanto “attività non impedita” non è da interpretare come pura *energeia*, ma come un’attività che continua indefinitamente a esprimere la sua eccedenza di potenza, una *dynamis* che non si arresta, una tensione infinita verso il bene e il piacere sommo mai raggiungibili.

Il piacere proprio della tragedia, come catarsi, ha quindi una struttura dinamica, in cui si presenta una volta sotto il segno di un prodotto interno al *mythos* tragico, come piacere conoscitivo che lo conduce a perfezione, e un’altra volta sotto il risvolto funzionale della sua valenza etico-pratica⁴⁶. Il *telos* della tragedia è quello di consegnare allo spettatore un’accresciuta capacità di deliberare,

45 Ricœur, *Tempo e racconto I*, cit., p. 87.

46 Aristotele nella *Poetica*, VI, 1450a 24, definisce anche il *mythos* come fine della tragedia, perché dal punto di vista interno al processo poetico, è al *mythos* come *ton pragmaton systasis* che è finalizzato il lavoro del poeta. Come si è già detto in precedenza, i principi e le cause che il filosofo rintraccia non hanno mai carattere assoluto, ma vanno considerati in rapporto al punto di vista rispetto al quale Aristotele considera una realtà. Essi non denotano il passaggio da una condizione sostanziale a un’altra, ma rimandano piuttosto a un ordine fenomenico che si può comprendere solo attraverso il carattere dinamico e relazionale di tali principi. Le cause e i principi diventano articolazioni dell’essere in movimento e si definiscono in rapporto a un determinato contesto ontologico, gnoseologico o etico. Cfr. W. Wieland, *La fisica di Aristotele*, cit., pp. 67-68, che definisce “relazionali” i principi che stanno a fondamento della filosofia aristotelica.

per svolgere al meglio il compito che è assegnato ad ogni uomo nell'universo aristotelico, quello della ricerca della felicità. Questo significa che, ponendosi dal punto di vista di una analisi delle cause e dei principi che fondano il racconto, il *telos*, il fine e la funzione della tragedia si raggiungono nel momento in cui essa reffluisce nel mondo dello spettatore, ridefinendo i confini della sua esperienza pratica. Tuttavia, se osserviamo la catarsi da un punto di vista ontologico e cosmologico, allora occorre prendere atto che il piacere e la felicità, per il filosofo greco, sono processi e ricerca continua, solo momentanei scioglimenti del conflitto, che perennemente si ripresenta, perché insito nella materialità e nella contingenza della prassi e più in generale del mondo sublunare.

La tragedia non consegna solo una regola, che è esempio, funzionale alla ricerca della *eudaimonia*, ma ci dona, insieme, la comprensione dell'essenza della felicità che si costruisce sulla base della piena consapevolezza del suo carattere fragile, sulla rinuncia alla *ybris*, sul rispetto della legge di natura, sulla quale si fonda la legge umana e la tradizione; queste ultime ci trasmettono un'etica e una giustizia vissute attraverso la ragione, le azioni e le passioni. Tale effetto sovradeterminato che la tragedia ha sullo spettatore trova la sua unità in un desiderio fondante di agire, il quale ha la sua radice ontologica in quella tensione originaria che spinge tutti gli esseri del mondo sublunare verso la perfezione del primo motore e che sta a fondamento di un'etica della responsabilità, perché ad ogni spettatore è consegnata, attraverso un esempio che è insieme regola, la responsabilità di rintracciare, nei molteplici percorsi che l'ordine metafisico offre all'azione umana, il proprio cammino verso la felicità.

Il fine educativo e pratico della tragedia consiste propriamente in questo consegnare allo spettatore un esempio e un criterio determinato per raggiungere il bene, che per Aristotele deve essere orientato dal principio e dal piacere del giusto mezzo⁴⁷. P. Aubenque, nella

47 Il legame tra il piacere e il giusto mezzo risulta evidente nelle pagine dell'*Etica Nicomachea* in cui Aristotele stabilisce che "la virtù e l'uomo dabbene, in quanto tale, sono la misura di ogni cosa, saranno anche piaceri quelli che appaiono a costui, e saranno piacevoli le cose delle quali egli gioisce", 1176a 17-20. Tale legame è evidenziato, a proposito della catarsi e del fine educativo della tragedia, da S. Halliwell, *La psychologie morale de la catarsis. Un essai de reconstruction*, cit, p. 512.

sua lettura del concetto di *phronesis*, evidenza che Aristotele fornisce come norma generale dell'esercizio della virtù l'agire secondo il "giusto mezzo":

La virtù consiste nell'esercizio del giusto mezzo, e il criterio del giusto mezzo è la giusta regola. Ma qual è questa giusta regola? Aristotele non ci dà alcun mezzo per riconoscerla, tranne il ricorso al giudizio dell'uomo prudente. [...] la scienza condivide con la legge il privilegio, ma anche l'inconveniente, di riguardare il generale. Di qui, tutte le critiche che Aristotele può esprimere circa la legge valgono anche, per gli stessi motivi, a proposito della scienza. Almeno per quanto concerne l'applicazione delle proposizioni della scienza (che sono generali) alle circostanze dell'azione (che sono particolari): la legge, che fa quello che può, non è più condannabile della scienza, che può essere costituita solo per astrazione rispetto ai casi particolari. Se Platone non sembra aver messo in dubbio che un sapere sufficientemente trascendente possa esaurire la totalità dei casi particolari, Aristotele dispera di poter dedurre il particolare dal generale: "La colpa - ci dice - non è nella legge né nel legislatore, ma risiede nella natura della cosa (ἐν τῇ φύσει τοῦ πράγματος)".⁴⁸

Questa norma generale del giusto mezzo, tuttavia, non possiede un criterio per la sua applicazione alle circostanze sempre diverse in cui si svolge l'azione umana, perché non si può dedurre il particolare dal generale, in quanto il primo dipende dalla "natura della cosa". Il filosofo incorre in quello che Aubenque definisce un "ostacolo ontologico" che nessuna scienza potrà superare, e per poter rendere produttiva tale aporia il filosofo greco fa riferimento non a una regola generale, ma al *phronimos*, che deve fungere da esempio e modello dell'azione virtuosa.

In questa parte della sua riflessione sul concetto di *phronesis*, Aubenque evidenzia come il modello di questa virtù, che non ha un'essenza e che rimanda in ultima istanza all'esistenza del *phronimos*, è fornito dall'"ideale arcaico dell'eroe, che si impone più per le sue gesta (o semplicemente per il suo 'zelo') che per il suo sapere". Questo ideale, che è rappresentato dal protagonista delle tragedie, è lo *spoudaios*, il valoroso, colui che nell'*Etica Nicomachea* (I, 9, 1099a 22) diventa l'unico criterio di riferimento e di definizione della *phronesis*. Questa affermazione teorica ci fornisce una chiave

48 P. Aubenque, *La prudenza di Aristotele*, cit., p. 54 e p. 57.

interpretativa fondamentale per una comprensione ulteriore del valore conoscitivo ed etico-pratico della tragedia.

Aristotele, quindi, al contrario di Platone, non fonda la sua etica su basi epistemiche, ma ricorre alla tradizione e alle figure di eroi che ci forniscono degli esempi del *phronimos*. Tuttavia, la *phronesis* è una virtù dianoetica, e, in quanto appartenente alla parte razionale dell'anima, deve possedere un qualche grado di universalità. Il *phronimos* non è solo il valoroso che si distingue per le sue gesta eroiche. Il procedere aporematico della conoscenza dialettica di Aristotele seleziona, giudica, discrimina, tra le tante figure di uomini valorosi che la tradizione ci trasmette, quelli che possono fungere da esempi per la definizione della prudenza. Come sostiene Aubenque, nella riflessione aristotelica sulla *phronesis*, si evidenzia questa necessità di trovare "l'ὀρθὸς λόγος, o piuttosto il criterio vivente di una regola di questo genere. [...] Il prudente serve da criterio unicamente perché è dotato di un'intelligenza critica". Il procedimento dialettico, che lo Stagirita sviluppa per trovare la regola dell'agire morale, mostra una intrinseca e costitutiva relazione tra regola universale e la sua concreta esistenza in un individuo determinato:

La "retta regola" è certo individualizzata nella persona del *phronimos*, e questo sembra conferire alla prudenza un fondamento esistenziale: non è tanto la *prudenza*, quanto il *prudente* a costituire la *recta ratio*, perché non si dà prudenza senza prudente [...]. Ma il prudente è invocato come giudice solo in ragione della sua capacità di giudizio, della sua esperienza, insomma di una "conoscenza", anche se non si tratta di una conoscenza del trascendente. [...] Se Aristotele abbandona la trascendenza dell'intelligibile, non è certo per sostituire ad essa la trascendenza illusoria di un qualche irrazionale, ma l'immanenza critica dell'intelligenza. All'intellezione degli intelligibili sostituisce, come fondamento della regola etica, l'intelligenza degli intelligenti; alla sapienza delle Idee la prudenza dei prudenti; ma si tratta di nuovo – benché in una nuova forma – di un fondamento intellettuale. Aristotele particularizza, individualizza, relativizza l'intelligenza, ma non rinuncia all'intellettualismo. La sostituzione dello *spoudaios* tradizionale con un *phronimos* (che non è tuttavia il sapiente platonico) inaugura – contro l'empirismo della tradizione popolare e contro la filosofia platonica delle essenze – quello che potremmo definire un intellettualismo esistenziale.⁴⁹

49 Ivi, p. 65.

È proprio attraverso questa ulteriore determinazione del *phronimos* che riusciamo a comprendere le ragioni per cui Aristotele, normativamente, definisce la tragedia più bella quella in cui la *peripeteia* si realizza come passaggio dalla buona alla cattiva sorte e indica come modello del *mythos* l'*Edipo re* di Sofocle. Edipo è lo *spoudaios*, l'eroe valoroso che esercita la propria ragione critica attraverso una continua ricerca della verità e attraverso la volontà di emanciparsi da un'esistenza dominata dal destino. In questa ricerca non garantita da regole sempre vere, egli va incontro a continue cadute, che tuttavia non lo definiscono come ingiusto e malvagio, ma come colui che, responsabile della propria azione e, al tempo stesso, soggetto alla costitutiva contingenza e opacità della *praxis*, cade in disgrazia per un grave errore (*hamartia*).

È così che l'etica pratica di Aristotele trova la sua espressione massima nella *Poetica*, in cui le riflessioni delle *Etiche* e della *Retorica* lasciano il passo alla necessità del "fare esperienza", cioè di partecipare sia intellettualmente che passionalmente alla testimonianza *intensificata* del senso di una vita intera con tutte le sue incongruenze, conflittualità, ambiguità e oscurità. La tragedia è la regola che si concretizza nell'esempio individuale, è il sapere compiuto attraverso il quale si manifesta un'etica che è insieme sapere e *praxis*. Questo esempio, che è al tempo stesso una regola determinata della buona azione, contribuisce a produrre quella *energeia* che spinge l'uomo verso il raggiungimento del suo stato proprio, verso la realizzazione del senso della sua esistenza, l'*eudaimonia*, quella attività non impedita che si identifica con il piacere⁵⁰, il *telos* che costituisce contemporaneamente un'esistenza e una tensione infinita, mai pienamente realizzabile.

Quanto detto, tuttavia, non implica che il filosofo greco sviluppi un'etica-politica democratica, che riconosce in tutti gli uomini le stesse potenzialità phronetiche, piuttosto la capacità di "elaborazione spontanea della retta regola è riservata in vita ad una piccola cerchia di eletti: gli altri potranno forse vivere osservando la retta regola ma non *saranno* la retta regola, che è incarnata unicamen-

50 Aristotele nell'*Etica Nicomachea* (X, 3 1174b 6-8) stabilisce che il piacere rende perfetto il vivere e questo ha come misura l'attività dell'uomo virtuoso; ciò implica che il piacere è il bene supremo per l'uomo ed è anche connesso costitutivamente al compimento del proprio compito che è la ricerca dell'*eudaimonia*.

te dal prudente”⁵¹. Se è vero, quindi, che lo spettatore medio, nel caso della tragedia, sembra avere un ruolo meramente passivo nella trasmissione della retta regola, è pur vero, anche, che il ruolo etico-pratico della tragedia è quello di trasmettere un esempio-modello che ha senso solo se viene applicato alla realtà sempre singolare e determinata del mondo dello spettatore. È come se la stessa regola venisse guardata una volta nel suo risvolto produttivo, in quanto la poesia scopre l’essenza dell’agire umano nell’unico modo in cui può essere detta, come essenza che si incarna nell’eroe tragico e che può essere esibita solo attraverso le azioni e le passioni di uno *spoudaios* (colui che sceglie attraverso l’intelligenza critica); e, al tempo stesso, venisse vista come la regola della saggezza pratica nel suo risvolto recettivo. I due lati si determinano, da una parte, attraverso la figura nobile di chi produce una regola nuova della buona o cattiva azione e, dall’altra, grazie alla figura del recettore che, se primariamente deve essere educato e influenzato dagli eventi rappresentati, ha anche il compito di adeguare la regola-modello alla sua vita quotidiana, con la funzione di rendere ordinata, anche dove la legge dello stato non può arrivare, la vita della *polis*.

La tragedia, con il suo momento finale della catarsi – un piacere conoscitivo ed etico al tempo stesso – che riunisce aspetti intellettuali e passionali, filosofici e politici, è il momento in cui lo spettatore, il cittadino comune può diventare partecipe di una regola che non si può trasmettere attraverso insegnamenti unicamente razionali. La catarsi diventa allora la dinamica in cui le discordanze prodotte dalle passioni tragiche di pietà e terrore si ricompongono in un sentimento che “ricomprende il commovente nell’intelligibile”⁵², dove il sentire non è qualcosa di contrapposto alla conoscenza e all’intelletto, ma una componente essenziale per la comprensione dell’universale: “Feeling is not contrary to thought. It is thought made ours”⁵³. Questo può essere individuato come il momento esemplare in cui una regola prodotta da individui, al contempo superiori alla media ma non eccezionali, diventa una regola condivisa, un criterio che contribuisce a sentirsi uniti nel consesso umano della *polis*.

51 P. Aubenque, *La prudenza in Aristotele*, cit., p. 59.

52 P. Ricœur, *Temps et récit I*, cit., p. 78.

53 P. Ricœur, *The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling*, in “Critical Inquiry”, vol. 5, n. 1, 1978, pp. 144-159, p. 156.

2.4. Il concetto di hamartia tra etica e metafisica

Si è fatto precedentemente riferimento alla lettura che Pierre Aubenque fornisce del concetto di *phronesis* e, in linea con questa lettura, il concetto di *katharsis* è stato sin qui interpretato mostrando la complementarità di etica e metafisica. Questa relazione costitutiva emerge con particolare evidenza attraverso un'altra nozione, che fonda il racconto tragico ed è strettamente connessa al momento della catarsi, cioè il concetto di *hamartia*. Quello che, nell'*Etica Nicomachea*, III, 2, Aristotele definisce "errore per ignoranza", contrapponendolo all'"errore nell'ignoranza".

La nozione di *hamartia* viene introdotta da Aristotele nel cap. 13 della *Poetica*, che inizia con una sintetica descrizione di quali requisiti devono possedere le trame e i caratteri per produrre l'effetto proprio della tragedia, cioè pietà e terrore e – aggiungiamo – la "catarsi di siffatte passioni". Ad una fenomenologia negativa segue la descrizione normativa dei caratteri e dell'azione tragica più bella:

Colui che resta, dunque, è l'intermedio tra questi. Di tal genere è colui che non si distingue per virtù e giustizia, né che passa alla cattiva sorte a causa di vizio e malvagità, ma a causa di un qualche errore, tra coloro che si trovano in grande reputazione e buona sorte, come Edipo, Tieste e gli uomini illustri che hanno questo genere di nascita. Pertanto, è necessario che la trama ben fatta sia semplice piuttosto che doppia, come sostengono alcuni, e passi non dalla cattiva alla buona sorte, bensì al contrario, dalla buona alla cattiva, non a causa di malvagità, ma a causa di un errore grande da parte di colui che si è detto, o comunque di un personaggio migliore piuttosto che peggiore di <quello>.⁵⁴

Il momento della *hamartia* emerge da questi passi come centrale per determinare la forma dell'azione tragica, che, ricordiamo, è quella più adeguata (rispetto all'epica o alla commedia) a mostrare la forma della *praxis*, e, al tempo stesso, è essenziale per produrre l'effetto proprio della tragedia, cioè pietà e terrore.

54 *Poetica*, 13, 1453a 7-22; tr. it. di D. Guastini, cit.

Il personaggio adatto alla tragedia è il *metaxy*, l'intermedio⁵⁵, "colui che non si distingue per virtù e giustizia". L'eroe tragico va incontro alla sventura a causa di un grave errore, l'*hamartia*, che si verifica non per malvagità o per vizio di chi agisce, ma per una incapacità di individuare i mezzi adeguati al raggiungimento di un determinato fine⁵⁶, perché il mondo dell'agire e del patire si mostra avvolto in una insuperabile opacità ed è segnato da una costitutiva contingenza. Inserita nella materialità del mondo sublunare, la realtà della *praxis* si presenta sempre di volta in volta diversa, l'universale e il particolare si compenetrano in modo tale che il protagonista rimane prigioniero di eventi che non comprende, perché non riesce ad avere una visione completa del contesto pratico e adattarsi ad esso, così come non riesce a superare ostacoli che derivano da circostanze eccezionali. È per questo motivo che le sue azioni, come nel caso di Edipo, possono condurre a esiti inaspettati e contrari alle previsioni.

Come si è evidenziato, il protagonista della tragedia è il *metaxy*, ma al contempo è lo *spoudaios*, cioè l'uomo valoroso, la cui virtù è vicina all'ordinario, anche se l'eroe tragico supera in virtù l'uomo medio. È l'uomo in cui – secondo l'analisi che Aubenque sviluppa del concetto di "prudenza" – si incarna la regola della *phronesis*. Il suo valore, il suo coraggio, la sua intelligenza e la sua capacità critica lo rendono un modello della "prudenza" e, per questo motivo, la tragedia può diventare il dramma della *phrone-*

55 M. Heath, *Aristotle on the Best Kind of Tragic Plot: Re-reading Poetics 13-14, Reading Aristotle: Argument and Exposition*, W.R. Polansky (a cura di), Brill, Leiden 2017, pp. 338-341.

56 In questo senso l'*hamartia* va letta come un fattore costitutivo della prassi umana e non in termini moralistici. Cfr. D. Guastini, *Prima dell'estetica*, cit., p. 101-103.

Sulla fortuna di questo concetto, che a partire dalla controriforma e dal classicismo è stato misinterpretato nei termini morali di "colpa tragica" e "peccato", vedi T.C.W. Stinton, *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, cit., p. 221. L'autore evidenzia i molteplici significati di questa nozione. Nella seconda metà del Novecento numerosi studi sulla *Poetica* hanno prodotto uno strappo, rispetto alla lunga tradizione interpretativa che la chiudeva dentro quella moralistica diade semantica, mettendo in luce il carattere complesso di questa nozione e leggendola all'interno della dinamica della prassi umana; cfr. D.W. Lucas, *Aristotle's Poetics*, Oxford University Press, Oxford 1980, *ad. loc.*, e pp. 299-307; J.M. Bremer, *Hamartia, Tragic error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, cit.; M.C. Nussbaum, *La fragilità del bene*, cit., pp. 685-86.

*sis*⁵⁷, in quanto questa virtù, che non possiede una regola generale che la realizzi, emerge in tutta la sua infondatezza e contingenza attraverso le gesta di colui che potenzialmente rappresenta, secondo l'etica di Aristotele, l'esempio del *phronimos*. La possibilità di produrre la regola e il criterio della *prudenza* è riservata a una ristretta cerchia di individui, le cui azioni diventano modello ed esempio di tale virtù. Il *mythos* tragico mostra le gesta dell'uomo valoroso che pecca, trovandosi in circostanze eccezionali, di mancanza di *phronesis*, e, al tempo stesso, esibisce il conflitto originario che sta a fondamento dell'esistenza umana. Il "dramma della *phronesis*" non consiste semplicemente nel mostrare l'essenza di tale virtù attraverso la caduta di coloro che non la possiedono. La filosofia del mito tragico sta nel raggiungere il cuore della natura umana, manifestando in maniera esemplare il dramma della *praxis* e illuminando l'aporia che sta a fondamento della nostra esistenza: è così che quell'"ostacolo ontologico", costitutivo della *phronesis*, diventa elemento centrale del racconto. Questo paradosso evidenzia come persino l'uomo che deve essere preso a modello di virtù non possa sottrarsi alla costitutiva contingenza e opacità dell'azione umana, e come la fragilità della nostra natura sia un limite intrinseco mai superabile. L'errore tragico porta alla luce, propriamente, questa dialettica che si istituisce tra ordine e imponderabilità dell'azione umana, tra razionalità e fortuna, poiché mostra come la scelta deliberata, il desiderio di autodeterminazione dell'uomo, la volontà di dominare la contingenza, la fiducia in una conoscenza che renda il più possibile trasparente l'ordine delle cose, tutti questi aspetti attivi della *praxis* siano sempre iscritti in una dimensione ontologica, che pone l'essere umano interno alla realtà sensibile, radicato in una trama di fenomeni e di circostanze a partire dai quali sia la conoscenza, sia la saggezza pratica si sviluppano⁵⁸. La necessità di rintracciare una

57 M.C. Nussbaum, cit, cap. III. Questo capitolo è dedicato alla interpretazione dell'*Antigone* di Sofocle che viene sviluppata nei termini di "dramma della *phronesis*".

58 Questa tensione (tipica della cultura greca antica) mai risolvibile, che tiene insieme, da una parte, l'esperienza della finitezza umana, il nostro essere esposti alla fortuna, alla fragilità e alla vicissitudini della nostra esistenza e dall'altra la ricerca di autodeterminazione e di dominio della contingenza, è messa in luce in maniera particolarmente persuasiva e raffinata da M.C.

legalità del mondo, sia naturale che umano, si fonde sempre nella ricerca aristotelica con l'esigenza di mantenere il pensiero entro i limiti dell'esperienza umana con le sue mancanze, le sue opacità e le sue fallacie.

“Noi cresciamo e viviamo” in questo mondo della molteplicità e delle cose corruttibili: il compito della ricerca umana rimane perennemente consegnato alla necessità di scoprire e restituire un ordine che si mostra sempre a partire da uno sguardo interno al mondo fenomenico. Dice Aristotele: “per le cose corruttibili [rispetto alle realtà eterne], sia piante che animali, sono a nostra disposizione più ampie fonti di conoscenza, perché noi cresciamo e viviamo fra esse”. All'uomo non è dato accedere alla conoscenza degli infiniti ordini teleologici del mondo sublunare attraverso uno sguardo che lo avvicina al divino: ciò gli renderebbe facilmente accessibili anche gli enti incorruttibili, di cui invece “abbiamo una conoscenza ridotta, perché soltanto poche delle loro manifestazioni sono accessibili alla nostra percezione”⁵⁹. Il suo sguardo distanziante e “oggettivante” si fonda su un primario radicamento e appartenenza alla dimensione sensibile, che definisce la conoscenza come un risalimento interno di ordini dell'esperienza; percorsi che lo sguardo esperto dell'uomo di scienza e la saggezza (*phronesis*) dell'uomo virtuoso possono effettuare attraverso la presenza ineludibile dell'errore. Il piacere della conoscenza nasce anche dall'accettazione di questo limite, giacché esso non è il limite provvisorio e superabile una volta per tutte dal pensiero umano, che tende alla completa trasparenza dell'essere delle cose, ma è la sua sfida costitutiva, che continuamente si ripropone. La meraviglia, lo stupore (*thaumaston*), che caratterizza l'atteggiamento del filosofo rispetto al venire all'essere

Nussbaum, *La fragilità del bene*, cit., la cui analisi prende le mosse da un'ode di Pindaro, *Nemea VIII*: “Ma cresce l'umana eccellenza,/ come si slancia la vite, da verdi rugiade nutrita,/ tra gli uomini saggi e tra i giusti/ levandosi all'etere liquido./ Vario è il bisogno che hai dell'amico:/ supremo nei triboli; ma brama la gioia/ anche posare gli occhi su un uomo sicuro” (ivi, pp. 37 ss.). L'autrice sostiene che l'eccellenza della persona è qualcosa che cresce nel mondo, esposta e vulnerabile, che si acquisisce nel tempo e si forma continuamente, non una dimensione puramente autosufficiente e razionale. Cfr. in particolare la Prefazione *Etica e fortuna*, pp. 45 ss.

59 *De Partibus Animalium*, 1, 5. Anche qui Aristotele ripete che una qualsiasi comprensione di ciò che è divino ed elevato non può che passare attraverso la dimensione della sensibilità.

dell'ente, non si fonda sulla ricerca e sulla scoperta di una realtà divina o sovrasensibile da contemplare, superando la corruzione del mondo sensibile, ma si basa sulla fiducia nella conoscenza umana, che potrà sempre ritrovare o scoprire una legalità o un ordine razionale *ulteriore*, capace di rispondere alle continue "domande" che il mondo fenomenico pone alla conoscenza. Il pensiero umano in questo senso è *adeguazione* a un ordine intelligibile che ha natura ontologica. Per questo, l'*hamartia* è pensata da Aristotele non semplicemente come l'irrompere della fortuna, intesa come puro caso, ciò che è senza causa nell'azione umana, o come l'aprirsi di una dimensione destinale di cui l'uomo non dispone. La *tyche* e l'*automaton* segnano il mondo naturale e quello umano in quanto realtà che procedono teleologicamente secondo fasi e cause molteplici, le quali possono risultare del tutto diverse rispetto a una presunta evidenza, o rispetto a ciò che è *probabile* e si prefigura attraverso il sapere della tradizione, delle opinioni condivise, dei *topoi*, un sapere testimoniato dalla autorità del passato. L'errore, in questo caso, è al tempo stesso una condizione ineliminabile della nostra conoscenza e una responsabilità umana, poiché la ricerca aristotelica muove sempre dalla fiducia nel fatto che l'intelligibilità del mondo è un orizzonte in qualche modo garantito: anche se sempre in movimento, anche se l'uomo è continuamente chiamato a ridefinire in esso la propria conoscenza.

L'ignoranza delle circostanze in cui l'eroe tragico si trova ad agire fa parte dell'esistenza umana e della sua costitutiva vulnerabilità, quindi *in parte* definisce una condizione destinale dell'uomo; ma la fiducia che Aristotele ripone nella possibilità di ricostruire continuamente la congruenza e la compiutezza della prassi umana (che il filosofo consegna alla figura dell'eroe tragico), e più in generale della conoscenza del mondo, connota l'*hamartia* di una componente di responsabilità, connessa alla mancanza di *phronesis*. Come si è detto in precedenza, questo "difetto" di saggezza pratica non definisce *tout court* l'azione e il carattere dell'eroe tragico, in quanto lo *spoudaios* è colui che possiede le capacità critica di produrre la regola determinata della buona azione, e cade in disgrazia proprio in virtù del suo assumersi la responsabilità di misurarsi con la complessità e contingenza degli eventi. Il "dramma della *phronesis*" è insieme il "dramma della contingenza" che definisce l'azione come il "mondo dell'agire e del patire". Questa componente etico-prati-

ca della responsabilità si dà solo se si parte dall'assunzione di una possibilità sempre aperta al pensiero umano di accedere alla legalità del mondo sensibile.

Questo intreccio di responsabilità e fortuna che definisce il concetto di *hamartia* può essere ulteriormente compreso facendo riferimento ancora all'*Etica Nicomachea*, dove Aristotele tratta il tema della *boulesis*⁶⁰, della volontà, e fornisce una distinzione – come detto precedentemente – tra “errore nell'ignoranza” ed “errore per ignoranza”⁶¹. Aristotele introduce questa distinzione trattando il tema del volontario e dell'involontario. L'argomentazione procede attraverso una prima definizione dell'atto involontario, che secondo il filosofo prevede una costrizione o l'ignoranza delle condizioni particolari in cui si svolge l'azione, che concernono “chi agisce, che cosa compie, l'oggetto o l'ambito in cui agisce, e talvolta anche il mezzo (per esempio con quale strumento), il risultato (ad esempio per la salvezza) o il modo (per esempio, dolcemente o con forza)”⁶². Questa seconda modalità dell'involontario si verifica solo nel caso in cui chi agisce procurando il male prova ripugnanza per l'azione compiuta. Nel caso in cui si agisce “nell'ignoranza” della regola morale, l'azione viene considerata da Aristotele del tutto volontaria, perché la volontà di chi agisce è viziosa. L'*hamartia* si verifica quando interviene una errata valutazione delle componenti sempre diverse che formano la *praxis*, e il risultato dell'azione si rivela opposto rispetto al fine che l'agente si è prefigurato, producendo così un “rivolgimento dei fatti nel loro contrario” (*metabole*) con il

60 Il termine *boulesis* può essere tradotto sia con “volontà”, sia con “desiderio”, e sicuramente in Aristotele ha questa duplice valenza. Come evidenzia Zanatta nella sua edizione dell'*Etica Nicomachea*, il termine “volontà” nel pensiero dello Stagirita non ha assolutamente lo stesso significato del concetto scolastico di “voluntas” che pertiene all'ambito della ragione. “La *boulesis*, all'opposto, è un movimento della parte desiderante dell'anima (*to orektikon*) – che è una parte irrazionale [...] – il quale segue i dettami della ragione e si adegua a ciò che la retta regola comanda. In questo senso la *boulesis* è una *orexis loghistike*, come è detto in *Reth*, I, 10 1369a 2, un desiderio che, esercitandosi nella linea di ciò che la regola comanda, è perciò ‘capace di seguire la ragione’. Ma questa capacità di conformarsi alla ragione non toglie che la *boulesis* sia ‘desiderio’, e quindi una determinazione essenzialmente irrazionale”, nota 8, p. 458.

61 *Etica Nicomachea*, III, 2 1111a 4-5.

62 *Etica Nicomachea*, III, 2, 1111a 3-6.

conseguente passaggio dalla fortuna alla sfortuna e viceversa (*peripeteia*), come avviene nel caso esemplare della tragedia. L'eroe tragico incarna la volontà buona di colui che desidera il bene e sceglie il male per incapacità di comprendere i mezzi dell'azione. Ma se l'*hamartia* riguarda primariamente i mezzi che vengono forniti all'azione, quindi ciò che "compete" alla *proairesis*, cioè al processo di deliberazione razionale, perché lo Stagirita la introduce nella trattazione della *boulesis*, cioè nell'ambito di quell'aspetto dell'azione che riguarda primariamente i fini? E ancora, leggendo questi passi dell'*Etica Nicomachea*, sembrerebbe che l'*hamartia*, definendosi appieno nell'ambito dell'involontario, spogli l'azione dell'eroe tragico di ogni componente etica di responsabilità, collocandola interamente sotto l'influenza del destino. Per rispondere a queste questioni è innanzitutto necessario precisare che l'atto pratico si realizza attraverso una interdipendenza costitutiva di volontà e scelta deliberata, per cui il fine buono è attuabile solo grazie all'abilità di individuare i mezzi giusti per raggiungere il bene. La *phronesis* è abilità unita a virtù "non è possibile essere buoni in senso proprio senza saggezza, né saggi senza la virtù morale"⁶³. Premesso, quindi, che i due risvolti costitutivi dell'atto pratico sono inscindibili, l'*hamartia* può essere letta come un errore dovuto al *disaccordo* di queste due disposizioni, perché esprime quella dinamica nella formazione dell'atto pratico in cui prende il sopravvento la volontà-desiderio e non la deliberazione: quest'ultima, anche se sottoposta ad una disposizione etica virtuosa che si prefigura un fine buono, in questa condizione non è più in grado di pianificare, attraverso una valutazione dei mezzi, un'azione efficace, e il risultato dell'atto pratico diventa contrario a quello prefigurato dall'agente. Nel processo di scelta deliberata sono coinvolte entrambe le "facoltà" dell'anima⁶⁴: il desiderio e la deliberazione sono attinenti a

63 *Etica Nicomachea*, VI, 13, 1144b 31.

64 C. Chamberlain, *The Meaning of Prohairesis in Aristotle's Ethics*, in "Transactions of the American Philological Association", vol. 114, 1984, pp. 147-157. L'autore sostiene che il termine *proairesis* fa riferimento a un processo in cui entrano in conflitto gli oggetti posti dalla ragione e quelli posti dall'intelletto e che in questo movimento, messo in essere dalla volontà, il fine viene rivalutato dalla ragione prima di tutto in base alla sua possibilità, e può ridefinirlo anche in base alla difficoltà, visti i mezzi dati per raggiungerlo, della sua realizzazione. Il processo decisionale passa attraverso varie fasi di

due diverse parti dell'anima, ovvero la razionale e l'irrazionale che, nella "buona deliberazione", devono accordarsi sullo stesso oggetto che la deliberazione afferma, come un bene effettivamente raggiungibile attraverso determinati mezzi corretti, e il desiderio persegue come espressione della virtù etica⁶⁵.

Poiché l'oggetto della scelta è, tra le cose che sono in nostro potere, un oggetto del desiderio sul quale si ha deliberato, anche la scelta sarà un desiderio deliberativo delle cose che dipendono da noi. Infatti una volta che, in seguito all'aver deliberato, abbiamo formulato un giudizio, noi desideriamo conformemente alla deliberazione.⁶⁶

L'"oggetto della scelta è un oggetto del desiderio sul quale si è deliberato". L'uomo che possiede la virtù del carattere desidera per lo più un fine buono come oggetto della sua azione, ma proprio in quanto questo, nel saggio, non è mai disgiunto dalla deliberazione razionale sui mezzi, tale ragionamento produce un movimento che influenza la nostra facoltà desiderativa, che viene penetrata dalla regola razionale.

Questo rapporto necessario che fonda la *praxis* viene così tematizzato nella *Politica*:

Sono due le cose in cui consiste per tutti la buona riuscita: di queste, l'una è proporsi convenientemente lo scopo e il fine delle azioni, l'altra trovare le azioni che conducono al fine (può darsi che scopo e azioni discordino tra loro oppure concordino, perché talvolta lo scopo è proposto come si deve, ma quando poi agiscono, non riescono ad

una dinamica circolare, che vede interagire due diverse parti dell'anima, per fare di due oggetti uno solo. Chambelain alla fine del suo saggio sostiene: "To recapitulate the argument of this paper: the problems which scholars encounter in translating *prohairesis* in Aristotle's ethics arise because they have overlooked several crucial pieces of information in the ethics. An examination of *NE* 6.2 shows *prohairesis* to be the process of forming a new desire or desires. The customary translations of the word, such as 'choice', 'will', 'purpose', 'resolve' (and combinations such as Kenny's 'purposive choice') are inadequate because they refer to different parts of the whole process. By translating *prohairesis* as 'commitment' many of the difficulties are eliminated, since the English term covers much of the same ground as Aristotle's technical term, namely the whole process of forming new desires", p 151ss.

65 Sulla distinzione tra "rettitudine della deliberazione" e "buona deliberazione" cfr. *Etica Nicomachea*, VI, 10.

66 *Etica Nicomachea*, III, 5, 10-13.

ottennero, ora indovinanano tutti i mezzi che conducono al fine ma hanno posto un fine inadeguato, ora poi sbagliano l'uno e gli altri, per es. nel campo della medicina – in realtà talvolta i medici non giudicano bene le qualità che deve avere un corpo in buona salute né indovinanano i mezzi atti a realizzare il fine che si sono prefissi: bisogna perciò che nelle arti e nelle scienze si disponga di entrambi, del fine, cioè, e delle azioni che conducono al fine).⁶⁷

Alla luce di queste considerazioni, il concetto di *hamartia*, che viene introdotto nel contesto del volontario e involontario, sembra presupporre una dinamica che implica il rapporto desiderio-volontà da una parte, che pone i fini, e deliberazione che riguarda i mezzi, dall'altra; un processo in cui l'*errore per ignoranza* si produce nel momento in cui manca un accordo tra ragione e desiderio sull'oggetto dell'atto pratico, e la parte irrazionale prende il sopravvento sulla ragione, ponendo un fine che diventa contrario al risultato, perché non orientato da mezzi efficaci che devono essere individuati dalla ragione. Aristotele afferma che la saggezza, la *phronesis*, è capacità di deliberare su ciò che è bene e buono, "è impossibile essere saggio senza essere buono"⁶⁸. In questo senso, l'*hamartia* descrive l'azione di un uomo in possesso della virtù etica, che si pone dei fini eticamente buoni, ma questi fini non sono guidati da una efficace deliberazione sui mezzi. Quello che dovrebbe essere un *orexis loghistike*, si risolve in una dannosa preponderanza del desiderio che conduce l'eroe tragico alla disgrazia.

La *saggezza*, che prevede l'interdipendenza tra volontà e capacità di ben deliberare, è per Aristotele una virtù dianoetica che si acquisisce nel tempo attraverso l'esperienza⁶⁹. Essa si esercita anche sui particolari che determinano ogni volta in modo diverso l'azione. Come più volte sostenuto, tale virtù è una disposizione, non possiede un'essenza e non procede attraverso regole astratte. In quanto capacità di cercare il bene nella specificità di ogni azione, essa deve autoprodurre di volta in volta la regola della buona

67 *Politica*, VII, 13, 1331b 26-38; tr. it. di R. Laurenti, Laterza Edizioni, Roma-Bari 2019.

68 *Etica Nicomachea*, VI, 1144a 6 ss.

69 *Etica Nicomachea*, VI, 9, 1142a 11-16: "ad avviso unanime un giovane non diventa saggio. La causa è che la saggezza ha per oggetto anche i particolari, i quali diventano noti con l'esperienza, infatti il giovane non è esperto. Infatti una gran quantità di tempo crea l'esperienza".

praxis. Il non essere garantita da leggi certe e immutabili la espone costitutivamente al rischio dell'errore; quest'ultimo si produce nel momento in cui, nella ricerca dell'accordo tra desiderio e ragione, si crea una sproporzione, che, nel caso dell'*hamartia*, vede il sopravvento dell'anima desiderativa, la quale pone dei fini che entrano in disaccordo con la valutazione dei mezzi. Di questa incapacità di trovare un accordo tra le due parti dell'anima, l'eroe tragico è in parte responsabile, perché ad esso è consegnato il compito di cercare, nella distanza che separa il fine dal mezzo, le molteplici mediazioni che permettono di adeguarsi al carattere evenemenziale dell'azione umana. Una mediazione difficile, che si misura costitutivamente con la forza del desiderio e la contingenza del mondo sublunare, una ricerca sempre in bilico tra caos e ordine, tra finito e infinito. L'azione umana, si è visto precedentemente, è spinta da un piacere, mai appagato pienamente, di raggiungere il bene sommo, che si identifica con l'immobilità del primo motore; il movimento umano deve trovare, nella molteplicità fenomenica del mondo sublunare e nella opacità e contingenza della materia, i percorsi di ricomposizione che lo ricongiungano con il fine ultimo; tuttavia, questa ricerca sempre si riapre verso una separazione originaria dal bene supremo. In questo percorso difficile, segnato dal dolore e dalle sconfitte, l'uomo non può che orientarsi attraverso quella virtù, la *phronesis*, che è conoscenza del particolare prima che dell'universale.

Nella prospettiva sopra descritta, l'eroe tragico è da considerare come esempio della condizione umana, ma non nel senso che egli rappresenta propriamente il *caso esemplare* della mancanza di *phronesis*, egli è, invece, il simbolo della condizione umana nella sua conflittualità, ambiguità, finitezza e *contingenza*, è il *phronimos* che, paradossalmente, manca nella circostanza singolare della capacità di ben deliberare (perché la saggezza pratica è una *disposizione* e non un possesso), è l'incarnazione di questa virtù dianoetica e insieme della sua costitutiva infondatezza: esprime quella *fragilità del bene*, che trascina anche l'uomo virtuoso nell'abisso del dolore e della malasorte. Allora, la tragedia può essere sì vista come il dramma della *phronesis*, ma nel senso che essa, mostrando il senso di una vita intera, pone l'accento sul suo carattere contingente e fragile, sulla necessità di coniugare il valore, la libertà e la volontà di autodeterminazione con la moderazione, la "prudenza" e la misura, con il giusto mezzo. La tragedia fa fare allo spettatore esperienza

di questi conflitti e di questo “spaesamento” dell’uomo rispetto al proprio destino non garantito e, alla fine, la “tragedia più bella” consegna allo spettatore l’immagine di un Edipo sconfitto, che si ricongiunge attraverso il pentimento (ricordiamo che l’*hamartia* tragica, seguendo la definizione dell’*Etica Nicomachea*, è l’errore per ignoranza seguito da pentimento) alla sua disposizione pronetica.

L’eroe tragico è quindi colui che vuole il bene, ma il suo essere *deinoteron*⁷⁰ lo espone ad un pericolo che è insito alla “natura tecnica” dell’uomo: la tentazione di superare i limiti assegnati all’uomo e peccare di *ybris*, di dismisura. Edipo è l’eroe che sfida le leggi del destino e della fortuna, lo fa peccando di arroganza e sostituendosi alle leggi degli dei e della natura. È in questo territorio di confine, in cui il coraggio e la grandezza si espongono al rischio di trapassare i limiti assegnati ai mortali, che si disegna lo spazio della libertà umana e la possibilità di scegliere, in questa zona liminare in cui l’esistenza si mostra nella sua essenza attraverso l’esempio dell’eroe tragico, il quale incarna il paradosso che tiene insieme le gesta dell’uomo valoroso e l’abisso in cui cade l’uomo che pecca di *ybris*. Questa zona di confine è il territorio della libertà, che nell’uomo si definisce nello spazio tra la sfera sensibile, la quale lo radica a un ordine ontologico, e la molteplicità che si apre attraverso il *dia-*

70 Questo termine *to deinoteron* compare nell’incipit del primo stasimo dell’Antigone: “L’esistere del mondo è uno stupore infinito, ma nulla è più dell’uomo stupendo” (tr. di E. Cetrangolo) πολλὰ τὰ δεινὰ κούδέν ἀνθρώπου δεινότερον πέλει). L’aggettivo, dalla radice “dei” “temere” può assumere significato positivo o negativo a seconda dei contesti e delle determinazioni. L’ambiguità semantica di “deino” è determinante per rendere in modo magistrale la drammaticità dell’esistenza umana: la capacità di trasformare e dominare la natura e il rischio che questo dono si converta nel peccato di arroganza, la *ybris*, nella tentazione di sfidare le leggi degli dei e della natura. Heidegger, uno dei numerosi filosofi che hanno interpretato questo primo stasimo dell’Antigone di Sofocle (altri nomi: Hegel, Holderlin, Kierkegaard) traduce questo termine con *das Unheimlichste*, “inquietante”, che rimanda al rapporto di spaesamento che si istituisce tra uomo e mondo (*Einführung in die Metaphysik*). Per una rassegna delle letture filosofiche dell’Antigone vedi P. Montani, (a cura di) *Antigone e la filosofia*, Donzelli Editore, Roma 2017. Altre traduzioni del termine *to deinoteron* ormai divenute canoniche sono quelle di E. Savino, che ricorre a “mistero/misterioso”, quella di G. Lombardo Radice, che preferisce sottolineare, con “tremendo”, l’aspetto negativo di tale termine; F. Ferrari traduce con “prodigioso”; C. Sbarbaro “portentoso”; R. Cantarella “mirabile”.

*lektos*⁷¹ (così Aristotele definisce il linguaggio articolato umano), grazie al quale ha la possibilità di scoprire la pluralità e ricchezza dei processi teleologici. Questo universo complesso si dischiude a partire dalla dimensione dialettica del linguaggio, che apre verso la plurivocità e, al tempo stesso, si ricompone attraverso il dialogo umano, il suo fissarsi nella dimensione peristastica, doxastica e comunicativa. Il linguaggio articolato è la condizione che rende possibile la dimensione etica del giusto e dell'ingiusto, disegna lo spazio della politica, che trova il suo luogo elettivo nelle forme assembleari della democrazia: "La deliberazione individuale, che l'uomo genera entro se stesso, altro non è che la forma interiorizzata della deliberazione comune, del συμβουλευεῖν nelle forme in cui era praticata (se non nell'Assemblea popolare) almeno nel Consiglio degli uomini d'esperienza, dei φρόνιμοι"⁷². Tale interiorizzazione avviene, secondo Aristotele, attraverso il dialogo, l'educazione e attraverso l'abitudine a compiere atti virtuosi. In questo modo, grazie al ruolo fondamentale della *paideia* e all'esercizio della mediazione e della moderazione, unite alla fortuna della nascita, si crea l'uomo provvisto di *phronesis*; ma questa disposizione non è una facoltà che si acquisisce una volta per tutte: è una virtù in continuo divenire, perché ha il carattere del *fare esperienza*.

71 *Storia degli animali*, IV, 9, 535a 26 ss.

72 P. Aubenque, *La prudenza in Aristotele*, cit., p. 126; Aubenque fa notare, facendo riferimento alla *Retorica*, I, 3, 1358 a 36-b 8, come la deliberazione riguardi la contingenza dei futuri, che il futuro è alla nostra portata e non è deciso dal destino: "l'analisi aristotelica esprime il legame profondo tra una filosofia della contingenza e la pratica del sistema democratico, cioè deliberativo. Una filosofia che facesse affidamento alla scienza per conoscere la realtà nelle sue minime determinazioni, potrebbe solo nutrire disprezzo per un regime assembleare, nel quale la parola è solo il paravento della incompetenza, o tutt'al più il sostituto abusivo della competenza", ivi p. 127. La democrazia con i suoi importanti limiti e la sua mediocrità è in grado, tuttavia, di salvarci dalle grandi aberrazioni, p. 129 Cfr. *Etica Nicomachea*, VI, 8, 1141b, 23-25: "La politica e la saggezza sono una medesima disposizione anche se non hanno la medesima essenza. Della saggezza che ha per oggetto la *polis* una forma, in quanto architettonica, è saggezza legislativa, l'altra, in quanto concerne i particolari, prende il nome che è comune a tutte e due le parti: quello di saggezza politica".

Aristotele considera l'azione del *phronimos* come la forma più perfetta di movimento, tuttavia, questa *energeia*⁷³ "perfetta", paradossalmente, si compie in un atto virtuoso solo se l'uomo agisce riconoscendo i propri limiti e la propria distanza da dio. L'azione dell'eroe tragico dovrebbe essere l'esempio di tale perfezione; ma Edipo è colui che cade in disgrazia perché pensa di poter dominare la sorte e ambire alla sfera del divino. Per questa ragione nel suo agire va incontro all'errore per ignoranza, perché il prevalere della sua volontà gli impedisce, nelle circostanze date, di esercitare la sua *phronesis*. La forza del tragico sta proprio, come si è detto in precedenza, nel mostrare questo conflitto originario tra volontà-desiderio e ragione, dove la *phronesis*, pur posseduta come virtù sedimentata attraverso il tempo, viene meno, nella forma del processo individuale della *proairesis* anche nello *spoudaios*: la tragedia vuole tematizzare proprio il paradosso insito in una virtù senza un'essenza stabile, che deve essere "ricompresa" ogni volta attraverso il suo realizzarsi nella singola scelta deliberata, a partire dalla contingenza del mondo. Il dramma della *phronesis* manifesta il suo momento aporetico e originario, al tempo stesso, quando le azioni dell'eroe tragico mostrano la scissione tra una disposizione acquisita alla *phronesis* e la sua applicazione in un processo proairetico. Lo spazio del tragico diventa, allora, un monito rivolto agli spettatori, un'esortazione a "pensare le cose divine *umanamente*, ossia con la riserva del pensiero della distanza" e non a "pensare sovrumaneamente, cioè disumanamente, tanto l'uomo quanto il mondo degli dèi: [che] è la definizione stessa della *ybris*"⁷⁴. L'equilibrio e la misura risultano un compito difficile, una sfida che sempre si ripresenta nel mondo della contingenza: quanto più l'uomo risulta virtuoso e valoroso, quanto più diventa alto il rischio che il coraggio si trasformi in dismisura, quanto più l'uomo incarna l'immagine del *deinoteron*, tanto più si espone al rischio di violare l'ambito delle leggi divine.

Fornito, oltre misura di sapere, / d'ingegno e d'arte/ ora si volge
al male,/ ora al bene, e se accorda la giustizia/ divina con le leggi

73 Rimando al passo di *Metafisica*, IX, 6, 1048b 20-26, citato nel capitolo precedente (nota 39) dove Aristotele traccia la distinzione tra *kinesis* ed *energeia*.

74 P. Aubenque, *La prudenza in Aristotele*, cit., p. 183.

della terra, farà grande la patria. Ma se il male abita in lui superbo, senza patria/ e misero vivrà: ignoto allora sia costui alla mia casa e al mio pensiero.⁷⁵

Così si chiude il primo stasimo dell'*Antigone*, dopo che Creonte ha dato ordine di non seppellire Polinice, violando in questo modo le leggi divine. Anche nello spazio tragico si ripropone il modello umano della misura, dell'accordo, della mediazione, che esprime la regola della buona azione; l'incapacità di ben deliberare, come si è detto, si forma in quello spazio di confine in cui si intrecciano intelletto pratico e desiderio, quando l'accordo tra queste due *dynameis* si trasforma in disaccordo e la volontà travalica i limiti dell'umano.

Questo accordo/disaccordo che abbiamo esaminato dal punto di vista etico e ontologico verrà esaminato dal punto di vista gnoseologico nel prossimo capitolo. L'emergere dell'errore come momento fondamentale della verità della tragedia, con le sue valenze ontologiche ed etiche, trova infatti – nella prospettiva interpretativa proposta da questo lavoro – il suo corrispettivo gnoseologico nella dottrina della *phantasia* (così come viene sviluppata nel *De Anima*), che viene introdotta da Aristotele proprio problematizzando la presenza ineludibile dell'errore nella conoscenza umana.

Nel prossimo capitolo, si cercherà, pertanto, di ricucire le trame lasciate aperte precedentemente nella trattazione del concetto di catarsi. Quelle trame non intessute, ma che sembrano orientate verso l'attività della *phantasia*.

75 Sofocle, *Antigone*, tr. di E. Cetrangolo in C. Diano (ed.), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Sansoni Editore, Firenze 1980.