



MICHELE ALESSANDRELLI

L'ORDITO DELLA VITA: ESPERIENZA DEL DIVINO NELLA *POETICA* DI ARISTOTELE*

ABSTRACT: This paper articulates a comparison between the theory of athenian tragedy developed by Aristotle in the *Poetics* and the experience of athenian tragedy that this theory presupposes and preserves, despite its high level of abstraction. The purpose is to show that the *katharsis* refers to a peculiar experience (made by the spectator or by the reader of tragedy) based on the relationship between human and divine order, which is possible only under certain conditions and out of certain assumptions. The *katharsis* is not the result of a mechanical and physiological process of hydraulics of emotions. It should be understood and interpreted as the consequence of a specific type of understanding, pre-theoretical and experiential.

SOMMARIO: In questo studio viene sviluppato un confronto tra la teoria della tragedia ateniese elaborata da Aristotele nella *Poetica* e l'esperienza della medesima che quella teoria presuppone e preserva, malgrado il suo elevato livello di astrazione. L'obiettivo è mostrare che la catarsi rimanda ad una peculiare esperienza (fatta dallo spettatore e/o lettore della tragedia) del rapporto tra ordine umano e divino, possibile solo in determinate condizioni e dati determinati presupposti. La catarsi non è il risultato di un processo meccanico e fisiologico di idraulica delle emozioni. Essa è piuttosto da intendersi come la conseguenza di un tipo specifico di comprensione, di natura pre-teoretica ed esperienziale.

KEYWORDS: Aristotle; *Poetics*; *Katharsis*; *Mimesis*; *Muthos*

* Il presente lavoro è una revisione sostanziale di un mio precedente saggio apparso con il titolo "Catarsi tragica" in *Chaos e Kosmos*, 9, 2008, p. 1-13. Desidero ringraziare Giampiero Arciero e Vittorio Gallese che mi hanno dischiuso, rispettivamente, gli universi dell'esperienza pre-riflessiva (matrice autonoma del significato) e dell'imitazione.

L'ipotesi che si vuole qui proporre è che la delucidazione del rapporto tra la teoria della tragedia elaborata da Aristotele nella *Poetica* e la tragedia classica medesima sia indispensabile per comprendere il fenomeno che egli chiama 'catarsi'. In questa teoria, enunciazioni normative e prescrittive (che istruiscono su come una tragedia *deve* essere costruita) coesistono e si confondono con parti puramente descrittive (che ci dicono come di fatto era costruita la tragedia ateniese).¹ La parte prescrittiva condiziona talvolta quella descrittiva: ciò che Aristotele ritiene irrinunciabile per la costruzione di una buona tragedia orienta la scelta degli elementi su cui concentrare l'attenzione quando egli descrive la tragedia ateniese. Quella descrittiva si colora talvolta di sfumature normative: ciò su cui Aristotele maggiormente concentra la sua attenzione, quando descrive la tragedia, acquista sovente uno statuto paradigmatico e prescrittivo. Questa duplicità di prospettive è importante perché permette di comprendere portata e limiti dell'impresa teorica di Aristotele. Per quanti sforzi egli abbia compiuto per razionalizzare e laicizzare la tragedia riducendola a un raffinato congegno narrativo, quest'ultima doveva rimanere una realtà indipendente e porre così dei vincoli insuperabili alla propria inclusione nel sistema della filosofia aristotelica. Questo processo di razionalizzazione e laicizzazione era volto a ridurre il più possibile (senza però poterla abolire del tutto) la presenza di elementi della tragedia classica percepiti come arcaici, religiosi e pre-filosofici: tra questi, principalmente, il fato e la catarsi medesima. Questi elementi erano semplicemente ineliminabili perché intrinsecamente costitutivi il primo della tragedia stessa, il secondo del legame tra la tragedia e il proprio uditorio. In questo scritto, sarà avanzata l'ipotesi secondo cui la catarsi, dopo la fugace ma cruciale apparizione nella definizione d'essenza fornita da Aristotele nella *Poetica*, sopravvisse in questo trattato sotto forma di piacere (il suo correlato fisiologico), il fato nella forma della necessità causale che permea la connessione dei fatti. La catarsi, in particolare, in quanto culmine dell'offerta di senso elargita allo spettatore dalla mimesi tragica, non è un processo meccanico e fisiologico di idraulica

¹ Si vedano le numerose occorrenze di δᾶι (più l'infinito) in contesti sia normativi sia descrittivi: 1447a9; 1450b22; 1450b32; 1450b36; 1451a3; 1452a18; 1452b14; 1452b28; 1452b31; 1452b34; 1453b3; 1453b12; 1453b25; 1454a14; 1454a16; 1454a37; 1454b9; 1455a22; 1455b1; 1456a3; 1456a10; 1456a37; 1456b3; 1456b5; 1458a31; 1459a18; 1459b8; 1459b11; 1459b19; 1460a11; 1460a26; 1460a34; 1460b3; 1460b28; 1461a10; 1461a31; 1462b13.

delle emozioni. Si vedrà come essa vada piuttosto interpretata come la conseguenza di un tipo preciso di comprensione, di natura pre-riflessiva ed esperienziale, ma non per questo irrazionale, attuabile soltanto in certe condizioni e dati certi presupposti. Nelle pagine seguenti sarà pertanto articolato un confronto tra la teoria della tragedia elaborata da Aristotele nella *Poetica* ed esperienza della tragedia che quella teoria presuppone e conserva, malgrado l'elevato livello di astrazione. L'auspicio è quello di riuscire a mostrare come la comprensione da cui scaturisce la catarsi, elargita dalla mimesi tragica a uno spettatore (o lettore) integro affettivamente e maturo intellettualmente, riguardi il legame inscindibile, eppur sempre problematico, tra ordine umano e ordine divino. Siffatto termine, inerente al rapporto tra tragedia e suo uditorio, sembra riconducibile, per dirla con Carlo Diano,² alla categoria o dimensione dell'evento (e dell'esperienza), e forse, proprio per questo, faticò a trovare posto nella teoria della tragedia elaborata da Aristotele, appartenente invece a quella della forma.

Il cardine concettuale di tutta la *Poetica* è senza dubbio la *μίμησις*. La *μίμησις* aristotelica è diversa da quella platonica, copia della copia.³ La diversa cornice ontologica in cui la prima è collocata, con la sua rivalutazione dell'elemento sensibile, ne fa "una raffinata operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche senso privilegiati del reale, sí da restituire, di questo, il senso più vero, precisamente quello che sfugge invece alla percezione diretta della totalità di ciò che c'è o accade".⁴ Su questa operazione interpretativa Aristotele fonderà un tipo particolare di conoscenza universale. Quest'ultima non è tanto una conoscenza teoretica di oggetti quanto una comprensione pre-riflessiva delle strutture di significato iscritte nei fatti. Una comprensione siffatta esige che questi ultimi siano assunti nel *μῦθος* come possibili prima ancora che reali. La *μίμησις* coglie il senso dell'accadere, cioè i fatti o eventi⁵ (*πράγματα*) che essa seleziona e dispone nel *μῦθος* sono fatti *significativi*. Il *μῦθος* in cui essa consiste è pertanto una connessione causalmente e finalisticamente sensata di *πράγματα*. Nel *μῦθος* personaggi e avvenimenti si

² Cfr. C. Diano, *Forma ed Evento*, Venezia, Neri Pozza, 1952.

³ Plat. *Resp.* 595a1-597e9; 598d8-599a5.

⁴ P.L. Donini (ed.), *Aristotele. Poetica*, Torino, Einaudi, 2008, p. xxii.

⁵ S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*. With a New Introduction, London, Duckworth, 1998² (1986), p. 141: "*Pragmata* is thus best translated as 'events' rather than 'actions'".

influenzano a vicenda “to form a meaningful narrative”.⁶ Il μῦθος, in altri termini, dispiega l’ordito dell’esistenza.⁷

Soffermiamoci ora sul modo in cui Aristotele analizza e descrive la μίμησις. Quest’ultima è colta da Aristotele come l’elemento comune alle diverse specie di arte poetica,⁸ che, proprio in quanto μιμήσεις, differiscono o perché imitano con mezzi diversi o perché imitano oggetti diversi o perché imitano in modo diverso.⁹ I mezzi della μίμησις sono ritmo, parola e armonia.¹⁰ La tragedia si serve contemporaneamente di tutti e tre questi mezzi.¹¹ È degna di nota la circostanza che per Aristotele fossero imitazioni (realizzate attraverso il solo mezzo della parola) anche i λόγοι socratici.¹² La difficoltà di Aristotele davanti a questa specie di imitazione¹³ – che è poi quella cui noi moderni lettori, tutti concentrati sul λόγος, siamo più abituati – deve mettere in guardia dal trascurare l’importanza di quegli aspetti mimetici pre-logici o non logici che, come il ritmo, condizionano la fruizione della tragedia. Se è vero che Aristotele ridimensiona tale difficoltà riducendola a un semplice problema di denominazione, è non meno vero che la μίμησις puramente logica ha acquisito per noi moderni uno statuto paradigmatico che può indurre a trascurare gli aspetti non logici della μίμησις tragica e a concentrarsi solo o prevalentemente sul λόγος.¹⁴ Non tener conto di questi aspetti significa rinunciare a porzioni di senso decisive che vengono veicolate da mezzi non logici. Il ritmo non è pertanto solo decorazione e cosmesi. Scrive al riguardo Rostagni: “il verso, il metro, non è altro che parola + ritmo. La parola tragica è sempre ritmica”.¹⁵ Un punto importante può essere già fissato: la parola ritmica, la parola tragica, il verso o metro non veicola sistemi di credenze ma porta a manifestazione, modulandole di volta in volta in modo diverso, le azioni e le passioni degli uomini. Il problema è allora quello delle cose che accadono e capitano agli

⁶ F. O’Connor, *Mistery and Manners. Occasional Prose*, Selected and Edited by Sally and Robert Fitzgerald, New York, Farrar Strauss & Giroux, 1969, p. 66.

⁷ Ibid., p. 68.

⁸ 1447a13-16.

⁹ 1447a16-18.

¹⁰ 1447a21-23.

¹¹ 1447b24-27.

¹² 1447b11. Cfr. Donini, *Poetica*, p. 7 n. 12 (*ad loc.*).

¹³ 1447b9-11.

¹⁴ Su questo punto si veda M. Zambrano, *L’uomo e il divino*, Roma, Edizioni Lavoro, 2008, p. 198-205.

¹⁵ A. Rostagni (ed.), *Aristotele. Poetica*, Torino, Chiantore, 1944², p. 6.

uomini (il verbo usato nella *Poetica* da Aristotele è *συμβαίνω*),¹⁶ cambiando, spesso irreversibilmente, il corso delle loro vite. Come scrive Maria Zambrano: “Per l'uomo educato in una cultura razionalistica è difficile comprendere che un modo di agire preceda il modo di conoscere corrispondente. L'agire deriva dal conoscere. Ma, di fatto, quando il conoscere è radicale, quando nasce da una situazione radicale della condizione umana, procede da un sentire, conduce all'azione. Per cui, la prima forma di conoscenza può essere un'azione, un modo di comportarsi”.¹⁷

Poiché ci sono diverse specie di poesia quanti sono i diversi oggetti della *μίμησις*, bisogna capire quale oggetto identifichi una determinata specie di *μίμησις* poetica come *μίμησις* tragica. Al riguardo Aristotele osserva come gli imitatori (*οἱ μιμούμενοι*) imitino persone che agiscono.¹⁸ La differenza che permette di distinguere, per esempio, tragedia e commedia è la seguente: la seconda vuole imitare personaggi peggiori, la prima personaggi migliori di quelli attuali.¹⁹ A sua volta, la differenza tra *μίμησις* tragica e *μίμησις* epica²⁰ corrisponde a quella tra *μίμησις* di tipo narrativo (epica omerica) e *μίμησις* di tipo drammatico (tragedia). Le tragedie sono chiamate drammi (*δράματα*) perché imitano persone che agiscono (*δρώντας*).²¹ Aristotele ha premura di sottolineare come il nome ‘poeta’ non derivi dal metro ma dalla *μίμησις*: Omero ed Empedocle non hanno niente in comune tra loro, essendo il primo un poeta, il secondo un fisiologo.²²

Lasciando qui da parte commedia ed epica, che esulano dalla materia di questo lavoro, non è chiaro perché e in che senso i personaggi imitati dai poeti tragici siano *βελτίονες τῶν νῦν*. Il problema della tragedia è anche, ma certo non primariamente, un problema morale. I migliori infatti falliscono, cadono, si perdono, impazziscono e si suicidano. Nel cap. 13 della *Poetica*, Aristotele descrive questa superiorità come dovuta non a virtù, ma a buona

¹⁶ 1451a13; 1451a17; 1451a25; 1451b8; 1452a19; 1452a28; 1452b3; 1453a6-7; 1453a21; 1453b6; 1454a13; 1455a8; 1455b6; 1459a23; 1460a13.

¹⁷ *L'uomo e il divino*, p. 197. Si legga anche a p. 199: “[N]on si tratta in principio di esprimere opinioni, né emozioni personali, bensì di realizzare un'azione efficace”.

¹⁸ 1448a1.

¹⁹ 1448a16-19.

²⁰ 1448a20-24.

²¹ 1448a28-30.

²² 1447b17-20.

reputazione, fortuna e nascita illustre.²³ Valgimigli afferma al riguardo²⁴ che gli eroi della tragedia e dell'epica, pur non essendo specchi di virtù, sono migliori in quanto eccellono o comunque si distinguono dalla moltitudine, dalla comunità, dal volgo. Tale superiorità genera nell'orizzonte tragico, come si vedrà più avanti, una tensione con l'ordine del divino.²⁵ Essa infatti, a differenza di quella generata dalla virtù, è compatibile sia con stati moralmente ed intellettivamente imperfetti sia, soprattutto, con atti erronei. Tali imperfezioni – componenti rilevanti benché parziali dell'inesorabile processo causale che, il più delle volte e preferibilmente,²⁶ porta alla rovina dell'eroe – favoriscono quella peculiare risposta emotiva dello spettatore o lettore che è intonata secondo pietà e paura.

Quale prima approssimazione all'effetto che è prerogativa della poesia tragica produrre sullo spettatore o lettore, Aristotele individua in modo generale, all'origine della poesia,²⁷ due cause, entrambe naturali. Prima causa: l'imitare (τὸ μιμεῖσθαι).²⁸ Esso è connaturato agli uomini sin da fanciulli. L'uomo è di tutti i viventi quello più imitativo, quello più incline all'imitazione. L'uomo si procura le prime conoscenze mediante l'imitazione. La seconda causa naturale indicata da Aristotele è il godimento che l'imitazione procura (τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντα).²⁹ Esso è legato al vedere, al contemplare, all'imparare, al dedurre e infine al riconoscere. Aristotele sembra qui proporre un concetto prospettico di comprensione in forza del quale inventare da un lato, apprendere da un altro, è sempre, in qualche modo, un ritrovare. Senza questo ritrovare, il piacere che deriva dalla fruizione di μιμήσεις sembra scadere nel semplice apprezzamento della loro buona fattura materiale e artistica. Questo piacere sembra dipendere chiaramente da una sorta di oggettivazione dell'esperienza.³⁰ Ma cosa si tratta di ritrovare? Cosa ha in mente Aristotele

²³ 1453a7-12.

²⁴ M. Valgimigli (ed.), *Aristotele. Poetica*, Bari, Laterza, 1946³, p. 63 n. 16. Cfr. anche M. Nussbaum, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Revised Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 (1986), p. 387 ff.

²⁵ Cfr. J. M. Armstrong, "Aristotle on the Philosophical Nature of the Poetry", *Classical Quarterly*, 48, 1998, p. 447-455, 448.

²⁶ 1453a13-17.

²⁷ 1448b4-5. Cfr. Rostagni, *Poetica*, p. 17 *ad. loc.* e Donini, *Poetica*, p. 19 n. 32, *ad loc.*

²⁸ 1448b5-8.

²⁹ 1448b8-9.

³⁰ Questo punto è confermato dalla presenza di verbi 'oggettivanti' come vedere, contemplare, imparare, concludere. Cfr. Donini, *Poetica*, p. 21 n. 37 (*ad loc.*).

quando parla di riconoscimento e di contemplazione? Il movimento che caratterizza la *μίμησις* parte da un presentimento delle strutture di significato più rilevanti iscritte nei fatti per arrivare alla loro compiuta selezione e articolazione. Non è affatto improprio parlare qui di strutture di significato iscritte nei fatti. È lo stesso Aristotele che lascia chiaramente intendere ciò, quando menziona fatti o eventi 'pietosi' e 'paurosi'.³¹ La capacità di elicitare pietà e paura è pertanto una proprietà oggettiva dei fatti scelti e connessi dal poeta tragico.³² La conseguente risposta dello spettatore o lettore, se intonata secondo queste due emozioni, risulta per ciò stesso appropriata non solo dal punto di vista affettivo ma anche, se non soprattutto, da quello cognitivo o conoscitivo. A ragione è stato affermato che per Aristotele "thought and emotion are integrated and interdependent".³³ Per questo motivo, Aristotele sembra quasi concepire la *μίμησις* come una sorta di ermeneutica dell'accadere. L'accadere incorpora strutture di significato che sfuggono alla presa della percezione ordinaria e diretta, sovente disordinata. Tali strutture di senso vengono comunque avvertite, sebbene in modo inconsapevole e disarticolato. È questo presentimento che innesca il processo ad un tempo ermeneutico ed artistico in cui consiste la *μίμησις*. Per questo motivo, la comprensione conclusiva di tali strutture è presentato da Aristotele come un ritrovare.³⁴ Il paradosso con cui Aristotele si misura qui assomiglia molto al paradosso o sofisma con cui si misurò Platone nel *Menone*: se non conosco già ciò su cui verte la ricerca, come potrà mai avviarsi la sua ricerca? Ma se già lo conosco, quale bisogno vi è di avviare una tale ricerca?³⁵ La risposta di Aristotele non è poi così diversa da quella platonica. In luogo della reminiscenza (che obbedisce a un movimento verticale di ascesa che va dal basso verso l'alto) vi è il riconoscimento e ciò non sorprende. Come già osservato, la cornice ontologica in cui Aristotele si muove impone di collocare in uno stesso orizzonte tanto il presentimento delle strutture di senso che precede e innesca il processo mimetico quanto il ritrovare e il comprendere che lo conclude, senza i traumi implicati dalla caduta dell'anima nel corpo.

³¹ 1452a1-4; 1452b32-33, 35-36; 1452b37-1453a1; 1453b1-2.

³² Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 171.

³³ *Ibid.*, p. 173.

³⁴ Cfr. P.L. Donini, "Il piacere cognitivo e la funzione della tragedia in Aristotele", *Méthexis*, 25, 2012, p. 109-130, 118-119.

³⁵ *Men.* 80d5-e5.

Dei diversi tipi di imitazione presi in considerazione da Aristotele il più importante è sicuramente la μιμησις tragica. Tralascerei le considerazioni evolutive svolte a suo riguardo nel capitolo 4 e approderei direttamente alla seconda metà del capitolo 5 dove la tragedia è detta μιμησις σπουδαίων,³⁶ imitazione di cose serie (fatti seri e/o agenti seri), che si sviluppa in un sol giro di sole.³⁷ Questa descrizione chiude le riflessioni sulla tragedia sviluppate nei primi cinque capitoli e prepara il famoso e controverso esordio del capitolo 6, rappresentato dalla definizione dell'essenza della tragedia.³⁸ Tale definizione è detta scaturire o risultare dalle cose già dette (ἀναλαμβάνοντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας).³⁹ Essa così recita:

La tragedia è imitazione di un'azione seria e compiuta, dotata di una sua grandezza (ἔστιν οὖν τραγωδία μιμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης), in un linguaggio addolcito da abbellimenti distinti in ciascuna loro specie nelle diverse parti, eseguita da agenti e non raccontata (δράντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας), tale che mediante la pietà e la paura porta a compimento la purificazione di/da siffatte passioni (δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν).

La frustrazione provocata dall'improvvisa apparizione di questa parola all'interno della *Poetica* – all'origine di una mole enorme ed eterogenea di lavoro ermeneutico – può facilmente indurre a un rassegnato agnosticismo (per dirla con Halliwell e Donini). La situazione è aggravata dal fatto che, dopo questa apparizione, la parola κάθαρσις scompare nuovamente nel nulla. Si registra, a dire il vero, una sua seconda occorrenza,⁴⁰ la quale però non illumina la prima avendo a sua volta un significato oscuro, di natura probabilmente culturale. In breve, isolata come è, la parola κάθαρσις nella *Poetica* sembra creare problemi più numerosi di quanti non sembrerebbe risolverne la sua assenza. Sulla scia di Halliwell, si può provare comunque a ricapitolare brevemente, classificandole per tipi, le molteplici

³⁶ 1449b10.

³⁷ 1449b12-13.

³⁸ 1449b24-28.

³⁹ 1449b23-24.

⁴⁰ 1455b15.

interpretazioni che questa parola ha suscitato con la sua inattesa e improvvisa apparizione nel presente contesto.⁴¹

Halliwell distingue sei classi ermeneutiche:

1) l'interpretazione moralistica o didattica (in voga soprattutto nel periodo neo-classicista).

2) l'interpretazione che vede nella catarsi un mezzo tramite cui acquisire 'emotional fortitude'⁴² (apprezzata soprattutto in epoca rinascimentale).

3) l'interpretazione, 'broadly ethical'⁴³ o di 'oblique ethical significance',⁴⁴ che associa la catarsi al processo in virtù del quale le emozioni "become better attuned to the perception of reality, and, consequently ... better disposed towards virtue";⁴⁵ (lo stesso Halliwell,⁴⁶ seppure talvolta con accenti che rasentano l'agnosticismo,⁴⁷ ne è il maggiore rappresentante).

4) l'interpretazione che considera la catarsi alla stregua di un processo fisiologico di evacuazione (Jacob Bernays⁴⁸ il suo celebre iniziatore).

5) l'interpretazione che identifica la catarsi con un processo di chiarificazione intellettuale (Leo Golden⁴⁹ e Martha Nussbaum⁵⁰ su tutti).

⁴¹ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 350-356; Si vedano anche E. S. Belfiore, *Il piacere del tragico. Aristotele e la Poetica*, Roma, Jouvence, 2003, p. 349-395; Donini, *Poetica*, p. xcii-ci.

⁴² Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 351.

⁴³ Ibid., p. xi.

⁴⁴ Ibid., p. 313.

⁴⁵ Ibid., p. 197.

⁴⁶ Ibid., p. 168-201; Id., "La psychologie morale de la catharsis. Un essai de reconstruction", *Les Études philosophiques*, 67, 2003-2004, p. 499-517; "Learning from Suffering: Ancient Responses to Tragedy", in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, Blackwell, 2005, p. 394-412; "Catharsis", in S. Davies et alii (eds.), *A Companion to Aesthetics*, Singapore, Wiley-Blackwell, 2009², p. 182-183.

⁴⁷ Cfr. *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002, p. 177-206. Agnosticismo che avvicina questo contributo di Halliwell al 'primo' Donini, cfr. *La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 27-29.

⁴⁸ Cfr. *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*, Breslau, Trewendt, 1857, rist. Hildesheim, 1970.

⁴⁹ Cfr. soprattutto: "Catharsis", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 93, 1962, p. 51-60; "Mimesis and Catharsis", *Classical Philology*, 64, 1969, p. 45-53.

⁵⁰ Cfr. *The Fragility of Goodness*, p. 388-391; "Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity", *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 10, 1992, p. 107-59, 143-147.

6) l'interpretazione strutturalista o drammatica (Gerald Else)⁵¹. A queste sei classi se ne dovrebbero forse aggiungere altre due, la prima caratterizzata dall'interpretazione della catarsi come sgravio delle emozioni che avrebbe luogo allopativamente e sarebbe volto a preservare i legami di *philia* costitutivi della *polis* medesima (Elisabeth Belfiore⁵² è il suo principale sostenitore) e quella cosiddetta 'edonistica' (Pierre Destrée⁵³ in primis). Sono di difficile classificazione quelle interpretazioni che rinunciano al termine *κάθαρσις* o espungendolo dal testo⁵⁴ o contestando la sua appartenenza alla trattazione della *Poetica*.⁵⁵ Sul secondo di questi tentativi, posto in essere da Pierluigi Donini, ci soffermeremo fra poco approfonditamente.

È opportuno chiarire subito che l'interpretazione che sta per essere qui proposta presenta alcune somiglianze con quelle del gruppo 3) cui appartiene anche quella di Halliwell. Le differenze, come si vedrà, non sono però meno importanti: l'ipotesi (influenzata dalle ricerche di Burkert) di un possibile statuto sacrificale della catarsi tragica con le sue risonanze arcaiche e il suo sfondo violento, l'idea che tale statuto creasse imbarazzo ad Aristotele e che siffatto imbarazzo fosse all'origine del suo silenzio sulla catarsi – nonché, infine, l'affermazione del carattere pre-riflessivo o pre-teoretico della comprensione coronata dalla catarsi ed elargita dal *μῦθος* tragico in quanto *μῖμησις πράξειως* – sono i tratti che maggiormente distanziano la mia interpretazione da quelle di questo gruppo.

Proseguiamo nell'abbozzo di un quadro generale di riferimento. Martha Nussbaum, nel suo celebre volume del 1986, ha prodotto una breve storia del vocabolo *κάθαρσις* e dei termini affini dalla quale risulterebbe che, al tempo di Aristotele ma anche prima e dopo di lui, 1) "the primary, ongoing, central meaning is roughly one of 'clearing up' or 'clarification', i.e., of the removal of some obstacle (dirt or blot, or obscurity or admixture) that makes the item in question less clear than it is in its proper

⁵¹ Cfr. *Aristotle's Poetics: the Argument*, Leiden, Brill, 1957.

⁵² Cfr. Belfiore, *Il piacere del tragico*.

⁵³ Cfr. "Le plaisir 'propre' de la tragédie est-il intellectuel?", *Méthexis*, 25, 2012, p. 93-107.

⁵⁴ C. Veloso, "Aristotle's Poetics without Katharsis, Fear, or Piety", *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 33, 2007, p. 255-284.

⁵⁵ P.L. Donini, "La tragedia, senza la catarsi", in Id., *La tragedia e la vita*, p. 53-66; *Poetica*, p. xcii-cxx.

state”⁵⁶ e che 2) “[t]he medical sense to designate purgation is a special application of this general sense”.⁵⁷ Ora, Nussbaum sostiene che l’atteggiamento aristotelico nei confronti del riduzionismo fisiologico è generalmente molto critico.⁵⁸ L’ispirazione antiriduzionistica di Aristotele è fondamentale per la tenuta concettuale della sua interpretazione, pena l’impossibilità di rubricare sotto la categoria di ‘special application’ le numerose occorrenze che il termine *κάθαρσις* vanta nel *corpus Aristotelicum*.⁵⁹ La maggior parte di queste occorrenze si trova infatti nelle opere biologiche e nei *Problemi*. In questa cospicua produzione di tipo scientifico il termine *κάθαρσις* è impiegato in un’accezione sia biologica sia medica. L’accezione biologica riguarda l’evacuazione del fluido mestruale e di altre sostanze riproduttive femminili. L’accezione medica riguarda invece i processi purgativi.

L’interpretazione di Nussbaum ha i pregi e i difetti del buon senso. Vi è infatti uno sconcerto che non va attenuato nel constatare la netta sproporzione tra l’ampio numero di occorrenze di questo termine nei trattati di argomento biologico e medico e le sole due apparizioni che esso fa nella *Poetica*. Certo, seguendo Nussbaum, si potrebbe attenuare lo sconcerto osservando che Aristotele potrebbe aver data per scontata, nella *Poetica*, la perspicuità di *κάθαρσις* nel senso di ‘chiarificazione’.

Tuttavia, le cose non sono così semplici. Se questo fosse vero, Aristotele non avrebbe avuto alcun bisogno nel libro 8 della *Politica* di promettere al lettore una trattazione approfondita della catarsi da svolgersi all’interno di un’opera sulla poesia a quel tempo presumibilmente non ancora redatta.⁶⁰ Se il significato che il termine *κάθαρσις* rivestiva in ambito poetico fosse stato per Aristotele perspicuo, egli non avrebbe avvertito la necessità di farne l’oggetto di un’indagine specifica. Indagine specifica cui egli aveva forse pensato di dedicare il secondo libro della *Poetica*, o andato perduto o mai scritto. Ma anche così lo sconcerto non diminuisce. Se pure fosse vero infatti che Aristotele aveva programmato di trattare della

⁵⁶ *The Fragility of Goodness*, p. 389.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 390.

⁵⁹ Cfr. H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1955² (1870), p. 354-355. Si veda su queste numerose occorrenze l’ampia panoramica di Belfiore, *Il piacere del tragico*, p. 397-458.

⁶⁰ 8. 7, 1341b38-40.

κάθαρσις in questo fantomatico secondo libro, ciò non giustifica il silenzio che precede e segue l'occorrenza del termine nel solo libro superstite.⁶¹ Occorrenza che ha luogo non in un punto qualsiasi del testo, ma, ripetiamo, all'interno di una definizione di essenza.

Dubito inoltre che il significato di κάθαρσις anche nella *Poetica* fosse quello di chiarificazione. La catarsi tragica non sembra consistere in una chiarificazione ma nella conseguenza di una chiarificazione. Sono infatti convinto che la catarsi tragica abbia a che fare con un processo che, attraverso un particolare tipo di comprensione (chiarificatrice per definizione), stabilizza lo spettatore/lettore dal punto di vista sia emotivo sia cognitivo. Più in generale, ciò che contesto nell'interpretazione di Nussbaum e non solo nella sua è un approccio puramente semantico al problema della catarsi tragica.

Per quanto concerne l'interpretazione che s'intende qui presentare, si può affermare subito, in modo del tutto generale, che essa non rientra né nelle cosiddette interpretazioni omeopatiche⁶² né in quelle allopatiche. Omeopatiche sono quelle interpretazioni in base alle quali è sotto l'azione di pietà e paura che pietà e paura, per l'appunto, vengono fatte oggetto di catarsi. Questa catarsi può consistere o in una loro purgazione o in loro una purificazione equilibratrice e pacificatrice. Entrambi questi processi sono portati a termine dalle medesime passioni di pietà e paura. Nel primo caso, la mimesi tragica susciterebbe nello spettatore pietà e paura in una maniera così intensa da provocare una evacuazione di tali emozioni dalla sua anima. Nel secondo caso, la mimesi tragica attraverso la ripetuta eccitazione di queste emozioni le purificherebbe indebolendo la loro forza e riducendole così alla giusta misura. Il punto di vista allopatico consiste invece nel sostenere che pietà e paura producono la catarsi di emozioni diverse da pietà e paura. Il più autorevole sostenitore del punto di vista allopatico è sicuramente Elisabeth Belfiore. Ora, tanto il punto di vista omeopatico quanto quello allopatico sembrano attribuire un potere medico-curativo e in questo senso causale alle emozioni di pietà e paura. È su questo punto

⁶¹ Cfr. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 190 n. 32.

⁶² Se per omeopatia s'intende il processo per cui sono le passioni di pietà e paura, elicitate nell'anima dello spettatore (o lettore) dalla mimesi tragica, ad agire catarticamente su se stesse. Se invece s'intende con questa espressione il fatto del tutto generico che è attraverso pietà e paura che si compie, per opera della mimesi tragica, la purificazione di queste medesime emozioni, allora anche l'interpretazione qui avanzata può essere detta omeopatica.

che non posso convenire né con l'uno né con l'altro dei due punti di vista. Una lettura attenta della definizione aristotelica di tragedia non può non mettere in luce il fatto che pietà e paura sono i mezzi di cui serve la mimesi per portare a compimento la catarsi e non le sue concause. L'espressione δι' ἐλέου καὶ φόβου non consente al riguardo alcun dubbio. Il valore di διὰ con il genitivo è infatti strumentale, non causale. Un conto, infatti, è dire che la mimesi si serve di pietà e paura per portare a compimento τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, un altro conto è dire che la mimesi deleghi a pietà e paura l'effettuazione della τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Va detto, per amor di verità, che un altro luogo della *Poetica*, altrettanto importante, sembrerebbe rovesciare il rapporto tra la mimesi e le emozioni di pietà e paura dando alla prima un valore strumentale e alle seconde, apparentemente, un potere causale. Il passo è il seguente:

οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερόν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιεῖται.⁶³

In realtà a ben vedere la differenza tra i due passi è più di prospettiva che di sostanza. In questo secondo passo Aristotele parla del poeta e del particolare tipo di piacere che egli deve saper παρασκευάζειν, procurare, in quanto creatore di tragedie, allo spettatore (o lettore). Questo piacere, sul cui rapporto con la catarsi bisognerà poi soffermarsi, è detto provenire ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως. La mimesi è il mezzo di cui il poeta si serve per causare il piacere appropriato alla tragedia. Questo piacere proviene ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου non nel senso che deriva causalmente da queste emozioni ma nel senso che dipende da esse, cioè che non può aver luogo senza di esse. Ritengo che ἀπὸ abbia qui un valore strumentale⁶⁴ e che Aristotele stia stabilendo una gerarchia *sia* all'interno del rapporto tra ciò che è propriamente causa e i mezzi di cui siffatta causa si serve per realizzare l'effetto desiderato *sia* all'interno del rapporto tra questi mezzi medesimi. Causa del piacere proprio della tragedia è il poeta tragico. Il mezzo di cui si serve è la mimesi. A loro volta, i mezzi di cui il poeta si serve, all'interno della mimesi, sono pietà e paura. Questa lettura mi sembra filologicamente quanto meno possibile e ha il vantaggio di porre in piena consonanza

⁶³ 1453b10-14.

⁶⁴ LSJ 192 III.

questo passo con quello contenente la definizione di tragedia. Mentre la mimesi tragica è detta produrre la catarsi di pietà e paura, il poeta attraverso la mimesi tragica παρασκευάζει un certo tipo di piacere, quello proprio della tragedia. Potremmo allora dire che il poeta attraverso la mimesi tragica περαινεί la catarsi di pietà e paura e παρασκευάζει un certo tipo di piacere. In altre parole, è effettuando, attraverso la mimesi, la catarsi di pietà e paura che il poeta procura (sottinteso il riferimento a spettatore e lettore) il piacere che è prerogativa della tragedia procurare. Potremmo pertanto avanzare l'ipotesi, unendo i due passi, che il piacere proprio della tragedia vada identificato non con la catarsi tragica ma con ciò che la catarsi, prodotta dalla mimesi tragica, procura allo spettatore o al lettore. Il declassamento della mimesi da causa a strumento si deve alla presenza del poeta, assente invece nell'appena citata definizione. Questo declassamento ha richiesto che il valore di strumento della mimesi venisse diversificato da quello delle emozioni di pietà e paura. Ciò è avvenuto attraverso l'impiego, rispettivamente, delle preposizioni διὰ e ἀπό. Il passo si può allora tradurre così:

Non si deve cercare mediante la tragedia ogni piacere, ma quello suo proprio. Poiché il poeta deve procurare il piacere (*scil.* quella proprio della tragedia) che ha luogo, mediante l'imitazione, a partire e non senza pietà e paura, è evidente che ciò deve essere prodotto nei fatti.

Riguardo all'interpretazione allopatrica c'è un altro elemento testuale che depone a suo sfavore. Mi riferisco a τῶν τοιοῦτων. Francamente non riesco a capire come si possa sostenere che il riferimento effettuato attraverso questa espressione sia a emozioni diverse da pietà e paura. Dico diverse non nel senso di altre ma congeneri (il che è possibile) ma nel senso di dissimili e contrarie. Almeno su questo il punto di vista omeopatico ha bene inteso.

Ben altro discorso va fatto a proposito dell'interpretazione della catarsi fornita da Pierluigi Donini. Si tratta di un'interpretazione molto importante e complessa di cui bisogna qui dar conto in modo accurato. Non condivido affatto il modo superficiale in cui è stata recepita e criticata da alcuni studiosi.⁶⁵ Donini ha avuto il merito di prendere molto sul serio il

⁶⁵ Halliwell, "La psychologie morale de la catharsis", p. 514 n. 2; Id., *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 257; P. Destrée, "Éducation morale et catharsis tragique", *Les Études philosophiques*, 67, 2003-2004, p. 518-540, 526 n. 2; D. Guastini (ed.), *Aristotele. Poetica*, Roma, Carocci, 2010, p. 166; Id., "La forza 'cinetica' delle passioni: in risposta a una recensione sulla *Poetica* di Aristotele", *Lo Sguardo*, 10, 2012, p. 250-269, 264 n. 36.

silenzio che precede e segue l'apparizione della catarsi nella definizione della tragedia. La sua interpretazione si è venuta articolando in due tappe. Dopo essere approdato a un sostanziale 'agnosticismo' (per usare un'espressione dell'autore) circa la funzione della catarsi all'interno della *Poetica*, Donini mette a punto e perfeziona la sua innovativa interpretazione nell'arco di dieci anni, tra il 1998⁶⁶ e il 2008 (anno in cui ha visto la luce il commento einaudiano). Egli prende le mosse da alcuni punti fermi:

1) "il legame stabilito da Bernays con la discussione nell'ultimo libro della *Politica*, che costringe a inquadrare anche la trattazione della *Poetica* con il suo riferimento alla catarsi all'interno di un complessivo progetto di educazione dei cittadini."⁶⁷

2) "la consapevolezza che la catarsi di cui parla la *Politica* ha sempre a che fare con la sola educazione musicale: il che rende impossibile una meccanica trasposizione dei dati ricavabili dalla *Politica* alla *Poetica*, in cui Aristotele tante volte dichiara che la tragedia può perfettamente compiere la sua funzione anche senza la rappresentazione, quindi senza la musica, anche alla sola lettura"⁶⁸.

3) "Doveva rimanere inoltre ferma l'esigenza di dare finalmente conto della pretesa avanzata da Aristotele introducendo la definizione 'formale' del cap. VI: ricavare 'da quanto precedentemente detto' il contenuto dell'intera definizione, compreso dunque l'accento alla catarsi delle passioni di pietà e paura"⁶⁹.

La soluzione proposta da Donini consiste nell'intendere il verbo greco *περᾶνω*, che occorre nella definizione aristotelica di tragedia quale reggente dell'accusativo *τὴν κάθαρσιν*, in modo diverso da come viene universalmente inteso, ossia, quale sinonimo di *ποιέω*, nel senso di 'compiere', 'operare', 'effettuare'. Secondo Donini, questo significato non è il solo consentito dal verbo greco in questione. Tale verbo può significare *sia* l'esecuzione completa di un processo unitario (da questo punto di vista esso è sinonimo di *ποιέω*) *sia* il compimento o coronamento di questo

⁶⁶ Nel 1998 vide la luce in *Phronesis*, 43, p. 26-41, il contributo già citato *La tragedia, senza la catarsi*, ristampato in Donini, *La tragedia e la vita*, p. 53-66 (dal quale vengono effettuate qui le citazioni).

⁶⁷ *Poetica*, p. cvii.

⁶⁸ Ibid.

⁶⁹ Ibid.

processo “già iniziato e per la sua gran parte, anche addirittura per la sua totalità, già sviluppato”.⁷⁰ Quest’ultima affermazione, tanto importante quanto problematica, conduce Donini alla conclusione, anch’essa problematica, secondo la quale ciò che il processo porta a compimento, ossia *περαίνει*, risulta essere il coronamento del processo medesimo ma al modo di “un momento ulteriore ed eventualmente anche del tutto esterno e difforme dal processo precedente”.⁷¹ Siffatto coronamento esterno e difforme dal processo medesimo non è più catarsi (che nella *Poetica* è presupposta già compiuta secondo Donini) ma qualcosa di diverso. Ciò consente a Donini di affermare che il riferimento aristotelico alle ‘cose già dette’ in 1449b23 consisterebbe in un rimando non al solo contenuto dei capitoli 1-5 bensì anche alla trattazione della catarsi fatta nella *Politica*.⁷² Proprio perché secondo Donini la purificazione delle emozioni di pietà e paura è presupposta già compiuta nella *Poetica*, il coronamento operato della tragedia della catarsi non è di tipo catartico. È verosimile secondo Donini che tale contributo consistesse nella particolare forma di piacere mimetico e cognitivo che è prerogativa esclusiva del poeta tragico produrre. Riguardo al rapporto tra piacere e cognizione realizzato nello spettatore o lettore dalla mimesi tragica, Donini ritiene che esso possa essere adeguatamente illustrato da un passo del *De partibus animalium*.⁷³ In questo passo il filosofo versato in biologia è detto provare un piacere indicibile quando fa oggetto di osservazione scientifica (*θεωρία*) la natura vivente. Ciò lo rende capace di scorgerne le cause. Alla luce di questo passo, Donini così descrive il fruitore della tragedia: egli “(purché attento ed esperto della vita) grazie alla sapiente costruzione e alla consequenzialità ininterrotta del racconto *ricoscerà* (corsivo mio) le cause che spiegano la vicenda narrata e la conducono a quel certo fine, *capirà* (corsivo mio) quale sia la causa finale dell’azione, quale quella efficiente, quale il fattore che nel momento decisivo della vicenda interviene a produrre la svolta verso il disastro o la salvezza del personaggio; e questa comprensione produrrà in lui un piacere, un’emozione piacevole che può giustamente essere detta, come appunto dice il cap. 14, «provenire da pietà e paura», perché pietà e

⁷⁰ Ibid., p. cviii.

⁷¹ Ibid.

⁷² 8. 7, 1341b32-1342a15.

⁷³ 1. 5, 645a5-15.

paura sono a loro volta suscitate dai fatti bene intrecciati dal poeta, gli stessi fatti che, una volta *compresi* (corsivo mio) nella loro determinazione causale, sono all'origine anche del piacere cognitivo".⁷⁴

Nel merito si possono fare le seguenti osservazioni:

- Ammesso e non concesso che qui *περαίνω* abbia il significato di portare a compimento e non quello di compiere, tale verbo, quale reggente dell'accusativo *τὴν κάθαρσιν*, ha molta più probabilità di significare in *Poet.* 1449b27 portare a compimento nel senso di "completare in modo omogeneo qualcosa di non ancora compiuto" che portare a compimento nel senso di "coronare con qualcosa di eterogeneo qualcosa di già compiuto".⁷⁵ Sarebbe alquanto strano se Aristotele, nel contesto di una definizione, si pronunciasse sul processo già compiuto (la catarsi) ma tacesse, come riconosce lo stesso Donini, sulla natura del suo coronamento. Delle tre diverse sfumature semantiche esibite da *περαίνω*, 'compiere', 'completare in modo omogeneo qualcosa di non ancora compiuto' e 'coronare con qualcosa di eterogeneo qualcosa di già compiuto', Donini sembra privilegiare la terza, che è forse la meno probabile ma anche la sola che consenta di espellere la catarsi dalla *Poetica* e di relegarla nella sola *Politica*, stabilendo un esplicito legame, sia di continuità sia di discontinuità, tra le due opere.

Donini sembra ipotizzare nelle 'cose dette' di *Poet.* 1449b23 un doppio rimando (in parte ai primi cinque capitoli della *Poetica* e in parte a *Politica* 8). Mi domando però come possa celarsi anche *Politica* 8 dietro le cose già dette del passo della *Poetica* se è vero, come è vero, che da queste Aristotele ricava o estrae direttamente nientemeno che una definizione d'essenza. Non solo, mi domando perché Aristotele, se il rinvio è anche alla *Politica*, non si sia preoccupato di essere esplicito al riguardo, tanto più all'interno di un presunto doppio rimando. Un doppio rimando avrebbe richiesto, per evitare possibili ambiguità, la menzione esplicita di entrambi i luoghi da esso implicati. L'espressione 'le cose dette' se si riferisce anche a *Politica* 8 è quindi colpevolmente e doppiamente incompleta. L'assenza di riferimenti *tout court* giustifica il sospetto del tutto naturale che qui il rinvio sia solo interno (ai primi cinque capitoli della *Poetica*). Si pone

⁷⁴ *Poetica*, p. civ-cv.

⁷⁵ Donini, *La tragedia, senza la catarsi*, p. 63-64.

pertanto allo studioso il compito di spiegare in che modo la parola ‘catarsi’, pur non essendo mai stata usata nei primi cinque capitoli, appartenga legittimamente alla definizione aristotelica nella sua qualità di effetto che solo la tragedia è grado di suscitare.

Al *περαίνειν* inteso nel modo in cui lo intende Donini in 1449b27 nel senso di ‘portare a compimento’ segue solo 3 righe dopo in 1449b30 una nuova occorrenza del verbo (*περαίνεσθαι*) con il significato praticamente certo di ‘compiere’ o ‘produrre’. Donini riconosce naturalmente questa difficoltà⁷⁶ ma afferma che siffatti mutamenti di significato di un medesimo vocabolo nel giro di pochissime linee di testo sono frequenti in Aristotele. Secondo Donini qui non abbiamo nemmeno a che fare con un mutamento vero e proprio di significato ma con due diverse sfumature di un unico significato. Il che rende il riscontro di questa mancanza di uniformità semantica molto più innocua. Ora, sebbene si tratti solo di sfumature, tra la terza e la prima la differenza è considerevole, come è innegabile che ognuna delle due comporti un modo radicalmente diverso di intendere il rapporto tra mimesi tragica e catarsi, il quale ha conseguenze decisive ai fini dell’intelligenza dell’intera *Poetica*. Non solo, le due sfumature predilette da Donini, in particolare la seconda, istituiscono, attraverso il rimando di 1449b23, un legame molto forte con la *Politica* all’insegna sia della continuità sia della discontinuità. Aristotele, secondo Donini, si sarebbe servito di *περαίνω* e non di *ποιέω* proprio per questo motivo. Ma questo solo fatto diminuisce in modo considerevole le probabilità che lo stesso verbo sia stato usato da Aristotele in due sfumature semantiche diverse nel volger di sole tre righe. Vista l’importanza che Donini attribuisce a questo luogo in quanto punto di raccordo cruciale tra *Politica* e *Poetica*, è ragionevole ipotizzare che il controllo da parte di Aristotele su ogni singolo vocabolo qui impiegato non tollerasse oscillazione alcuna dal punto di vista semantico. Ma quanta plausibilità può esservi nell’affermazione a questo punto obbligata secondo cui Aristotele ha usato il *περαίνεσθαι* di 1449b30 nel senso di “coronare con qualcosa di eterogeneo qualcosa di già compiuto”? E qui arriviamo al punto che preme mettere in luce. Per ragioni di correttezza filologica ed ermeneutica, dovrebbe essere il termine dal significato sicuro a disambiguare quello dal significato incerto.

⁷⁶ Ibid., p. 64 ff.; Donini, *Poetica*, p. cxiv-cxvii.

L'assimilazione da parte di Donini del fruitore di tragedia al filosofo versato in biologia, a mio avviso, non funziona perché nel caso di quest'ultimo è lo studio, cioè un'attività teoretica, la fonte del piacere, mentre nel caso del fruitore della tragedia il piacere è procurato allo spettatore (o lettore) dalla mimesi tragica, non dalla teoresi (da parte dello spettatore) dell'impianto strutturale della tragedia, di tipo causale e finalistico. Il primo ha un atteggiamento teoretico-riflessivo nei confronti dell'oggetto osservato, il secondo è, per così dire, in balia⁷⁷ della mimesi tragica dal punto di vista emotivo-cognitivo ed è pertanto in una condizione di passività che non consente ispezioni teoretiche di sorta nei confronti del suo impianto causale e finalistico. Egli riceve senso dalla mimesi tragica, non lo impone ad essa. Se le cose stessero come dice Donini, tutti i fruitori di tragedia non sarebbero soltanto 'esperti di vita', ma anche e soprattutto filosofi di tipo aristotelico, impassibili e assai versati nella sua teoria dell'arte poetica e nella sua dottrina della causalità.

Dal confronto con l'interpretazione di Donini è emerso che *περαίνω* deve essere inteso in 1449b27 nel senso di 'compiere o produrre interamente', quindi come sinonimo di *ποιέω* o, al massimo, nel senso di 'completare in modo omogeneo qualcosa di non ancora compiuto'; da questo fatto, dalla natura del rimando effettuato tramite l'espressione 'le cose dette' e da *Politica* 8, riguardante il rapporto tra musica e catarsi, deriva che esiste una catarsi propriamente tragica, cioè una catarsi delle emozioni di pietà e paura prodotta interamente dalla mimesi tragica.

L'affermazione aristotelica che la definizione di tragedia scaturisce dalle cose dette nei capitoli precedenti può essere spiegata nel modo seguente. Tale definizione non consisterebbe unicamente di parole già impiegate e/o di concetti già articolati, ma esplicita quanto di implicito vi era nei pronunciamenti teorici fatti fino a quel momento, il che è perfettamente compatibile con la presenza in essa di parole irreperibili nei capitoli 1-5 (questo vale non solo per la parola 'catarsi' ma anche per le parole 'paura' e 'pietà'). In effetti, nei cap. 1-5 non si fa alcuna esplicita menzione dell'uditorio della tragedia. È questo l'elemento nuovo che figura nella definizione e che giustifica tanto il parlare di catarsi quanto il parlare di pietà e paura.

⁷⁷ Sul potere quasi magico d'incantamento della poesia tragica si veda Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 188-189; "Learning from Suffering", p. 394-397.

Del silenzio di Aristotele voglio provare a proporre in questa sede una spiegazione diversa. Bisogna in primo luogo partire dal fatto che il riferimento alla catarsi, come compimento della mimesi tragica, presuppone probabilmente una tradizione ermeneutica della tragedia ed una consuetudine esperienziale con essa già consolidate e ampiamente condivise cui Aristotele semplicemente si riallaccia.⁷⁸ Altrimenti, altrettanto semplicemente, né si spiega né comprende. Il carattere generale della definizione infatti non toglie nulla alla pretesa del suo ideatore di rendere giustizia alla realtà preesistente e autonoma della tragedia attica. Poiché la definizione ha a che fare con l'*ousia* della tragedia in rapporto al suo uditorio, se c'era un luogo della *Poetica* da cui un riferimento alla catarsi non poteva mancare, tale luogo era proprio una definizione d'essenza. Il fatto che Aristotele non stia considerando la tragedia in isolamento ma in rapporto ai suoi fruitori implica immediatamente un riferimento al suo orizzonte religioso.⁷⁹ Se questo è vero, tale riferimento comporta per Aristotele uno sconfinamento al di fuori del proprio campo tematico di indagine, caratterizzato dalla preoccupazione in qualche modo laica (influenzata dalla sofistica) e urbana (diremmo noi oggi, politicamente corretta) di configurare la poesia in generale, quella tragica in particolare, come una τέχνη⁸⁰ praticabile e attuabile tramite il controllo razionale del repertorio mitico tradizionale.⁸¹

Il progetto di configurare la poesia come una τέχνη è una vera manifestazione di mentalità razionalista. È questo orientamento razionalista che condiziona negativamente⁸² l'atteggiamento di Aristotele nei confronti "della presenza e dell'influenza del mondo divino nell'azione della tragedia".⁸³ La mia ipotesi è che furono concetti come quello di fato e di catarsi a fare le spese nella *Poetica* di questo progetto teorico di razionalizzazione della tragedia, volto soprattutto a mettere in evidenza, di quest'ultima, la perfezione tecnica del congegno mimetico.⁸⁴ Lo scotto pagato da questi concetti equivalse non ad una loro espulsione dalla *Poetica*

⁷⁸ Id., *Aristotle's Poetics*, p. 168-170, 173, 184 ff.

⁷⁹ Ibid., p. 186.

⁸⁰ 1447a20, 1447b29, 1450b20, 1453a22, 1454a10.

⁸¹ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 10 ff.

⁸² Donini, *La tragedia e la vita*, p. 29-33; Cfr. anche D. Lanza, *Aristotele. Poetica*. Introduzione, traduzione e note, Milano, Rizzoli, 1987, p. 36-38.

⁸³ Donini, *La tragedia e la vita*, p. 29 n. 46.

⁸⁴ 1447a20; 1454a10; 1460b19; 1460b23; 1460b28; 1460b30; 1462b12.

ma ad una sorta di ridimensionamento e travestimento concettuali. La mia ipotesi, come già detto, è che la catarsi sia sopravvissuta sotto forma di piacere (il suo correlato fisiologico), il fato nella forma della necessità causale che permea la connessione dei fatti.

Per tutte queste ragioni non sono d'accordo con coloro che a causa del silenzio che precede e segue l'apparizione del termine *κάθαρσις* vanno a cercare delucidazioni al di fuori del trattato.⁸⁵ Bisogna trattare questo silenzio non in termini soltanto negativi, come semplice lacuna d'informazione, bensì come qualcosa di significativo e informativo di per se stesso. In altri termini, questo silenzio non può esser casuale e deve avere a che fare con il significato 'tragico' della parola catarsi. Esso sembra suggerire che Aristotele, da buon interprete razionalista della poesia tragica, non era a suo agio con questo termine (o meglio, con ciò cui questo termine rimandava) nel contesto della sua teoria della tragedia. Bisogna considerare seriamente la possibilità che nel concetto tragico di catarsi vi fosse per Aristotele qualcosa di imbarazzante. Questo qualcosa, riconducibile ad una tradizione religiosa e rituale sulla catarsi di origine pre-aristotelica,⁸⁶ potrebbe esser corrisposto, come vedremo meglio, alla sua funzione di rito conoscitivo a sfondo sacrificale.⁸⁷ Significativamente anche nei confronti del piacere proprio della tragedia, il corrispettivo psico-fisiologico della catarsi, Aristotele è reticente. Esso non soltanto è menzionato poche volte⁸⁸ nell'opera ma non è mai chiarito o spiegato. Una possibile spiegazione di questa reticenza è che la concezione aristotelica generale del piacere cognitivo (illustrata nel cap. 4 della stessa *Poetica*) fosse entrata in tensione con un oggetto, la tragedia, che nel procurare piacere allo spettatore da una parte non è neutrale – come lo è invece un fenomeno naturale – dall'altra esige che lo spettatore si lasci coinvolgere con tutto il suo essere e che sia quindi più recettivo che teoreticamente attivo. La tragedia è un fenomeno culturale ed ha alle sue spalle una ben determinata visione del mondo e dell'uomo, arcaica e religiosa e quindi lontana da quella razionalista e

⁸⁵ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 185.

⁸⁶ W. Burkert, *Savage Energies. Lessons of Myth and Ritual in Ancient Greece*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, p. 7; Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 186, 194, 199.

⁸⁷ Cfr. Lanza, *Poetica*, p. 37. Burkert, *Savage Energies*, p. 2, 7, 12, 16. Degna di nota è in tal senso la scarsità di riferimenti a pratiche sacrificali nella *Poetica*: 1455a8; 1455b5; 1455b9.

⁸⁸ 1453a36; 1453b11-12; 1459a21; 1462b13.

fondamentalmente laica di Aristotele. Non si può pensare che tale visione non condizionasse il modo in cui la tragedia purifica e allevia l'animo dello spettatore. Non bisogna quindi dare per scontato che il piacere corrispondente alla catarsi elicitata dalla tragedia nello spettatore risultasse per Aristotele perfettamente consono a quello cognitivo, descritto nel cap. 4 del trattato, e coronante un'attività cognitiva di tipo teoretico. È in questo possibile disallineamento tra la concezione generale del piacere e il piacere cui Aristotele riduce la catarsi tragica che andrebbe a mio avviso cercata una spiegazione della suddetta reticenza.

Il concetto di catarsi tragica sarebbe, secondo questa ipotesi, quindi pre-aristotelico. Esso apparterebbe a un piano sacrificale che rimanda alla purificazione da vari tipi di contagio, anche quello violento e sanguinario, la quale, a sua volta, presuppone l'iniziazione a una sapienza più profonda.⁸⁹ Il concetto musicale e poetico di catarsi legherebbe la riflessione aristotelica alla dimensione del sacro.⁹⁰ A questo proposito, si tenga presente che in *Politica* 8 Aristotele, pur non menzionando la tragedia ma parlando solo di musica e dei suoi diversi effetti sull'anima, stabilisce comunque un legame importante tra catarsi e 'canti sacri'.⁹¹ La definizione aristotelica di tragedia ci direbbe così che la tragedia si compie per lo spettatore, con il suo inesorabile procedere, in un'esperienza religiosa di tipo sapienziale. Quello di catarsi è un concetto che appartiene all'essenza religiosa del rapporto tra la tragedia e il suo spettatore (o lettore). Questa spiegazione ha il vantaggio di ridimensionare la catarsi all'interno dell'apparato concettuale della teoria aristotelica della poesia, di chiaro stampo razionalista, senza rimuovere il termine dal testo della *Poetica*. La catarsi sembrerebbe così inerire alla dimensione dell'evento (per dirla con Carlo Diano) – considerati gli effetti dall'ampia e profonda risonanza esperienziale prodotti dalla tragedia su un certo tipo di spettatore – e non alla teoria degli εἶδη⁹² della poesia tragica

⁸⁹ Cfr. W. Burkert, *Greek Religion*, Trans. J. Raffan, Cambridge Massachussets, Harvard University Press, 1972, p. 75-82.

⁹⁰ Se questo fosse vero, andrebbe solo in parte ridimensionato il giudizio sprezzante nei confronti di Aristotele formulato da Nietzsche nella *Nascita della tragedia*. Secondo Nietzsche: "la vita di Aristotele è ... troppo lontana dai periodi rigogliosi in cui sorsero le primitive forme poetiche, perché egli potesse avvertire qualcosa dell'incalzante desiderio di vivere quei tempi". Il passo, eliminato nella versione definitiva del testo, è ciò nondimeno recuperabile nell'apparato di note; cfr. F. Nietzsche, *La nascita della tragedia, ovvero: Grecità e pessimismo*, in Id., *Opere*, Milano, Adelphi, 1982³, vol. III, tomo 1, p. 515-516.

⁹¹ 8. 7, 1342a7-15.

⁹² 1447a8, 1449a7-8, 1449b29-30, 1450a13, 1452b14, 1452b25, 1455b32.

sviluppata da Aristotele nel suo trattato. Per questo, forse, il termine 'catarsi' occorre solo una volta e per giunta proprio all'interno della definizione dell'*ousia* della tragedia. Per questo, forse e più in generale, Aristotele rinunciò ad approfondirne il significato in una trattazione specifica, come aveva inizialmente lasciato intendere di voler fare in *Politica* 8.

Se questo è vero, il problema della catarsi non è più semantico ma psicologico ed esistenziale. Ciò comporta che bisogna cercare di capire non tanto quale sia il suo significato lessicale più o meno appropriato al presente contesto ma quale esperienza della tragedia una tale parola presupponga. Tra questa esperienza cui la parola *κάθαρσις* rimanda e il significato della parola stessa il rapporto è più problematico di quanto a prima vista non sembri. In primo luogo perché non si deve dare per scontato che una esperienza siffatta sia ancora a disposizione del lettore moderno. Al contrario, forte è l'impressione che l'esperienza della tragedia che aveva in mente Aristotele sia possibile solo date certe condizioni. In secondo luogo perché la parola in questione, pur con il suo riferimento a quella esperienza, è solo la punta di un *iceberg* religioso e sapienziale, nel caso di Aristotele più che adeguata per non perderlo di vista ma che lascia noi, estranei a quella esperienza, brancolare nel buio.

Ma andiamo avanti. Una volta completato l'esame dei più importanti concetti della mimesi tragica aristotelica, potremo finalmente tornare sul problema della catarsi e così verificare la plausibilità dell'ipotesi qui avanzata.

L'oggetto della *μιμησις* tragica è una *πρᾶξις*⁹³ complessa, da intendersi quale intreccio di agenti. Che la *πρᾶξις* vada intesa proprio così si evince dal fatto che Aristotele affermi che "si agisce per opera di certi agenti".⁹⁴ Le azioni hanno una qualità che dipende dalla qualità degli agenti, qualità che inerisce sia al loro *ἦθος*, carattere, sia alla loro *διάνοια*, pensiero. Gli agenti sono qualificati dall'*ἦθος* e dalla *διάνοια*⁹⁵ ed è tramite *ἦθος*⁹⁶ e *διάνοια*⁹⁷ che

⁹³ Per la concezione aristotelica della *πρᾶξις* nella *Poetica* si veda Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 140.

⁹⁴ 1449b36-37.

⁹⁵ 1449b37-38.

⁹⁶ L'*ἦθος* è definito a 1450a6-7 come ciò in base a cui diciamo che gli agenti hanno una certa qualità. L'*ἦθος* è ciò che palesa l'intenzione dell'agente (*προαίρεσις*). Si parla qui di intenzione nel senso in cui diciamo di sapere sempre in anticipo quel che desideriamo (e quindi perseguiamo) e quello che temiamo (e quindi fuggiamo). Cfr. 1450b8-10.

attribuiamo qualità alle azioni, di cui ἦθος e διάνοια sono la causa.⁹⁸ Aristotele dice anche che esito felice e infelice dipendono dalle azioni causate dall'ἦθος e dalla διάνοια.⁹⁹ Ancora più importante è il fatto che Aristotele arrivi all'identificazione di μιμησις e μῦθος sulla base della sua comprensione della parola μῦθος quale σύνθεσις τῶν πραγμάτων e del carattere complesso della πράξις di cui la tragedia è μιμησις.¹⁰⁰ Pertanto, il μῦθος inteso come σύνθεσις τῶν πραγμάτων è μιμησις di una πράξις, dove per πράξις si deve intendere un complesso sapientemente intrecciato di agenti.

Aristotele afferma il primato del μῦθος sulle altre cinque parti della tragedia (ἦθος, λέξις, διάνοια, ὄψις e μελοποιία)¹⁰¹ e lo spiega nel modo seguente.¹⁰² La felicità e l'infelicità di una vita risiedono nell'azione. Il fine cui gli uomini tendono è una azione (quale che sia), non una qualità (quale che sia).¹⁰³ Aristotele qui dice qualcosa di cruciale: il poeta tragico sceglie ἦθος e διάνοια in vista delle azioni che vuole imitare. Il primato della πράξις è legato a quello del τέλος. Quello che Aristotele vuol dire è che se aspiriamo ad avere quell'ἦθος particolare o quella διάνοια particolare è perché aspiriamo all'esito felice delle azioni che ne derivano. In questo senso l'ἦθος e la διάνοια non sono τέλος. Quando Aristotele afferma che la tragedia è impossibile senza azione, mentre sono possibili tragedie ἄνευ δὲ ἡθῶν οὐκ ἔστιν, cioè prive di caratteri,¹⁰⁴ non intende certo affermare che sono possibili tragedie con personaggi privi di carattere. Se i caratteri non ci fossero, non ci sarebbero nemmeno le azioni che dei caratteri sono l'effetto. Egli intende molto più semplicemente affermare che è possibile concepire e

⁹⁷ 1450a6-7. La διάνοια sembra avere un rapporto privilegiato con il parlare. Ha διάνοια infatti quell'agente che, parlando, rivela qualcosa ed esprime una γνώμη. Con questo termine Aristotele designa anche la natura assertiva dei discorsi e dei pensieri dell'agente e il loro tendere alla generalità/genericità (1450b4-5 e 11-12). Aristotele in altri termini dice che l'agente tragico quando parla è generalizzante. Credo che questa potrebbe essere una buona descrizione del modo in cui in generale gli uomini praticano il linguaggio: fanno affermazioni sul conto delle cose, non importa se vere o false (infatti Aristotele usa ἔστιν e οὐκ ἔστιν) e tendono a una generalità non verificata.

⁹⁸ 1450a1-2.

⁹⁹ 1450a16-20.

¹⁰⁰ 1449b36-1450a5.

¹⁰¹ 1450a9-10.

¹⁰² 1450a15-23.

¹⁰³ 1450a16-20.

¹⁰⁴ 1450a23-25.

ordire tragedie che non descrivano minimamente i caratteri degli agenti.¹⁰⁵ Il μῦθος è la parte più importante della tragedia perché ne realizza l'ἔργον, che sappiamo consistere nella catarsi di certe passioni speciali (pietà e paura). Proprio per questo il μῦθος è detto principio e anima della tragedia.¹⁰⁶

Per quanto riguarda il modo in cui deve essere ordinata la connessione dei fatti in cui il μῦθος consiste,¹⁰⁷ Aristotele afferma che la tragedia è μίμησις di una azione non solo complessa ma perfetta e intera, azione che ha una estensione o grandezza determinata. Un intero è ciò che ha un principio (ἀρχή), un mezzo (μέσον) e una fine (τέλευτή). Principio è ciò che non ha necessità alcuna di trovarsi dopo qualcos'altro, mentre è naturale che qualcos'altro sia o accada dopo di esso. Fine è ciò che è naturale si trovi dopo qualcos'altro secondo necessità o per lo più, mentre dopo di esso non c'è altro. Mezzo è ciò che è preceduto e seguito da qualcos'altro. Quando Aristotele dice che non bisogna né cominciare da qualunque punto capiti né finire con qualunque punto capiti,¹⁰⁸ intende dire che bisogna scegliere come principio e come fine πράγματα appropriati. Ci sono πράγματα che rimandano ad altri per la loro intelligibilità e πράγματα che non vi rimandano. Elementi che possono ricoprire il ruolo di ἀρχή sono quei πράγματα che per essere compresi non hanno bisogno di πράγματα precedenti. Elementi che possono ricoprire il ruolo di τέλευτή sono invece quei πράγματα che per essere compresi non hanno bisogno di πράγματα successivi. Va di nuovo sottolineato il carattere complesso della πράξις di cui la tragedia è imitazione. Vi è un'unica azione (μία πράξις) al cui svolgimento contribuiscono, con gradi di responsabilità diversi, i personaggi coinvolti nel dramma. Le loro azioni sono pertanto parti dell'unica azione imitata dal poeta tragico.¹⁰⁹ La connessione tra πράγματα ha pertanto luogo come connessione di senso. Il bello è predicato di un

¹⁰⁵ Aristotele spiega così il senso del termine ἀήθης (1450b10). Dopo aver mostrato che esso è predicato di λόγος, chiarisce che un λόγος οὐκ ἔχει ἦθος quando non descrive il carattere del personaggio. Questa descrizione consiste nella manifestazione della sua προαίρεσις (1450b10-12).

¹⁰⁶ 1450a38-39.

¹⁰⁷ 1450b21-34.

¹⁰⁸ 1050b32-34.

¹⁰⁹ Cfr. R. Bittner, "One Action", in A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 97-110, 97, 99.

organismo che vanta estensione e ordine.¹¹⁰ Osserva al riguardo Valgimigli:¹¹¹ “i fatti (*scil. πράγματα*) non devono succedersi solo cronologicamente come in una storia o in una biografia ma devono essere conseguenza l’uno dell’altro o necessaria (*scil.:* nel senso di fattualmente inevitabile) o naturale e verisimile”. Tutto questo deve potersi mostrare all’interno di un ordine che metta oggetti con determinate caratteristiche (i fatti/principio, quelli/mezzo, quelli/fine) in una relazione di sviluppo promosso da una razionalità causale e finalistica interna ai *πράγματα* in questione.¹¹²

Ma non è tutto. Aristotele afferma che compito del poeta è descrivere cose non realmente accadute ma che possono accadere secondo il verisimile o il necessario (nel senso di inevitabile).¹¹³ Mentre lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta descrive fatti che possono accadere. Da questo punto di vista la poesia è qualcosa di più filosofico e serio della storia.¹¹⁴ La poesia rivela gli universali, mentre la storia registra e attesta i particolari. Quando un fatto realmente accaduto diviene un fatto possibile? Lo storico registra i fatti realmente accaduti secondo un ordine di successione che è quello del loro accadere effettivo. In altre parole li accumula uno dopo l’altro. Lo storico registra quel determinato fatto, per esempio quella determinata azione di Alcibiade. Questa azione ha precise coordinate spaziotemporali, ossia è stata compiuta da Alcibiade in un luogo preciso e in un momento determinato. Lo storico si ferma a questo. Lo storico fornisce spiegazioni dell’azione che si limitano a connessioni fattuali basate sulla successione cronologica del solo accadere reale. La sua attenzione è rivolta agli agenti storici individuali e alle azioni puntuali da essi compiute. La conclusione che Aristotele sembra trarre da siffatto modo di procedere è che sulla base dei resoconti dello storico, che sono cronache, noi possiamo solo constatare che Alcibiade ha compiuto in quel luogo e in quel tempo quella certa azione.

Il poeta invece costruisce *μῦθοι*. Questo è il punto fondamentale che segna la differenza rispetto allo storico. Stabilendo connessioni tra fatti in base al significato che ciascun fatto esprime, significato che nel *μῦθος* si

¹¹⁰ 1450b34-1451a6.

¹¹¹ *Poetica*, p. 90 n. 94.

¹¹² *Ibid.*, p. 37 n. 65; cfr. anche Halliwell, *Aristotle’s Poetics*, p. 143.

¹¹³ 1451a36-38.

¹¹⁴ 1451b5-9.

trasferisce coerentemente da un fatto all'altro, il poeta porta alla luce ἦθος e διάνοια come gli elementi che stanno alla base delle azioni, anche quando ἦθος e διάνοια non sono descritti. Ecco allora il senso dell'universale poetico: a quel certo individuo con quel determinato tipo di carattere accade (συμβαίνει) di fare e dire cose di una certa qualità, ossia azioni e discorsi la cui qualità dipende dal carattere e dal pensiero dell'esemplare in questione. In altre parole, secondo Aristotele, non è più Alcibiade in quanto individuo a compiere quella certa azione, ma Alcibiade in quanto esemplificazione di un tipo caratteriale. L'azione compiuta dall'esemplare Alcibiade ha pertanto una qualità che corrisponde al tipo, non all'individuo. In questo modo anche le azioni realmente accadute sono sottratte alla cronaca puntuale e divengono verosimili e/o necessarie in quanto compiute in primo luogo da esemplificazioni di tipi caratteriali. Quindi, quello che ha fatto Alcibiade potrà accadere di nuovo per opera di un individuo con le stesse proprietà del tipo caratteriale che Alcibiade esemplifica.

Quale ulteriore chiarificazione di questo punto, Aristotele precisa che a siffatto universale il poeta aggiunge i nomi.¹¹⁵ Tale aggiunta segna la transizione dal possibile al credibile.¹¹⁶ In che modo? Il rapporto molto stretto che intercorre tra accadere possibile e accadere reale rende il primo credibile. Se qualcosa è accaduta, dice Aristotele, è perché era possibile che accadesse, altrimenti non sarebbe accaduta. Tutto ciò che è accaduto è possibile e in quanto possibile, credibile. Quindi il possibile sta alle spalle dell'accadere reale e diviene credibile proprio in quanto ciò che sta alle spalle dell'accadere reale. L'enfasi che, secondo Aristotele, il poeta tragico conferisce al significato dell'azione e al suo rapporto con il carattere, porta i nomi, anche quelli della tradizione, nell'ambito del possibile. Se il lettore o lo spettatore può comprendere un μῦθος che dischiude scenari esistenziali possibili, tale comprensione, evidentemente, non dipende dall'essere un fatto realmente accaduto. Ma poiché i fatti realmente accaduti sono singolari, la comprensione non dipende da qualcosa di singolare. Cos'è allora che la rende possibile, nella fattispecie della tragedia? Una connessione ordinata e compiuta di fatti intrinsecamente significativi. Questa connessione, in quanto imitazione di un'azione complessa, possiede

¹¹⁵ 1451b15-16.

¹¹⁶ 1451b16-19.

una struttura finalistica. Questa stessa struttura si ritrova in ogni singola umana azione. Un carattere è sempre pre-orientato, cioè agisce sempre in vista di qualcosa. Il poeta tragico coglie il carattere finalistico dell'agire umano e lo mette in mostra nel $\mu\theta\omicron\varsigma$. Il lettore riconosce immediatamente il fine dell'azione imitata dal poeta, perché il suo stesso comprendere e agire è finalistico. Il lettore condivide con l'eroe il fatto che il significato dell'agire è sempre finalistico. Sono questi significati condivisi a garantire l'intelligibilità del $\mu\theta\omicron\varsigma$ tragico. È chiaro che ad Aristotele sta a cuore difendere il valore conoscitivo della poesia. Egli capisce che la poesia produce una conoscenza speciale. Il merito filosofico della tragedia secondo Aristotele risiede nel fatto che in essa risaltano connessioni che la semplice cronaca non riesce a cogliere. Queste connessioni stanno alle spalle e all'origine dell'accadere effettivo. È come se la tragedia cogliesse l'ossatura eidetica che si esemplifica in ogni accadere reale. Di qui il suo valore conoscitivo dovuto al primato del possibile/credibile sul reale.

Bisogna anche considerare un altro aspetto molto importante: la storia, in quanto cronaca, è caratterizzata da un contegno troppo passivo nei confronti della realtà. Quest'ultima con il suo variegato farsi e dispiegarsi può indurre a perdersi nel dettaglio puntuale o nella mera cronologia di eventi singolari. Il problema di Aristotele fu forse questo: la comprensione filosofica dell'accadere, possibile prima ancora che reale. Si trattava per lui di spiegare il carattere paradossale, inaspettato, inanticipabile di certi fatti ordinandoli in un $\mu\theta\omicron\varsigma$ che ne mettesse in risalto le connessioni senza privarli della forza che sprigionano.¹¹⁷ Anzi, si trattava per Aristotele di stabilire queste connessioni cosicché fosse il senso a svilupparsi in modo inesorabile, plausibile e al tempo stesso paradossale. È proprio la connessione sensata del fatto meraviglioso o straordinario con ciò che lo precede che ne libera tutta la forza e la potenza. Si trattava allora di articolare il senso secondo connessioni che non fossero quelle della deduzione (che è lineare e in un certo senso a una sola via). È solo il $\mu\theta\omicron\varsigma$ che può realizzare questo perché intreccia azioni e passioni con un margine di variazione molto ampio nella produzione rigorosa di senso. Aristotele intuisce così il potere conoscitivo ed esplicativo del $\mu\theta\omicron\varsigma$. Anzi sembra insinuare che solo il $\mu\theta\omicron\varsigma$ sia capace di svelare il senso profondo di ciò che accade.

¹¹⁷ 1452a1-6.

Arrivati a questo punto, disponiamo finalmente di elementi sufficienti per perfezionare l'interpretazione della catarsi fino a questo momento solo abbozzata.

Consideriamo in modo più approfondito il rapporto tra la catarsi e l'altro grande assente già menzionato, il fato: la mimesi tragica che produce la catarsi si declina nei grandi drammi classici cui Aristotele si richiama come espressione di una causalità rigorosamente fatale. La catarsi è quindi prodotta da un'imitazione del fato all'opera. La sapienza che produce è irrinunciabile ma, forse, sconcertante e scabrosa per il suo fondo violento dovuto al carattere sacrificale del fato medesimo che riduce gli uomini a semplici parti di un ingranaggio o anelli di una catena. Si pensi a tal proposito all'affermazione aristotelica secondo cui la sofferenza patita dai personaggi tragici è immeritata (*ἀνᾶξιος*).¹¹⁸ Essa si spiega solo nella prospettiva di un rifiuto del carattere liberticida e sacrificale del fato. Del fatalismo rimane solo l'ossatura causale e finalistica che permea il *μῦθος* tragico.

Vediamo meglio questo punto. Nella tragedia attica (come anche nell'epica omerica) il fato gioca un ruolo fondamentale. Ora, Aristotele non fa mai o quasi mai¹¹⁹ riferimento al fato nella *Poetica*. Il motivo è da imputare molto probabilmente al fatto, come detto, che egli riteneva il fato un argomento non degno di indagine filosofica o addirittura, in ragione delle sue premesse deterministiche, pericoloso per la *προαίρεσις* umana. Pur tergendolo la tragedia dai rimasugli di una visione della realtà arcaica e deterministica, vi era un residuo irriducibile del suo impianto fatalistico che lo stesso Aristotele non poteva sopprimere senza sopprimere la tragedia medesima. Questo residuo ineliminabile è probabilmente quello cui lo stesso Aristotele fa riferimento con i concetti di *ἀναγκαῖος/ἀνάγκη* e di *σύνθεσις τῶν πραγμάτων*. Riguardo a siffatto concetto di necessità, osserva Bittner:¹²⁰ "Aristotle mentions repeatedly that in tragedy things happen according to what is probable or necessary. But the necessity involved here is not imposed by an alien power crushing human endeavor. Nor is it fate, predetermining the course of events. It is a necessity immanent to the action (*scil.* l'azione intera e perfetta imitata dal poeta tragico). All that is

¹¹⁸ 1453a4.

¹¹⁹ 1455a11.

¹²⁰ "One Action", p. 101.

happening is tied together by its constituting this sort of action”. Qualcuno potrebbe obiettare che il concetto aristotelico di necessità non ha nulla a che fare con la necessità fatale. In effetti, l’uso aristotelico sembrerebbe rimandare a una nozione neutrale di consequenzialità causale, non compromessa con quella di fato. Questo è senza alcun dubbio possibile. Tuttavia è degno di nota il fatto che in più di un luogo Aristotele menzioni il necessario in relazione al concetto di *σύνθεσις τῶν πραγμάτων*, quindi in relazione all’intreccio, che è poi il *μῦθος* medesimo. Questo fatto rappresenta, a nostro avviso, un dato ermeneutico molto importante che va riferito alla struttura stessa della tragedia quale scaturisce dall’interpretazione aristotelica. Ora, un aspetto veramente interessante è rappresentato dal fatto che quando Aristotele nella *Poetica* menziona il ‘necessario’ lo fa sovente in dipendenza dalla preposizione *κατά*.¹²¹ Questo fatto configura il ‘necessario’ come ciò conformemente al quale qualcosa avviene. È legittimo affermare che tale necessità nella *Poetica* è determinata dal *μῦθος*, anima e principio della tragedia. Essa sembra rimandare all’idea di sviluppo e svolgimento immanenti e razionali, ossia all’idea che vi sia un’unica realtà razionalmente articolata da forze causali in interazione e in tensione fra loro. Il modo in cui queste forze si combinano genera nella tragedia configurazioni di significato universali, per questo superiori a quelle della semplice cronaca e determina esiti cui gli uomini, forse essi stessi, contribuiscono e non possono sfuggire. Tali forze (uomini compresi) confluiscono nell’unica grande azione (*μία πράξις*),¹²² che è oggetto di mimesi da parte del poeta tragico. In altre parole, la necessità tragica, rimandando a un ordine che precede e oltrepassa l’uomo, ma cui l’uomo sempre e in larga misura contribuisce, finisce con l’incorporare quest’ultimo in un’unica realtà attraversata al suo interno da tensioni violente. Potremmo dire così: Aristotele, analizzando la struttura della tragedia senza fare alcun riferimento al fato, riesce paradossalmente a mettere in luce le proprietà più importanti di quest’ultimo, oscurate dalla concezione tradizionale. È quindi il legame tra il *μῦθος* e il ‘necessario’ a evocare, sia pure in modo implicito, l’idea tragica di fato.

Nei confronti della catarsi dobbiamo immaginare qualcosa di analogo. La sapienza elargita a spettatore e lettore dalla mimesi tragica ha un costo: il

¹²¹ 1451a12-13, 38; 1451b9; 1452a24.

¹²² 1451a28; 31-34.

sacrificio del protagonista, oppure, come scrive Burkert, “the destruction of life as the sacral center of the action”.¹²³ È la sua rovina che plasma a livello sapienziale spettatore e lettore, è dalla sua rovina che spettatore e lettore apprendono l’arte di misurarsi con i rovesci della vita o, come dice D’Annunzio, “l’arte d’inventare ogni giorno la propria virtù contro l’evento, e l’arte di serbarsi puro”.¹²⁴ Da questo punto di vista, la tragedia dischiude un orizzonte pre-politico e pre-filosofico¹²⁵ e mette in scena una condizione umana di fragilità, contro la quale o a difesa della quale la *polis* può poco o nulla.¹²⁶ Questa condizione disgraziata generò forse in Aristotele pudore e reticenza. Aristotele vedeva, forse, nella catarsi tragica qualcosa di arcaico e violento, per quanto raffinata fosse, a livello di congegno poetico, la mimesi che la produce. Sarebbe però sbagliato pensare che a questo pudore corrispondesse una valutazione negativa della catarsi. In quanto compimento della tragedia, essa perfeziona il particolare tipo di conoscenza universale di cui la poesia tragica è capace. Questo si capisce dal fatto che, pur non più menzionata nella *Poetica*, la catarsi ritorna, sebbene anche qui con qualche reticenza, *sub specie voluptatis*, sotto forma di un certo tipo di piacere, il correlato fisiologico della catarsi, che è l’effetto appropriato prodotto nello spettatore e lettore dalla mimesi tragica. La catarsi sopravvive nella *Poetica* unicamente sotto forma di quel suo correlato che è il piacere, tramite il quale si indica ciò che accade fisiologicamente allo spettatore ateniese di una tragedia attica. Piacere connesso alla conoscenza pregiata dell’universale umano prodotta dalla tragedia. Ripetiamo però: strana e sinistra connessione.¹²⁷ Un conto è la contemplazione scientifica di un fenomeno naturale, un altro conto è la messa in scena, per quanto pudica e accorta,¹²⁸ della rovina di uomo con la sua peculiare elargizione di sofferenza. Eppure, questa esperienza dolorosa

¹²³ Cfr. Burkert, *Savage Energies*, p. 12.

¹²⁴ *Più che l’amore. Tragedia moderna preceduta da un discorso e accresciuta d’un preludio d’un intermezzo e d’un esordio*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1907, p. xlix-l. Si veda al riguardo C. Diano, “D’Annunzio e la Grecia”, (1963), http://emiliashop.wordpress.com/2014/09/28/carlo-diano-dannunzio-e-la-grecia/#_ftn1.

¹²⁵ H. Arendt, *Life of Mind*, San Diego-New York-London, A Harvest Book-Harcourt, Inc., 1978, p. 129-140.

¹²⁶ J. Taminiaux, “From Aristotle to *Bios Theôrêtikos* and Tragic *Theôria*”, in Id., *The Thracian Maid and the Professional Thinker: Arendt and Heidegger*, Albany, Suny Press, 1997, p. 89-121, 102.

¹²⁷ Cfr. Augustin, *Confessiones*, 3.2.2.

¹²⁸ Cfr. Lanza, *Poetica*, p. 37.

non è fonte di angoscia e inquietudine ma culmina in un tipo particolare di piacere, che non dobbiamo esitare a chiamare catartico (nel senso che certifica l'avvenuta purificazione per lo spettatore o lettore). Una conferma di ciò viene dal modo in cui Aristotele tratta l'eroe dal punto di vista della sua responsabilità verso la rovina che l'attende. Aristotele reputa immeritata (*ἀνόμιος*) la sofferenza del personaggio tragico che impietosisce e spaventa spettatore e/o lettore. Il motivo di ciò non è il suo essere privo di responsabilità verso di essa. Tale sofferenza è *ἀνόμιος* perché commisurata non alla porzione di responsabilità che spetta al personaggio in questione, vagamente evocata da Aristotele attraverso il concetto di *ἁμαρτία*,¹²⁹ ma al contributo causale dell'intera azione tragica imitata dal poeta, di cui la responsabilità del personaggio è solo una parte. Tale sofferenza è pertanto la conseguenza dell'abbattersi dell'intero corso causale dell'azione tragica sul disgraziato protagonista. Si potrebbe dire così: il tutto fa a pezzi la parte. In altri termini Aristotele percepisce il carattere di vittima del personaggio tragico ma non sa e non vuole rinunciare alla sapienza catartica elargita dalla tragedia, perché è alla tragedia, nonostante il suo intrinseco legame con la violenza, che deve tale percezione.

Vediamo nel dettaglio se il modo in cui la mimesi tragica tramite la catarsi opera sul suo uditorio conferma quanto diciamo. Abbiamo già constatato la connessione molto stretta che Aristotele stabilisce tra catarsi e piacere. Per comprendere di che tipo di piacere si tratti bisogna comprendere l'esperienza che esso corona.¹³⁰ Questo piacere è procurato da un rilassarsi non meglio determinato. L'oggetto della catarsi sono paura e pietà, non possono esserci dubbi al riguardo. Paura e pietà suscitate nello spettatore o nel lettore dalla mimesi tragica. Paura e pietà stabiliscono una relazione affettiva tra conspecifici. Questo è un punto molto importante. Ad Aristotele interessa esclusivamente un legame tra individui in quanto esemplari, come apprendiamo dalla sua caratterizzazione dell'universale oggetto della poesia.¹³¹ Ricordiamo il giro di pensiero aristotelico: a un certo 'quale', cioè a un individuo considerato come esemplare, accade di

¹²⁹ Sul concetto di *ἁμαρτία* si vedano T. C. V. Stinton, "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *The Classical Quarterly*, 25, 1975, p. 221-254; Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 215 ff., 229; Nussbaum, *The Fragility of Goodness*, p. 382 ff.; S. Østerud, "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies*, 51, 2008, p. 65-80.

¹³⁰ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 6.

¹³¹ 1451b8-9.

fare e dire cose di un certo tipo o di una certa qualità all'interno di un *μῦθος* che si dispiega e sviluppa secondo una logica interna (secondo verosimiglianza o necessità). Perché si dia catarsi, il legame dello spettatore o del lettore con il protagonista della tragedia non deve essere più stretto di quello di cospecificità. Questo legame di cospecificità è culturalmente e socialmente condizionato: ci si emoziona secondo pietà e paura solo al cospetto di cospecifici esperiti come simili quanto a età, carattere, costumi, posizione e lignaggio.¹³² In altri termini, si tratta di un legame indiretto, di simpatia¹³³ e, in un'ultima analisi, di *φιλία*. Tale legame preserva lo spettatore stabilendo una distanza tra lui e il protagonista della tragedia. Qualora infatti il legame tra lo spettatore e un dato personaggio tragico risultasse essere più stretto di quello di mera cospecificità, il primo si troverebbe a soffrire e patire come e quanto il secondo.¹³⁴

Già questo solo fatto in certo senso esclude lo spettatore dal *μῦθος* tragico; in altre parole egli ne è fuori, non dentro. Naturalmente Aristotele presuppone l'integrità affettiva dello spettatore e del lettore, cioè la sua capacità emotiva e cognitiva di spaventarsi e di impietosirsi. La distanza del lettore o spettatore dal protagonista diviene allora una componente essenziale della catarsi tragica. Che vi sia distanza è già implicito nel fatto di parlare di spettatori e lettori della tragedia, cioè di persone che non hanno legami diretti e personali con i protagonisti del dramma. Il legame è affettivo ed è tra cospecifici. Ciò comporta che la comprensione di quello che sta succedendo a quel dato personaggio tragico, comprensione elargita al lettore o spettatore dalla mimesi tragica, è subito intonata secondo pietà o paura. Lo spettatore è tuttavia svincolato dal *μῦθος*. Non esser parte del *μῦθος* significa vederlo e parteciparne solo in quanto cospecifici. Lo spettatore di un dramma è decentrato rispetto al *μῦθος*, ossia non è radicato nell'esperienza viva di chi *si trova* nella morsa dei fatti (*σύστασις τῶν πραγμάτων*) che la tragedia mette in scena. Lo sradicamento dello spettatore dal dramma (si pensi al carattere chiuso del *μῦθος*) rende possibile la catarsi. Un aspetto che mi preme evidenziare è che Aristotele identifica paura e pietà come le risposte costanti e invariante di spettatori o lettori emotivamente competenti. Questa competenza emotiva si forma

¹³² Arist. *Reth.* 1386a14-17.

¹³³ Cfr. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 175.

¹³⁴ *Reth.* 1386a12-14.

intersoggettivamente nello spettatore o lettore. Senza gli altri cospecifici emotivamente integri non possono formarsi emozioni come la pietà e la paura. Sono quindi emozioni sociali nel senso che sono ingredienti essenziali della vita associata. Potrebbe allora affermarsi che l'affinamento di questa competenza emotiva fosse per Aristotele una delle finalità della tragedia. D'altra parte questo mi sembra consonante con tutto l'impianto della *Poetica*, orientato a imporre e riscattare la poesia come un'attività che produce conoscenza universale.

Ora, da questa analisi risulta che la catarsi tragica consiste in una separazione di destini. La mimesi tragica *purifica* le emozioni di pietà e paura elicitate nello spettatore e, così facendo, *separa* il destino dello spettatore *da* quello del personaggio. La catarsi consiste così nella purificazione del primo dal contagio violento del secondo e presuppone l'iniziazione del primo a un sapere globale che al secondo è precluso. In generale la tragedia garantisce una netta condizione di vantaggio conoscitivo che procura allo spettatore o lettore un piacere del tutto particolare. Al primo non deve capitare quello che succede al secondo. A questo serve la tragedia, a stabilizzare gli spettatori collocando il fallimento esistenziale dell'eroe in una cornice di senso che sposti il loro *focus* emotivo dal suddetto fallimento alle sue ragioni cosmiche e divine,¹³⁵ a forgiare in loro una sensibilità per l'errore, *ἄμαρτια*, che consenta, nei limiti del possibile, di anticiparlo e prevenirlo. La dinamica cui va incontro lo spettatore/lettore grazie al *μῦθος* tragico è la seguente: a dispiegamento parziale dell'intreccio, egli subisce il coinvolgimento momentaneo con il destino dell'eroe tragico attraverso pietà e paura opportunamente intensificate dai meccanismi narrativi riconducibili alla *δέσις* (nodo).¹³⁶ A tale coinvolgimento corrisponde la condivisione momentanea di un sapere solo parziale. A dispiegamento dell'intreccio compiuto, c'è la definitiva separazione dal destino dell'eroe, sempre attraverso pietà e paura, questa volta però definitivamente attenuate da meccanismi narrativi riconducibili alla *λύσις* (scioglimento).¹³⁷ Tale separazione (fonte di piacere) è determinata nello spettatore dall'accesso a un sapere globale precluso all'eroe.

¹³⁵ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 11.

¹³⁶ 1455b24, 26-28.

¹³⁷ 1455b24, 28-29.

La tragedia, in quanto $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$, sembra così venire incontro al bisogno umano di affrancamento dalla morsa dolorosa dei fatti. A questo bisogno sembra sia possibile dare soddisfazione solo sul piano della finzione. Affinché questo bisogno sia soddisfatto la finzione tragica deve intrattenere un rapporto del tutto speciale con la verità. Un'imitazione che sia anche finzione stabilisce una relazione con il suo oggetto che non può essere descritta né come semplice trascrizione della verità né come ideazione di falsità spacciata per realtà.¹³⁸ Un'imitazione tragica che sia anche finzione non è vera in modo triviale o, si potrebbe dire, naturalistico. Il celebre frammento di Gorgia¹³⁹ sulla tragedia, definita “un inganno ... per cui chi inganna (*scil.* il poeta tragico) è più giusto di chi non inganna e chi è ingannato è più saggio di chi non si lascia ingannare”, sembra voler esaltare, quasi fosse un negativo, il carattere non naturalistico della finzione tragica traducendo il rapporto tra poeta e spettatore nei termini naturalistici dell'inganno. Questi ultimi, se riferiti al $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ tragico e al suo effetto sullo spettatore o lettore, risultano inevitabilmente paradossali, in quanto dominati dalla rigida logica dicotomica vero/falso. Poiché il poeta tragico non si limita a trascrivere stati di cose (come lo storico) egli non dice il vero (come lo storico) e quindi, da un punto di vista naturalistico, inganna. Poiché, tuttavia, solo interpretando e non trascrivendo la realtà, l'offerta di senso che egli elargisce attraverso la finzione riesce impareggiabile e irrinunciabile, il poeta tragico è più giusto (nei confronti dello spettatore o del lettore) di chi trascrive puntualmente la realtà e così facendo puntualmente dice il vero. Ugualmente, chi si lascia conquistare, per la sua maggiore sensibilità, da un racconto in cui la realtà non è trascritta ma interpretata si lascia ingannare, ma proprio per questo egli riceve un'offerta di senso che lo fa crescere in sapienza e che non potrebbe mai ricevere da una banalmente vera trascrizione puntuale di stati di cose. In una logica dicotomica di tipo naturalistico (quella platonica per intenderci)¹⁴⁰ il significato non può trovare spazio. Il $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$ tragico è pertanto sempre un'interpretazione della realtà. Si legga quanto scrive al riguardo Flannery O'Connor, magnifica scrittrice di tipo aristotelico,¹⁴¹ iniziata al $\mu\upsilon\theta\omicron\varsigma$

¹³⁸ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 12.

¹³⁹ Fr. 23 DK.

¹⁴⁰ Halliwell, *Aristotle's Poetics*, p. 11-12.

¹⁴¹ Cfr. *Mystery and Manners*, p. 74: “The story is not as extreme a form of drama as the play, but if you know anything about the history of the novel, you know that the novel

tragico dalla trilogia tebana sofoclea (Antigone, Edipo Re, Edipo a Colono):¹⁴² “strict naturalism is a dead end in fiction. In a strictly naturalistic work the detail is there because it is natural to life, not because it is natural to the work. In a work of art we can be extremely literal, without being in the least naturalistic. Art is selective, and its truthfulness is the truthfulness of the essential that creates movement”.¹⁴³ Il μῦθος deve recare e offrire il significato. Passando dal particolare all’universale la poesia tragica compie, a suo modo, un’operazione di tipo anagogico.¹⁴⁴ Anagogica è quell’operazione, all’interno di un processo sia creativo sia ermeneutico, che rende possibile l’accesso a “different levels of reality in one image or one situation”.¹⁴⁵ Da questo punto di vista “the whole story is the meaning, because it is an experience, not an abstraction”.¹⁴⁶ Il significato di cui parlano Aristotele e Flannery O’Connor è quindi pre-riflessivo: la sua fonte o matrice non è la riflessione astratta dello spettatore/lettore (come pensa Donini) ma l’ordito dell’esperienza stessa anagogicamente dispiegato dal μῦθος tragico.¹⁴⁷

Non si può escludere pertanto che si debba proprio a un procedimento creativo di tipo anagogico¹⁴⁸ il fatto che la verità esplorata dalla tragedia si

as an art form has developed in the direction of dramatic unity”; oppure a p. 90: “A story is a complete dramatic action - and in good stories, the characters are shown through the action and the action is controlled through the characters, and the result of this is meaning that derives from the whole presented experience”. Cfr. C. A. Kirk (ed.), *A Critical Companion to Flannery O’Connor. A Literary Reference to Her Life and Work*, New York, Facts on File, 2008, p. 226, 228, 366.

¹⁴² *The Habit of Being*, Letters edited with an Introduction by Sally Fitzgerald, New York, Farrar Strauss & Giroux, 1979, cfr. le lettere a Ben Griffith del 13/03/54; a “A.” del 20/10/55 e 20/07/63. Si veda al riguardo Kirk, *A Critical Companion*, p. 163, 168-169, 229, 264.

¹⁴³ *Mystery and Manners*, p. 70.

¹⁴⁴ Ibid., p. 72-73, dove si può leggere un’interessante estensione del metodo anagogico dall’esegesi biblica (su cui si veda H. De Lubac, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, Roma, Edizioni Paoline, 1962, p. 1117-1203) all’intero mondo dell’esperienza umana nel suo rapporto, sempre drammatico (nel senso letterale del termine), con la trascendenza.

¹⁴⁵ *Mystery and Manners*, p. 72.

¹⁴⁶ Ibid., p. 73.

¹⁴⁷ Sulla natura pre-riflessiva del significato narrativo e sul suo legame inscindibile con l’esperienza (che ne è la matrice originaria) si veda G. Arciero-G. Bondolfi, *Selfhood, Identity and Personality Styles*, Singapore, Wiley & Sons, 2009, p. 25, 30-31, 33, 55, 58, 191. Per il rapporto tra significato ed imitazione si vedano, dello stesso libro, le p. 44-45.

¹⁴⁸ Anche Aristotele sembra avere una qualche cognizione di questo processo quando usa ἀναγωγή nel senso di elevazione e riferimento dei fenomeni alle loro cause. Cfr. *Metaph.* 1005a1; 1027b14. Si tratta anche per lui di un processo che apre il mondo fisico e

dispieghi sempre su due piani o binari distinti, sovente opposti, ma inseparabili:¹⁴⁹ il piano dell'azione umana e quello della potenza divina, dell'ordine generale del mondo, al quale solo gli dèi presiedono. Nella *Poetica* il piano divino è evocato *e contrario* dalla sua relegazione nella periferia dell'arcaico e dell'irrazionale.¹⁵⁰ La verità della tragedia è quindi doppia. Tale verità non è mai data tutt'intera all'uomo, anzi è ciò da cui l'uomo è inizialmente più lontano. Essa si ricompone inesorabilmente malgrado l'uomo e quando sopraggiunge è sempre da questi inattesa e indesiderata. Ciò avviene attraverso un intreccio in cui l'uomo è preso e alla cui morsa non può sottrarsi. L'irrompere improvviso di tale verità è devastante e non lascia scampo all'eroe, incapace di assorbire il colpo, cioè di integrare un evento dalla portata inedita nel suo limitato orizzonte di senso (si pensi ad Aiace e ad Edipo). È interessante osservare quali conseguenze produce sul piano della lingua parlata il colpo patito dall'eroe. L'eroe ha fino a quel momento praticato il linguaggio in un modo che non può consentirgli, appena colpito, di dar voce articolata all'inedito significato di quell'esperienza. L'esperienza tragica sembra così restituirlo a forme primitive di comunicazione linguistica come il balbettio e il lamento (il grande e potente Aiace è solo lamento e sbigottimento dopo aver scoperto di essere stato umiliato da Atena). E qui non bisogna commettere il madornale errore di pensare a una preconizzazione del regresso all'infanzia. Non si tratta di ritorno a modi stabili eppur rimossi. Abbiamo a che fare invece con una nuova forma del sé, perché di fronte a una novità radicale che stravolge il corso ordinario di un'esistenza si diviene nuovi a se stessi e ci si sente totalmente impotenti. La penetrazione della verità tragica nell'esistenza dell'eroe è lacerante a causa della sua inassimilabilità. Il punto fondamentale è che a questa rivelazione, per la sua potenza, l'eroe non può sottrarsi. La domanda dolorosa e disperata che s'incarna nell'eroe tragico è la seguente: cosa posso ancora? (Antigone, Aiace, Edipo). Bisogna fare attenzione quando si parla di domanda, perché la parola porta con sé sfumature temibili, evocando una postura (un atteggiamento) attiva e

visibile alla trascendenza e all'invisibile. Interessante anche il fatto che tra i vari significati di ἀναγωγή vi sia quello magico-alchemico di sublimazione, distillazione, evocazione, non del tutto inappropriato alla poesia considerato il suo potere quintessenziale d'incantamento di cui era accreditata.

¹⁴⁹ Sul concetto di duplice verità nella tragedia attica si veda il volume di J. P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁵⁰ Cfr. Donini, *La tragedia e la vita*, p. 29-33.

consapevole (espressione di padronanza di sé).¹⁵¹ È preferibile parlare di una inclinazione al domandare che si genera nell'eroe tragico. Ma anche questo domandare è patito, è un movimento in cui l'eroe è preso, che da passione si fa coartatamente azione. L'identità lacerata e slabbrata sembra veramente il cuore della tragedia greca e ciò trova conferma, a mio avviso, nel modo in cui in questa è usata la storia dell'eroe. Essa è spesso evocata e presupposta ma raramente raccontata, è messa in scena come il debole e fragile bastione contro cui si abbatte la rivelazione con il suo carico di verità insostenibile. Questa verità è la presenza del dio. È straordinario il fatto che a questa apertura abnorme non faccia quasi mai seguito un primo posarsi dell'esperienza patita in qualcosa di nuovo (eccezione: Edipo). L'eroe non è in grado di ricominciare a vivere (Aiace e Antigone). L'uomo tragico non è agente di verità, ma la patisce sempre. E lo spettatore?

Vale la pena riportare le considerazioni fatte da Martha Nussbaum riguardo alle peculiari condizioni caratterizzanti, anche dal punto di vista fisico, la fruizione della tragedia da parte del pubblico ateniese. Dopo aver ricordato 1) il carattere di solenni feste religiose (dionisiache,¹⁵² aggiungerei) delle *performances* tragiche, 2) come Atene si fermasse perché i cittadini potessero accorrere per assistervi, e 3) come tutto ciò avvenisse “against a general background of belief that poets are important teachers”,¹⁵³ ella indugia sulle particolari condizioni fisiche in cui era dato al pubblico di assistere a una rappresentazione tragica: “Spectators took their seats in daylight, and looked across the staged action at the faces of their fellows citizens. Evidence suggests that the audience reacts strongly and visibly, so that individuals would have been well aware of one another's responses ... In short, spectators were encouraged by the conditions of performance to be aware of one another, and aware of the whole occasion as a time of communal experience”.¹⁵⁴

In una cornice scenico-esperienziale siffatta e al cospetto della rappresentazione dionisiaca che vi viene celebrata (con la sua ineliminabile memoria del sacrificio),¹⁵⁵ lo spettatore, se emotivamente integro, partecipa

¹⁵¹ Sul problema della domanda si veda il volume di R. Ottone, *Il tragico come domanda. Una chiave di volta nella cultura occidentale*, Milano, Glossa Editore, 1998.

¹⁵² Burkert, *Savage Energies*, p. 9.

¹⁵³ Nussbaum, “Tragedy and Self-Sufficiency”, p. 115.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 115-116.

¹⁵⁵ Burkert, *Savage Energies*, p. 9.

alle sofferenze dell'eroe emozionandosi secondo paura e pietà. L'intrigo tragico sembra avere un doppio potere sullo spettatore: suscita in lui paura e pietà per l'eroe e al contempo lo libera da esse o rende queste passioni più lievi e sopportabili. Lo spettatore prova pietà e paura, ma in modo diverso da chi, per esempio, partecipa alla sofferenza dell'eroe da dentro il *μῦθος* tragico. Lo spettatore è fuori dal *μῦθος* pur partecipandone, è dentro e fuori, e in ciò consiste il suo privilegio rispetto all'eroe. Come la verità tragica si dispiega secondo due livelli, così anche il coinvolgimento cognitivo-emotivo dello spettatore avviene a due livelli, quello dell'eroe e quello della verità divina che viene da lontano e da cui l'eroe si tiene lontano (Edipo), verità divina che finisce sempre con il raggiungerlo e con l'abbatterlo. Questa verità che viene da lontano è, paradossalmente, la verità che più da vicino riguarda l'eroe. La sofferenza dell'eroe, per l'universalità della sua raffigurazione, diviene anche la sofferenza dello spettatore che infatti si emoziona impietosendosi e spaventandosi. L'estraneità dello spettatore al *μῦθος* (che gli permette di ottenere una visione d'insieme che l'eroe non ha e quindi di anticipare il colpo che lo sta per raggiungere e abbattere) e contemporaneamente la sua *simpatia* (compassione) nei confronti dell'eroe (resa possibile dal carattere universale della rappresentazione tragica) permettono a tale sofferenza di penetrare nella coscienza dello spettatore in modo non traumatico, purificato per l'appunto. Purificate risulteranno pertanto anche le emozioni di pietà e paura che quella sofferenza continua ad alimentare nello spettatore. Si potrebbe forse affermare che compito della tragedia è impedire che tali emozioni degenerino in passioni.

È molto difficile per l'uomo moderno fare un'esperienza simile a quella che Aristotele chiama con il nome di *κάθαρσις*. Molto è cambiato. Soprattutto il modo in cui è pensato l'uomo. Davanti alla superbia intellettuale di Edipo o all'arroganza guerriera di Aiace gli spettatori ateniesi dovettero provare un brivido di terrore. L'uomo che pensa di riuscire in tutto quello che intraprende con il solo aiuto delle sue forze è un uomo che ha abbandonato gli dèi o che ha trascurato un pezzo importante della propria identità, che ne sia cosciente o meno. Il prezzo che l'eroe tragico paga per la ricomposizione di questa frattura è altissimo. Lo spettatore, nel momento in cui vede sulla scena i protagonisti aderire esclusivamente a un senso e perdere se stessi o dilaniarsi a vicenda, viene messo dalla mimesi tragica nelle condizioni di comprendere che esistono in realtà due o più sensi possibili. Lo spettatore non è prigioniero del senso

unilaterale che acceca l'eroe perché lo riceve dal $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ arricchito e integrato. Il $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ dilata e allarga anagogicamente il senso spalancandolo alla trascendenza e collocandolo così in un contesto cosmico in cui esso diviene assimilabile e sopportabile. Perché sia possibile catarsi nel senso in cui ne parla Aristotele bisogna che il $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$ tragico dispieghi il suo significato su due piani, il piano umano e quello divino, e che quest'ultimo, il piano divino, finisca con il ricomprendere al suo interno il piano umano imponendo una verità che può determinare o la caduta dell'uomo (Aiace, Antigone, Creonte) o obbligarlo a una completa ridefinizione di sé (Edipo). I due piani, anche se distinti, sono pensati come inseparabili. Lo spettatore diviene capace, grazie alla mimesi tragica, di collocare nell'ordine superiore della volontà del dio la sofferenza dell'eroe poiché, di quanto accade e di quanto gli accade, ha una visione d'insieme che costui non può avere. La catarsi di cui egli fa esperienza consiste pertanto in un alleggerimento, fonte di sollievo o piacere, delle emozioni di pietà e paura, svincolate dall'*hic et nunc* dell'accadere tragico e purificate da una visione d'insieme, sufficientemente ma non totalmente distaccata, di quella tremenda realtà divina che è la rovina di un uomo.

REFERENCES

- Arciero, Giampiero-Bondolfi, Guido, *Selfhood, Identity and Personality Styles*, Singapore, Wiley & Sons, 2009.
- Arendt, Hannah, *Life of Mind*, San Diego-New York-London, A Harvest Book-Harcourt, Inc., 1978.
- Armstrong, John M., "Aristotle on the Philosophical Nature of the Poetry", *Classical Quarterly*, 48, 1998, p. 447-455.
- Belfiore, Elizabeth S., *Il piacere del tragico. Aristotele e la Poetica*, Roma, Jouvence, 2003.
- Bernays, Jacob, *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie*, Breslau, Trewendt, 1857, rist. Hildesheim, 1970.
- Bittner, Rüdiger, "One Action", in A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1992, p. 97-110.
- Bonitz, Hermann, *Index Aristotelicus*, Graz, Akademische Druck-U. Verlagsanstalt, 1955² (1870).
- Burkert, W., *Greek Religion*, Trans. J. Raffan, Cambridge Massachusetts, Harvard University Press, 1972.
- Burkert, Walter, *Savage Energies. Lessons of Myth and Ritual in Ancient Greece*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

L'ordito della vita: esperienza del divino nella Poetica di Aristotele

- D'Annunzio, Gabriele, *Più che l'amore. Tragedia moderna preceduta da un discorso e accresciuta d'un preludio d'un intermezzo e d'un esordio*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1907.
- Destrée, Pierre, "Éducation morale et catharsis tragique", *Les Études philosophiques*, 67, 2003-2004, p. 518-540.
- Destrée, Pierre, "Le plaisir 'propre' de la tragédie est-il intellectuel?", *Méthexis*, 25, 2012, p. 93-107.
- Diano, Carlo, *Forma ed Evento*, Venezia, Neri Pozza, 1952.
- Diano, Carlo, "D'Annunzio e la Grecia", (1963), http://emiliashop.wordpress.com/2014/09/28/carlo-diano-dannunzio-e-la-grecia/#_ftn1.
- Donini, Pierluigi, *La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004.
- Donini, Pierluigi, "La tragedia, senza la catarsi", in Id., *La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2004, p. 53-66.
- Donini, Pierluigi (ed.), *Aristotele. Poetica*, Torino, Einaudi, 2008.
- Donini, Pierluigi, "Il piacere cognitivo e la funzione della tragedia in Aristotele", *Méthexis*, 25, 2012, p. 109-130.
- Golden, Leo, "Catharsis", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, 93, 1962, p. 51-60.
- Golden, Leo, "Mimesis and Catharsis", *Classical Philology*, 64, 1969, p. 45-53.
- Guastini, Daniele (ed.), *Aristotele. Poetica*, Roma, Carocci, 2010.
- Guastini, Daniele, "La forza 'cinetica' delle passioni: in risposta a una recensione sulla *Poetica* di Aristotele", *Lo Sguardo*, 10, 2012, p. 250-269.
- Halliwel, Stephen, *Aristotle's Poetics*. With a New Introduction, London, Duckworth, 1998² (1986).
- Halliwel, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford, Princeton University Press, 2002.
- Halliwel, Stephen, "La psychologie morale de la catharsis. Un essai de reconstruction", *Les Études philosophiques*, 67, 2003-2004, p. 499-517.
- Halliwel, Stephen, "Learning from Suffering: Ancient Responses to Tragedy", in J. Gregory (ed.), *A Companion to Greek Tragedy*, Oxford, Blackwell, 2005, p. 394-312.
- Halliwel, Stephen, "Catharsis", in S. Davies et alii (eds.), *A Companion to Aesthetics*, Singapore, Wiley-Blackwell, 2009², p. 182-183.
- Halliwel, Stephen, *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford, Oxford University Press, 2011.
- Kirk, Connie A., (ed.), *A Critical Companion to Flannery O'Connor. A Literary Reference to Her Life and Work*, New York, Facts on File, 2008.
- Lanza, Diego, *Aristotele. Poetica*. Introduzione, traduzione e note, Milano, Rizzoli, 1987.
- Lubac, Henri de, *Esegesi medievale. I quattro sensi della scrittura*, Roma, Edizioni Paoline, 1962.
- Nietzsche, Friedrich, *La nascita della tragedia, ovvero: Grecità e pessimismo*, in Id., *Opere*, Milano, Adelphi, 1982³, vol. III, tomo 1.

Michele Alessandrelli

- Nussbaum, Martha, "Tragedy and Self-Sufficiency: Plato and Aristotle on Fear and Pity", *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 10, 1992, p. 107-59.
- Nussbaum, Martha, *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*, Revised Edition, Cambridge, Cambridge University Press, 2001 (1986).
- O'Connor, Flannery, *Mistery and Manners. Occasional Prose*, Selected and Edited by Sally and Robert Fitzgerald, New York, Farrar Strauss & Giroux, 1969.
- O'Connor, Flannery, *The Habit of Being*. Letters edited with an Introduction by Sally Fitzgerald, New York, Farrar Strauss & Giroux, 1979.
- Ottone, Rinaldo, *Il tragico come domanda. Una chiave di volta nella cultura occidentale*, Milano, Glossa Editore, 1998.
- Østerud, Svein, "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *Symbolae Osloenses: Norwegian Journal of Greek and Latin Studies*, 51, 2008, p. 65-80.
- Rostagni, Augusto (ed.), *Aristotele. Poetica*, Torino, Chiantore, 1944².
- Stinton, Thomas C. W., "Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy", *The Classical Quarterly*, 25, 1975, p. 221-254.
- Taminiaux, Jacques "From Aristotle to *Bios Theôrêtikos* and Tragic *Theôria*", in Id., *The Thracian Maid and the Professional Thinker: Arendt and Heidegger*, Albany, Suny Press, 1997, p. 89-121.
- Valgimigli, Manara (ed.), *Aristotele. Poetica*, Bari, Laterza, 1964⁴.
- Veloso, Claudio W., "Aristotle's Poetics without Katharsis, Fear, or Piety", *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, 33, 2007, p. 255-284.
- Vernant, Jean-Pierre-Vidal-Naquet, Pierre, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, Torino, Einaudi, 1976.
- Zambrano, María, *L'uomo e il divino*, Roma, Edizioni Lavoro, 2008.

MICHELE ALESSANDRELLI
ILIESI-CNR (Roma)
michele.alessandrelli@iliesi.cnr.it