

LA RAPPRESENTAZIONE OLTRE LA REALTÀ. *MIMESIS* E CONOSCENZA TEORETICA NELLA TEORIA POETICA ARISTOTELICA.

DOI: 10.7413/18281567035

di **Giangiaco­mo Vale**

Università degli Studi Niccolò Cusano, Roma

Representation beyond Reality. *Mimesis* and theoretical knowledge in Aristotle's Poetical Theory

Abstract

The aristotelian thinking on poetry represents an overcoming of the *mimesis* as simple reproduction of reality. Aristotle agrees with Plato concerning the essence of art as imitation. However, the two philosophers are on opposite positions in the matter of the evaluation of the epistemological quality of *mimesis*: while Plato regarded *mimesis* as the art of producing phantoms of reality, and considers it as *doxa*, for Aristotle it is an art that enables the representation of the universal. According to Aristotle, mimetic art is a cognitive activity as it permits an almost philosophical understanding of the human events in their possibility and probability: it expresses human acting and interacting in its universality. Giving poetry a cognitive power and considering it as a knowledge, leads to attribute to the “poetical knowledge” a founder nature, and therefore a role of hermeneutical guide and normative knowledge.

Keywords: Aristotle's Poetics, Greek Tragedy, *Mimesis*, *Eikos*, *representation*.

La rivalutazione della *mimesis* come conoscenza

La *Poetica*, opera che Platone non ha mai scritto e che non avrebbe mai potuto scrivere, è significativamente il titolo di quell'opera in cui Aristotele segna forse il massimo distacco dal maestro, benché quest'ultimo non vi sia mai menzionato e la contrapposizione con esso non sia resa esplicita in maniera polemica. Assieme ad un dialogo giovanile andato perduto, *Su i poeti*, in cui

sembra che la polemica antiplatonica fosse ancora più aspra¹, la *Poetica* rappresenta infatti un grandissimo sforzo (se lo si legge, e non potrebbe essere altrimenti, alla luce del testo platonico) per fondare ciò che Platone avrebbe sicuramente disapprovato: una teoria della narrazione mimetica.

Nonostante la fortuna che, complessivamente, il modello filosofico aristotelico ha avuto fino almeno all'inizio del XVII secolo, la *Poetica* è rimasta praticamente esclusa o ignorata da tutte le riflessioni intorno all'arte, per essere riscoperta solo nel Cinquecento, lasciando fino ad allora il campo a riflessioni che hanno avuto carattere quasi esclusivamente platonico². Non che l'Idema del Bello, che per Platone è collegato all'erotica e che rimane quindi al di fuori della portata dell'arte³, sia rimasto il punto di riferimento indiscusso di tali riflessioni: il platonismo ha infatti sostituito all'Idema del Bello l'«ideale di bellezza» che trascende le singole opere d'arte, ma che rimane il fine intrinseco a cui esse tendono, finendo così per rovesciare in un certo senso Platone⁴. Ma questo rovesciamento è rimasto incompleto, poiché un suo compimento avrebbe implicato una presa in considerazione del motivo fondamentale che stava alla base della condanna platonica dell'arte, ovvero l'attribuzione a quest'ultima di un carattere *doxastico* e di un'impotenza conoscitiva.

Ora, proprio l'idea di una funzione conoscitiva e teoretica della poesia segna la grande rivoluzione aristotelica, che rimarrà tuttavia oscurata dalla riflessione platonica e neoplatonica, e sconosciuta o emarginata per secoli a favore di un'interpretazione (anch'essa tardiva) eminentemente appannaggio della critica letteraria o poetica, che della riflessione aristotelica mette in risalto la

¹ Sull'esistenza di tale dialogo e la sua carica antiplatonica cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, XV 1454b 8-18 e *Testimonianze sul De poetis*, in ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione di Franco Montanari, a cura di Andrea Barbino, Milano, Mondadori, 1999, pp. 81-93.

² A questo proposito scrive DOMENICO PESCE (*Introduzione a ARISTOTELE, La poetica*, Introduzione, traduzione, parafrasi e note di D.P., Milano, Rusconi, 1981, pp. 4-47: 7): «Singolare destino quello della *Poetica*, la cui fortuna, tutta rinascimentale e moderna, si inizia proprio quando il predominio che Aristotele aveva esercitato per secoli nel campo della filosofia stava per volgere al termine sotto gli attacchi che i filosofi del Rinascimento portavano contro la Scolastica; ma singolare fino a un certo punto, quando si pensi al contenuto dell'opera così legato alla produzione letteraria dell'antica Grecia, ad Omero soprattutto ed agli autori tragici, per cui il ritorno della *Poetica* presupponeva il recupero dell'intero mondo della lingua e della cultura greche». Sulla riscoperta cinquecentesca e la fortuna della *Poetica* si veda *ibid.*, pp. 41-47 e FRANCO MONTANARI, *Introduzione*, in ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione di F.M., a cura di Andrea Barbino, Milano, Mondadori, 1999, pp. V-XIX.

³ Secondo BENEDETTO CROCE (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale: Teoria e storia*, Bari, Laterza, 1922⁵, pp. 180 ss.) la separazione dell'arte dal bello è la caratteristica fondamentale del pensiero estetico antico almeno fino a Plotino, che per primo avrebbe unificato i due concetti.

⁴ Su questo si veda ERWIN PANOFKY, *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alteren Kunsttheorie*, Hamburg, 1924, trad. it. di Edmondo Cione: *Idea: Contributo alla storia dell'estetica*, Firenze, La Nuova Italia, 1952.

funzione catartica della poesia e i risvolti psicologici e morali ad essa legati⁵. Pur non negando l'importanza di quest'ultimo orientamento, rivolgeremo la nostra attenzione alla considerazione aristotelica della poesia come attività teoretica e conoscitiva, valutandone accessoriamente le conseguenze su un piano non più estetico-letterario ma filosofico-politico.

La riflessione aristotelica sulla poesia, allo stesso modo della riflessione platonica, trova nel concetto di *mimesis* il suo nodo centrale. Aristotele concorda pienamente con Platone sulla essenza dell'arte come imitazione⁶. I due filosofi si pongono tuttavia su posizioni opposte riguardo alla valutazione dello statuto epistemologico della *mimesis*: se per Platone essa segna la doppia distanza dell'arte dalla verità (dall'Idea), determinandone l'impotenza conoscitiva e collocandola sul piano della *doxa*, Aristotele, «eliminata la trascendenza dell'Idea e tolta di conseguenza ogni valenza ontologica alla nozione di imitazione»⁷, la considera invece fonte di vera conoscenza. Questo fondamentale rovesciamento è il presupposto indispensabile ed imprescindibile che porta l'allievo a sviluppare una teoria che contraddice radicalmente il maestro, pur non preoccupandosi di criticarne esplicitamente la concezione. Le due opposte posizioni poggiano evidentemente su una diversa considerazione del mondo sensibile imitato. Se per Platone questo è a sua volta un'imitazione della vera realtà, Aristotele, in un generale contesto teorico che rifiuta la metafisica platonica, considera invece la natura imitata dall'arte realtà a tutti gli effetti, per cui una sua imitazione non può che produrre “vera” conoscenza.

L'attribuzione di una natura conoscitiva alla poesia da parte di Aristotele e la conseguente rivendicazione di una sua verità è giustificata nel contesto di un'analisi che prende le mosse da un'indagine intorno all'origine della poesia. Come si legge infatti nella *Poetica*, secondo Aristotele due sono le cause all'origine dell'arte poetica, e sono tali cause a determinarne la verità: l'attitudine

⁵ D. PESCE (*Introduzione*, cit., p. 7) sottolinea a questo proposito che «dopo la riscoperta, l'interpretazione e l'utilizzazione dell'operetta aristotelica [sono] rimaste per secoli appannaggio quasi esclusivo di letterati e di critici di poesia, tradizione che in Italia si è conservata fino ai giorni nostri. E difatti [...] i maggiori studiosi della *Poetica* sono stati dei grecisti che si muovevano per lo più nell'ambito della cultura idealistica [gentiliana], donde il loro interesse per la storia dell'estetica».

⁶ In realtà il concetto – che naturalmente non risale a Platone ma è molto più antico e risale forse alle prime riflessioni sull'origine ed essenza della musica – appartiene alla mentalità dell'uomo greco nell'età classica, laddove l'uomo, soggetto alla natura, ne è espressione e non creatore, e dunque, lungi dall'essere emanazione della coscienza umana, la natura non può che essere imitata. Sui significati della *mimesis* nel mondo greco antico cfr. S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 1986, cap. IV.

⁷ D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 14.

istintiva dell'uomo all'imitazione al fine di procurarsi attraverso essa conoscenza, e il piacere che deriva da tale attività:

Due sembrano essere, in generale, le cause che hanno dato origine alla poesia; e tutte due sono proprie della natura umana. La prima causa è questa. L'imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione. Anche si noti che le sue prime conoscenze l'uomo le acquista per via di imitazione; e che dei prodotti dell'imitazione si diletta tutti. [...] E il motivo è questo, che l'apprendere non è solamente per i filosofi un piacere grandissimo, ma anche per gli altri uomini allo stesso modo; [...] il diletto che proviamo a vedere le immagini delle cose deriva appunto da ciò, che, attentamente guardando, ci interviene di scoprire e di riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti [...]. La seconda causa è questa⁸.

In primo luogo, dunque, poiché «tutti gli uomini aspirano per natura alla conoscenza»⁹, come sostiene Aristotele nella *Metafisica*, e poiché l'imitazione è il primo modo di conoscere, la stessa tendenza ad imitare risulta anch'essa essere insita nella natura umana. Di conseguenza, essendo la poesia una forma di imitazione, ed essendo appunto l'imitazione il primo modo del conoscere, è evidente che la poesia esprime un'acquisizione del sapere e che, in quanto tale, permette di raggiungere una qualche verità. Anche la seconda causa all'origine della poesia – il piacere dell'imitare – ne sanziona la natura conoscitiva: la rappresentazione artistica genera in chi ne fruisce un piacere che, lungi dall'essere corruzione o perversione, come voleva Platone, o dall'essere semplice gioia estetica, come diremmo noi moderni, è un piacere che deriva dalla conoscenza: si prova piacere nel vedere immagini (o ascoltare imitazioni) perché guardandole e interpretandole si impara, e tale apprendimento è un piacere per chiunque, non solo per i filosofi: è

⁸ ARISTOTELE, *Poetica*, IV 1448b 4-20, trad. it. di M. Valgimigli, Bari, Laterza, 1964.

⁹ ID., *Metafisica*, I 1 980a 1, trad. it. di C.A. Viano, Torino, U.T.E.T., 1974.

quel piacere universale per la conoscenza che è iscritto nella natura umana da cui nasce il desiderio stesso di sapere.

La poesia dunque, in quanto imitazione, è una forma di conoscenza e quindi esprime verità. Si tratta a questo punto di capire quali siano le conoscenze che la poesia fa acquisire, ovvero quale verità le competa. Come vedremo – dopo un breve itinerario che prenderà in considerazione le tappe fondamentali della teoria poetica aristotelica – la conoscenza che si produce grazie alla poesia è una conoscenza non del particolare ma dell’universale. Secondo Aristotele, infatti, ogni arte, ovvero ogni *téchne poietike* o attività umana produttiva che sia governata dalla razionalità e dotata di regole identificabili, compresa la poesia, produce sapere e conoscenza. Tra tutte le *téchne*, la poesia è però l’unica che (insieme a tutte le «arti belle»: musica e arti visive), poiché imita la natura e non ha uno scopo pragmatico o utilitario, non solo non si oppone radicalmente alla conoscenza filosofica, ma giunge ad una comprensione delle vicende umane – di queste essa è infatti imitazione – quasi filosofica, esprimendo essa non il particolare individuale ed accidentale dell’agire umano, ma l’agire e l’interagire umano nella sua universalità. Se ciò è vero, non si può fare a meno di interrogarsi su quali implicazioni la conquista di un tale livello di conoscenza abbia su coloro che leggono o assistono a una tragedia, ovvero su quella stessa combinazione di uomini e azioni che la poesia si promette di imitare: la vita reale, la vita *mondana*: la vita politica.

Il mito come imitazione del possibile e la conoscenza dell’universale

Nella *Repubblica* Platone individua gli elementi costitutivi della poesia nel metro e nella melodia, senza i quali a suo avviso essa diventa insignificante, se non disgustosa¹⁰. Secondo Aristotele, al contrario, la componente fondamentale e imprescindibile della poesia non è la forma (*léxis*) ma il contenuto, ovvero il racconto (*mythos*), il quale consiste nell’imitazione (*mimesis*). Esso non è però *mimesis* di uomini: gli uomini sono certo imitati, ma non in quanto hanno questo o quel carattere (*ethos*), che consiste nelle qualità morali dei personaggi, nella virtù o immoralità di ciò che fanno o

¹⁰ Cfr. PLATONE, *Repubblica*, X 600e-601c, trad. it. di G. Reale, Milano, Bompiani, 2000: «[Quando il poeta parla] in metri, in ritmi o in musica, a gente della sua stessa natura che guarda alle parole, può sembrare che ne tratti molto bene [...]. Però, se noi spogliamo le opere di poesia dei colori della musica, e le recitiamo per quel che sono, [...] non assomigliano forse a quel che diventano nell’aspetto i volti giovanili ma non belli, quando hanno perso la loro freschezza».

dicono¹¹. Il mito imita invece *práxeis*, ovvero azioni compiute da uomini che agiscono: fatti della vita umana¹². E poiché l'azione scenica imita gli uomini in quanto sono *agenti* o operanti, il fine della tragedia sono i fatti e il racconto, non i caratteri, anche se, sostiene Aristotele, attraverso le azioni si assumono anche i caratteri:

la tragedia non è mimèsi di uomini, bensì di azione e di vita, che è come dire di felicità e [...] infelicità [le quali] si risolvono in un'azione, e il fine stesso [della vita, cioè la felicità] è una specie di azione, non una qualità. Ora gli uomini sono di questa o quella qualità se considerati rispetto al carattere, ma rispetto alle azioni sono felici o infelici. Non dunque i personaggi di un'azione drammatica agiscono per rappresentare determinati caratteri, ma assumono questi caratteri [...] a cagione dell'azione. D'onde segue che il complesso dei casi, ossia la favola, è [...] il fine della tragedia; [...] senza azione non ci potrebbe esser tragedia, senza caratteri sì¹³.

Oggetto della *mimesis* è quindi «una serie di atti o fatti»¹⁴ di cui gli uomini sono protagonisti. E il mito, che è «principio» e «anima»¹⁵ della tragedia, non è altro che quell'elemento della poesia che,

¹¹ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, XVI 1454a 15-24.

¹² Cfr. ad esempio *ibid.*, II 1448a 27: «Questa [l'imitare personaggi che operano e agiscono] è anche la ragione, dicono alcuni, per cui codesti componimenti [di Sofocle, Omero, Aristofane] sono chiamati “drammi” <, cioè “azioni”>: appunto perché imitano persone che “agiscono”»; *ibid.*, VI 1449b 37-1450a 5: «siccome la tragedia è mimèsi di un'azione, e un'azione implica un certo numero di persone che agiscono [...] così dunque mimèsi di un'azione è la favola».

¹³ *Ibid.*, VI 1450a 15-25. Cfr. inoltre *ibid.*, XV 1454a 15-1454b 23. La considerazione aristotelica del mito come elemento centrale e fondante dell'opera letteraria è di un'importanza fondamentale poiché, essendo esso mimèsi di azioni, la qualità delle azioni imitate viene a perdere d'importanza, a favore della loro semplice ma necessaria presenza e coerenza. Come nota MANARA VALGIMIGLI, *Introduzione a ARISTOTELE, Poetica*, a cura di M.V., Bari, Laterza, 1964, pp. 1-51: 11: «Che i personaggi pensino bene o male, operino bene o male, non ha valore; ha valore che pensino operino e vivano». Tale impostazione porta con sé una conseguenza di fondamentale importanza, come vedremo più approfonditamente in seguito, ovvero che il valore e la verità della poesia non dovranno essere valutati in base alla sua moralità o meno. Nota parimenti D. PESCE, *Introduzione*, cit., pp. 18-19: «ravvisandone il contenuto nei fatti della vita umana, Aristotele sottraeva la tragedia a quella considerazione di carattere religioso ed etico che le era propria e che ancora si conservava in Platone, per collocarla in uno spazio [...] che assicurava alla poesia un valore spirituale autonomo. [...] la teorizzazione dell'autonomia dell'arte, per usare un'espressione moderna, era compiuta per la prima volta».

¹⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, VI 1450a 5.

¹⁵ *Ibid.*, VI 1450a 38.

sintetizzando i fatti in un'opera d'arte, operando una «composizione» (*systasis*)¹⁶ degli avvenimenti, è imitazione «del fatto in se stesso»¹⁷. La tragedia, a sua volta, è riuscita quando *crea* una totalità organicamente perfetta e autosussistente, «un ben ordinato intreccio di fatti»¹⁸. La sua unità non dipende dunque dall'oggetto, come pensa Platone, ma dall'intrigo narrativo, dalla strategia poetica, come insegna Omero, il quale ha deciso di non raccontare tutte le vicende di Ulisse, ma solo quelle che rientrano nella logica narrativa, nella peripezia che è «quell'unica azione completa»¹⁹ che il poeta ha deciso di rappresentare: ad un personaggio possono infatti capitare infinite cose senza che per questo da esse risulti necessariamente unità, ed il racconto o resoconto di queste non rientra nel novero della poesia, ma della storia, i cui avvenimenti seguono un ordine cronologico. La bellezza (il valore, la verità) di un'opera d'arte consiste dunque nell'ordine degli elementi che la compongono, i quali devono essere in un rapporto di dipendenza e coesistenza in modo da poterli abbracciare nella loro coerente totalità. Questa totalità è tale in quanto attua il principio di «necessità» e «verisimiglianza», in quanto ha un principio e una fine, e non lascia spazio al caso o alla fortuna:

Inizio è ciò che in se stesso, necessariamente, non è dopo un'altra cosa, mentre dopo di esso per natura vi è o si genera un'altra cosa. Fine, al contrario, è ciò che in se stesso, o di necessità o per lo più [verisimilmente], è per natura dopo un'altra cosa, mentre dopo di esso non vi è nient'altro. Mezzo è ciò che per se stesso è dopo un'altra cosa, e dopo di esso vi è un'altra cosa. Occorre, per tanto, che i racconti ben composti né inizino dove capita, né finiscano dove capita, ma usino le forme che abbiamo detto²⁰.

¹⁶ *Ibid.*, VI 1450a 5.

¹⁷ *Ibid.*, VI 1450a 15-20.

¹⁸ *Ibid.*, VI 1450a 30-35.

¹⁹ *Ibid.*, VIII 1451a 15-20.

²⁰ *Ibid.*, VII 1450b 25-34. Cfr. inoltre M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., p. 21, la cui spiegazione del passo aristotelico è molto esauriente: «principio è quel fatto [...] da cui si può iniziare una nuova serie e che quindi non ha nessun legame o rapporto di necessità con altro fatto precedente. Principio è ciò che produce esso un rapporto di necessità, [...] non lo subisce. E fine è ciò che viene a trovarsi naturalmente dopo un'altra cosa, della quale esso sia conseguenza necessaria o

L'opera d'arte compiuta dunque è tale in quanto ha una coerenza intima per cui l'impossibile e imprevedibile (da cui nascono i sentimenti di pietà e paura) accade necessariamente e inesorabilmente, per una fatalità ineluttabile, dato il legame causale con tutto ciò che precede, con la struttura del racconto e il corso degli avvenimenti, i quali appunto «si svolgono consecutivamente l'uno dall'altro secondo le leggi della verisimiglianza o della necessità», seguendo cioè un disegno prestabilito per cui i personaggi passano «dalla felicità alla infelicità o da questa a quella»²¹.

Ora, la trama narrativa così caratterizzata ha una sua natura conoscitiva che Aristotele analizza. Innanzitutto, secondo il filosofo «compito del poeta non consiste nel riferire gli eventi, bensì ciò che può avvenire e ciò che è possibile secondo verisimiglianza e necessità»²²: oggetto della poesia non è il reale (gli eventi realmente accaduti) ma il possibile (gli eventi che possono accadere), e questo è colto o sotto il profilo della necessità che lega le situazioni e gli avvenimenti ipotizzabili o sotto il profilo della verisimiglianza. L'opera del poeta si distingue dunque da quella dello storico (o cronista) non tanto perché è scritta in versi o si ricollega alla mitologia tradizionale, ma perché «lo storico espone gli eventi [accaduti], e il poeta invece i fatti che possono avvenire»²³, che è possibile che avvengano²⁴. La narrazione poetica coglie e presenta i fatti reali nell'aspetto della loro possibilità o probabilità; essa racconta gli eventi quali *sarebbero potuti* avvenire, differenziandosi così «dal più ampio contesto della leggenda e della storia, da cui pure è desunta, e, chiudendosi ed isolandosi in sé, [sollevandosi] su un livello diverso dal mero esistente»²⁵: il livello del possibile.

verisimile. [...] è ciò che porta a sua natural conclusione e compimento il rapporto primo mediante lo svolgimento per necessità e verisimiglianza dei rapporti intermedi».

²¹ ARISTOTELE, *Poetica*, VII 1451a 10-15. I concetti di «verisimiglianza» e «necessità» saranno ampiamente trattati e approfonditi in seguito.

²² *Ibid.*, IX 1451a 37-39.

²³ *Ibid.*, IX 1451b 1-6.

²⁴ Il paragone tra poesia e storia sottintende un concetto generalmente riconosciuto di storia che comprende quelli di «informazione», «cronaca» o «descrizione» dei fatti accaduti. Su questo cfr. ad esempio CARLO GALLAVOTTI, *Commento*, in ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C.G., Milano, Fondazione Lorenzo Valla & Mondadori, 1974⁹, pp. 117-223: 144-145: «Aristotele intende *historia* nel senso originario di informazione sui fatti accaduti, in quanto avvenimenti di cronaca, e non nel senso di storiografia o critica storica. Potremmo dire che, secondo A., la *historia* espone il certo, perché riferisce ciò che è accaduto, invece la poesia costruisce il vero, perché attinge al possibile e al verosimile e quindi all'universale, anche quando si riferisce ad avvenimenti reali o a persone veramente esistite»; cfr. inoltre MARCELLO ZANATTA, *Introduzione alla Poetica di Aristotele*, in ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, a cura di M.Z., Torino, U.T.E.T., 2004, pp. 445-562: 464: «è probabile che il termine sia stato usato da Aristotele anche in riferimento al significato più ampio con cui esso compare nei suoi scritti [...], e denoti perciò la «descrizione»».

²⁵ D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 24.

Così facendo l'imitazione poetica porta alla conoscenza dell'universale e fa della poesia un'attività conoscitiva in grado di esprimere verità, un'attività la cui opera «è più generale in quanto risponde al verisimile e al necessario», un'attività «più filosofica e più elevata della storia»²⁶. Infatti, poiché, a differenza della storia, nel racconto poetico vi è consequenzialità verisimile e necessaria (e non cronologica) degli avvenimenti raccontati, e poiché la poesia trae unità dalla consequenzialità e coerenza degli eventi raccontati, indipendentemente dal fatto che siano accaduti o meno, la storia non può che narrare il particolare, ovvero ciò che capitò a un individuo, e la poesia l'universale, ovvero ciò che, dato un individuo di una certa natura, poté accadere o ciò che potrà sempre accadere ad altri individui della stessa natura in circostanze simili:

La poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare. Dell'universale possiamo dare un'idea in questo modo: a un individuo di tale o tale altra natura accade di dire o fare cose di tale o tale natura in corrispondenza alle leggi della verisimiglianza o della necessità; a ciò appunto mira la poesia sebbene ai suoi personaggi dia nomi propri. Il particolare si ha quando si dice, per esempio, che cosa fece Alcibiade o cosa gli capitò²⁷.

Katharsis, autonomia poetica e politica

La rivalutazione aristotelica del concetto di *mimesis* si basa in definitiva su due fattori: il suo status di vera e propria attività teoretica, più filosofica della storia, che può portare conoscenza all'uomo,

²⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, IX 1451b 5.

²⁷ *Ibid.*, IX 1451b 5-10. Sulla fondamentale differenza tra “poesia” e “storia” in Aristotele cfr. M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., pp. 18-19: «storicamente, ha valore ciò che è accaduto in quanto è accaduto, e basta; poeticamente, ciò che è accaduto ha valore solo in quanto era possibile che accadesse. [...] Dire di un fatto che è accaduto è una pura constatazione passiva [...]; rappresentare un fatto nel suo accadere, cioè nello svolgimento delle sue possibilità, nella successione dei suoi movimenti, nella dipendenza dei suoi processi, questo non è più una constatazione passiva, ma la riproduzione o la constatazione di un vero atto di vita [...] sotto la specie dell'eterno. Ecco perché Aristotele dice che la storia rappresenta il particolare e la poesia l'universale: la storia narra questo e quel fatto, accaduto a questo o quel personaggio, in un momento di tempo; la poesia narra come a questo o a quel personaggio, di tale o tale natura, poté accadere questo o quel fatto, non già in un momento di tempo o in una serie cronologica, ma in una successione spirituale. Ciò che è accaduto è accaduto: non altro si chiede allo storico; ciò che poté accadere poté accadere solo in quanto era verisimile e necessario che accadesse: questo si chiede al poeta. Ed è precisamente questa successione o dipendenza di verosimiglianza e di necessità che alla poesia importa. [...] La storia ha una sua coesione estrinseca e cronologica, la poesia intrinseca e spirituale. [...] altro è che una cosa accada in conseguenza di un'altra, – poesia; altro che accada dopo di un'altra, – storia».

e il piacere cui essa può dar vita in quanto attività conoscitiva. Ora, oltre al piacere che deriva dalla conoscenza, Aristotele individua anche un piacere legato all'effetto della poesia sulle emozioni e sull'equilibrio psichico dell'uomo. Esso ha origine dalla rappresentazione di vicende che destano commiserazione e terrore, e che, lungi dal corrompere l'animo umano, come teme Platone – secondo cui, proprio per questo motivo, la tragedia è la massima perversione artistica²⁸ – lo purificano e lo sollevano. Platone ritiene che l'ascolto della poesia provochi una pericolosa identificazione emotiva con le passioni rappresentate, e che perciò sia necessario dominare o inaridire quella parte dell'anima disposta ad accogliere tali passioni²⁹. Un tale compito spetta alla parte razionale dell'anima e cioè alla ragione stessa, ovvero alla filosofia, al discorso vero. Aristotele concorda con Platone sulla pericolosità dell'immedesimazione emotiva, ma ritiene che, lungi dal dover inaridire le facoltà emotive e passionali dell'anima, si debba al contrario «allentare il controllo della ragione»³⁰ e vivere fino in fondo le passioni per poterle dominare. Tale compito spetta alla poesia, che è atta a «suscitare commiserazione e terrore», ma allo stesso tempo garantisce contro il pericolo di un loro straripamento, provocando «la purificazione da tali passioni» (*katharsis*)³¹. Il dispositivo che rende possibile tale purificazione risiede nell'essenza stessa della poesia, la *mimesis*, che permette di provare certe emozioni *non* personalmente ma indirettamente, attraverso fatti spiacevoli e terrificanti cui si assiste in qualità di spettatori. La disperazione causata da disgrazie vissute in prima persona non ha in sé la cura per governare la propria passionalità; viceversa, la riproduzione imitativa di tali vicende, che produce nello spettatore equivalenti

²⁸ La poesia, sostiene PLATONE, coinvolge l'uomo nella parte peggiore della sua anima, risvegliando ed alimentando in lui quell'elemento «lontano dall'intelligenza, [né] sano né vero» (*Repubblica*, X 603a-b), irrazionale e passionale, e riuscendo «addirittura a corrompere le persone per bene» (*ibid.*, X 605c).

²⁹ Cfr. PLATONE, *Repubblica*, X 606d: «E la poesia in quanto imitazione suscita in noi le stesse reazioni anche nei confronti dei piaceri d'amore e del sentimento dell'ira e di tutti gli altri moti dell'anima sia piacevoli che dolorosi, i quali, a nostro dire, accompagnano ogni nostro gesto. Essa, in effetti, li concima e li annaffia, mentre dovrebbe inaridirli; e poi dentro di noi li istituisce come dominatori, mentre dovrebbero essere dominati, se davvero vogliamo diventare più buoni e felici da malvagi e infelici che eravamo».

³⁰ *Ibid.*, X 606a. Un "allentamento" del controllo della ragione sull'anima è proprio l'effetto imputato (e più temuto) da Platone alla poesia. Naturalmente il testo di Platone non è citato da Aristotele; ce ne serviamo evidentemente in modo paradossale per sottolineare la distanza tra i due in merito alla concezione e funzione catartica della poesia, inesistente in Platone.

³¹ ARISTOTELE, *Poetica*, VI 1449b 25-30 e XVII 1455b 15. Oltre che in questi due passi, il termine «catarsi» appare anche in *ID.*, *Politica*, VIII 6, 1341a 21-24 e in *ibid.*, VIII 7, 1341b 32-1342a 18, in cui Aristotele esamina l'efficacia educativa della musica e in particolare alle musiche orgiastiche e in cui rinvia espressamente alla *Poetica* per ulteriori chiarimenti.

sentimenti di pietà e di paura, funge da rimedio. La natura stessa del racconto tragico suscita infatti le emozioni di commiserazione e terrore, le quali producono a loro volta nell'animo umano quel sollievo che libera dagli eccessi e dalle tensioni passionali, quel rilassamento psichico che deriva dalla considerazione di sciagure altrui sia quando sono reali, sia, e soprattutto, quando sono soltanto rappresentate. La poesia quindi soddisfa gli istinti latenti più pericolosi nell'uomo, purificandoli e prevenendone l'eruzione. La *katharsis* poetica è allora una forma di liberazione dell'animo dai sentimenti troppo forti di dolore e paura suscitati dalla vicenda stessa e dai suoi significati profondi, e in questo senso essa ha un ruolo fondamentale per il benessere dell'uomo. Con ciò Aristotele ha risposto anche al secondo motivo della condanna platonica della poesia in quanto fomentatrice di violenti moti passionali: la passionalità, che per Platone era di per se stessa condannabile, viene infatti «separata da Aristotele mediante la distinzione fra realtà sofferta e sofferenza di una sofferenza rappresentata»³².

È evidente a questo punto che la catarsi, che si svolge dunque sul piano psichico, non è il fine teoretico della tragedia, ma solo uno degli effetti della *mimesi*, il cui effetto principale rimane però il piacere conoscitivo. Un'interpretazione diffusa ascrive all'effetto catartico della poesia una funzione direttamente pratica e politica, enfatizzando il suo valore sociale ed educativo dati gli effetti che la poesia può avere sulle emozioni e, tramite esse, sul comportamento umano. In questo senso, come nota G. Reale, che non sposa tale lettura, la funzione della catarsi sarebbe quella di purificare le passioni «in senso morale, [...] mediante l'eliminazione di ciò che esse hanno di deteriore», mentre in un senso opposto a questo la catarsi si intende come «rimozione o eliminazione temporanea delle passioni, in senso quasi fisiologico, e quindi nel senso di liberazione dalle passioni»³³. Nel primo senso viene dunque enfatizzata la portata psicologica e quindi educativa ed etica della poesia a scapito del suo valore artistico, e ciò sulla base anche di un'apparente conferma da parte di Aristotele alla fine della *Poetica*, dove sostiene che non ogni

³² CARLO GALLAVOTTI, *Il piacere della mimesi catartica*, in ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C.G., Milano, Fondazione Lorenzo Valla & Mondadori, 1999, pp. 227-240: 235.

³³ GIOVANNI REALE, *Platone e Aristotele*, in ID., *Storia della filosofia antica*, Milano, Vita e Pensiero, 1975⁶, vol. II, p. 592. Secondo Reale dunque «la catarsi poetica non è certamente una purificazione di carattere morale (giacché viene da essa espressamente distinta), ma risulta altrettanto bene che essa non può ridursi a un fatto puramente fisiologico. È probabile [...] che Aristotele intravedesse in quella piacevole liberazione operata dall'arte qualcosa di analogo a quello che noi oggi chiamiamo "piacere estetico"» (*ibid.*, p. 594); Reale si basa sui cenni che Aristotele fa della catarsi nei due passi della *Politica* che abbiamo riportato *supra*, n. 31.

piacere è legittimo, ma solo il piacere che produce catarsi, purificazione³⁴. Ora, enfatizzare il ruolo catartico della poesia significa attribuirle un ruolo edificante e, in definitiva, una responsabilità etico-pedagogica che si esprimerebbe al di fuori delle sue potenzialità conoscitive. Sulla base di tale lettura, non si può che dedurre, sebbene implicitamente, intuendolo dal testo aristotelico, che vi può essere, a prescindere dal potere conoscitivo dell'imitazione, un'arte buona e una meno buona sul piano morale, e quindi un'arte utile e lecita, e un'arte dannosa e illecita. Quest'ultima dovrà essere bandita o limitata, nonostante la sua verità, per gli effetti eticamente inaccettabili che può avere per la *polis*. Aristotele non ripete certo la condanna platonica della *mimesis* in quanto incapace di dire la verità che solo la filosofia può raggiungere. Distinguendo il piano epistemologico da quello etico può però allo stesso tempo “riabilitare” un'arte che è attività filosofica e conoscitiva e che riesce a catturare la realtà con i propri mezzi, compresi il paralogismo e l'inganno, e condannare dall'altra parte un'arte che abbia presunti effetti eticamente inaccettabili³⁵.

Ciò non toglie che la catarsi non è il fine teoretico della tragedia, ma solo un suo effetto. Essa certamente fornisce alla poesia un'importanza politica, ma non è questa a sancirne il valore artistico. Se considerata esclusivamente da questo punto di vista, la funzione catartica rimane infatti al di fuori di una teoria dell'arte poetica, che invece trova nel piacere il suo vero fine: al di là di un'innegabile potenziale effetto etico, la catarsi è un concetto prevalentemente estetico, slegato dagli effetti politici e riconducibile al puro piacere della “purificazione”. Il fulcro della *Poetica* è il

³⁴ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, XXVI 1462b 10-15: «[le opere artistiche] non devono procurare questo o quel diletto a caso, ma quello soltanto [che è loro proprio e] che già abbiamo definito». Aristotele si riferisce a *ibid.*, XIV 1453b 10: «il diletto proprio della tragedia, e che il poeta deve procurare, è quello che scaturisce, mediante la mimèsi, da fatti che destino pietà e terrore». In questi passi rimane in ogni caso l'ambiguità: se si tratti cioè del piacere mimetico (che comprende quello catartico) come pensa C. GALLAVOTTI, *Commento alla Poetica di ARISTOTELE*, cit., p. 221, n. 47, o di quello esclusivamente catartico, come lo legge invece FRANCO MONTANARI (*Note al testo*, in ARISTOTELE, *Poetica*, Introduzione di F.M., a cura di Andrea Barbino, Milano, Mondadori, 1999, p. 107, n. 114), non è esplicitamente detto da Aristotele.

³⁵ Per quanto riguarda un altro motivo della condanna platonica, infine, ovvero la rappresentazione antropomorfa (soprattutto morale) degli dei da parte di Omero, Aristotele non ha nulla da obiettare, e dunque concorda con Platone (non nominandolo direttamente ma facendo espresso riferimento a Senofane), anche se l'argomento è solo sfiorato; cfr. *Poetica*, XXV 1460b 35-1461a 3. In Senofane troviamo le stesse critiche alla poesia tradizionale (fatte per mezzo della poesia stessa) che troviamo poi in Platone: egli attacca la rappresentazione antropomorfa (sia fisica che morale) degli dei omerici: «Omero ed Esiodo attribuiscono agli dei tutto ciò che fra gli uomini è ritenuto disdicevole: rubare, commettere adulterio ed ingannarsi a vicenda» (SENOFANE, fr. 14 in H. Diels, W. Kranz, *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, Roma-Bari, Laterza, 1986). Come scrive GIOVANNI CERRI (*Platone sociologo della comunicazione*, Milano, Il Saggiatore, 1991, p. 58), «l'elegia di Senofane contiene *in nuce*, cioè implicitamente [...], articolazioni di quello che sarà il ragionamento platonico; essa, dunque, rappresenta per noi la più antica documentazione storica di quella linea di pensiero».

piacere che deriva dalla mimesi come conoscenza dell'universale. La *katharsis* è un effetto della *mimesis*; è sì un elemento del piacere, ma è la *mathesis* (ed il piacere ad essa legato) l'elemento fondamentale della poesia. In questo senso M. Valgimigli biasima un'eccessiva enfasi da parte della critica filosofica ed estetica sulla dimensione catartica della poesia a spese di quella conoscitiva, oscurata a suo dire attraverso un'interpretazione riduttiva del testo aristotelico, che, facendo perno sull'effetto catartico, ha letto la nozione di verisimiglianza come un puro artificio tecnico per raggiungere quello stesso effetto³⁶. E lasciando così libero il campo a un'enfaticizzazione del ruolo politico della poesia che nelle intenzioni di Aristotele sembra essere del tutto assente.

Poiché il nostro interesse è volto alla poesia come attività in grado di fondare un sapere, pur non negando l'importanza di un suo ruolo etico-educativo (che resta fondamentale soprattutto se si pensa alla sua importanza nella *paideia* greca), esso rimane ai nostri occhi secondario, perciò non intendiamo in questa sede approfondire questo dibattito. D'altra parte, oltre al fatto che ogni esegesi definitiva su questa questione richiederebbe la lettura di ciò che nella *Poetica* Aristotele promette di dire sulla catarsi in un secondo libro che però è andato perduto, è Aristotele stesso a rendere accessoria ogni discussione su questo punto, portando l'analisi ad un livello superiore, e sostenendo che la poesia non può essere giudicata con i criteri della morale o della politica, pur potendo mostrare personaggi o raccontare storie immorali. Infatti, tra le grandi intuizioni che sanzionano l'originalità della riflessione aristotelica sulla poesia – il primato del contenuto sulla forma, il possibile come oggetto della poesia, la *mimesis* come conoscenza dell'universale, la poesia funzione catartica della poesia – ve ne è una che non abbiamo menzionato (e che sancisce senz'altro la modernità del testo aristotelico) e che risulta essere una tappa imprescindibile per la comprensione dello statuto epistemologico della poesia. Si tratta dell'indipendenza della poesia da ogni giudizio morale o politico. Con Aristotele viene infatti affermata per la prima volta l'autonomia dell'arte (concetto che verrà dimenticato o distorto poi per secoli³⁷) e viene distinta la poesia (il bello artistico diremmo noi moderni) dalle altre categorie dello spirito: la morale,

³⁶ Cfr. M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., pp. 44-51.

³⁷ Si veda ad esempio su questo la lettura complessiva del contributo aristotelico alla storia dell'estetica fornita da C. GALLAVOTTI, *Introduzione*, cit. e M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit.

l'economia, la verità; insomma dalle categorie dell'utilità e della teoria³⁸. Una tale connotazione della poesia, scrive Gallavotti, implica il superamento di «una concezione profondamente radicata nella coscienza greca: nell'intero mondo della grecità arcaica ogni manifestazione umana è subordinata alla vita della *polis*, alla comunione della società, per cui da Esiodo a Senofane e ai sofisti fino a Platone si considera la poesia in rapporto alla società e si chiede al poeta di dire il vero o l'utile, o di educare ai buoni sentimenti e ai nobili ideali. Tutto ciò, dice Aristotele, è estraneo all'essenza della poesia, che è la mimesi, cioè la creazione poetica, la quale trova in sé stessa la misura della propria validità»³⁹. Ciò non comporta, come spesso si è inteso o frainteso, la licenza di immoralità o volgarità, cattivo gusto e totale libertà per l'artista. Lo stesso Aristotele infatti, sconsiglia nella *Politica* la pittura di Pausone e le volgarità dei commediografi.

Ecco dunque le parole con cui Aristotele sottolinea la sua distanza da una concezione moralistica o utilitaria dell'arte: «rispetto al criterio della correttezza, c'è differenza fra la politica e la poetica, oppure fra un'arte qualsiasi e la poetica»⁴⁰. La poesia non va dunque giudicata secondo i valori morali, le nozioni, i metodi e gli interessi della politica (che comprende non solo la costituzione e l'amministrazione dello stato, ma anche l'educazione dei giovani e la vita sociale⁴¹), così come ritiene invece Platone, che condanna Omero anche per l'immoralità e la menzogna dei suoi poemi diseducativi. Né va giudicata secondo i criteri o valori che sono validi per le altre arti come la retorica, la medicina, la logica, ecc. Il passo citato è indubbiamente espressione dello sforzo di Aristotele di allontanarsi dalla concezione platonica dell'arte nata sotto l'egida di un'ineliminabile interferenza tra arte e politica, e segna in definitiva una netta separazione tra le due sfere della morale e dell'arte, decretando l'amoralismo di quest'ultima e difendendone l'autonomia. Non

³⁸ Ciò rientra nel generale sistema del sapere elaborato da Aristotele nella *Metafisica* (libro VI), in cui lo Stagirita distingue le arti umane e le scienze in tre categorie: teoretiche (fisica, matematica e filosofia prima o metafisica), pratiche o utilitarie (che concernono le azioni e i comportamenti dell'uomo in vista di un fine, tra cui etica e politica) e poietiche (che concernono la produzione di oggetti, cioè la tecnica). In tale quadro, tra le arti «poietiche», le arti «belle» (tra cui la poesia) hanno come scopo il piacere e la ricreazione e si distinguono sia dalle scienze superiori, che non servono né al diletto né all'utile, sia dalle arti utilitarie, dirette alle necessità della vita.

³⁹ C. GALLAVOTTI, *Introduzione*, cit., p. XVIII.

⁴⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, XXV 1460b 14-15.

⁴¹ Cfr. *ibid.*, XXV *passim*.

solamente l'irrazionale, l'impossibile, l'innaturale hanno diritto di accesso in un'opera⁴², ma "addirittura" l'immorale, purché giovino al suo valore artistico, ossia alla migliore *mimesis*. Scrive infatti Aristotele:

Circa la critica che un personaggio parla o agisce in maniera buona oppure perversa, non basta considerare se parole o azioni sono nobili oppure meschine, guardando semplicemente al gesto compiuto o al discorso fatto, ma anche alla persona che agisce o parla, oppure alla persona cui si rivolge, o al momento, o al modo, oppure allo scopo con cui agisce e parla, cioè allo scopo di un maggior bene da ottenere, o di un maggior male da evitare⁴³.

Poiché dunque la moralità o meno del comportamento o di un'affermazione di un personaggio (il carattere o *ethos*) non è il fulcro di una tragedia, questa non può essere censurata perché mette in scena comportamenti o affermazioni immorali. Il criterio poetico e il criterio politico o morale di giudicare vanno distinti, perciò un comportamento è censurabile non perché spregevole ma perché non è giustificato da nessuna necessità drammatica. Infatti, scrive Aristotele, una critica giusta si fa all'illogicità e alla meschinità, quando non ci sia bisogno né di mettere in atto l'illogico (come fa Euripide nella *Medea* con Egeo), né la bassezza morale (come fa nell'*Oreste* con Menelao):

⁴² Cfr. *ibid.*, IX 1451b 7, in cui Aristotele sostiene addirittura che «l'impossibile verisimile è da preferire al possibile non credibile». Non c'è evidentemente nessuna incoerenza tra l'irrazionalità dei fatti o comportamenti raccontati dalla poesia e il suo statuto di *mathesis*. La verità della poesia consiste non nella verità dei fatti che racconta, ma nella verità della loro organizzazione, del loro racconto, che deve dispiegarsi lungo una linea di significato che comprenda il possibile e il necessario; insomma, all'interno di una logica narrativa, e tale logica può comprendere l'alogico, l'assurdo, il falso, il paralogismo (ed è il caso di Omero). Strumento fondamentale per suscitare pietà e paura sono infatti proprio la «peripezia» (ovvero il rovesciamento del corso dell'azione verso un esito contrario a quello che ci si aspetterebbe stando alle premesse del racconto – è il caso della rivelazione della sua vera identità a Edipo da parte nel messaggero nella tragedia di Sofocle – cfr. *Poetica*, XI 1452a 22-26), e il «riconoscimento» (ad esempio l'incontro e la mutua rivelazione di identità tra Ifigenia e Oreste in Euripide). Ebbene, questi avvenimenti che accadono contro ogni aspettativa («contro le attese, uno in forza dell'altro», *ibid.*, 1452a 4), questi colpi di scena sorprendenti assurdi che rovesciano l'azione non devono in ogni caso interrompere la sequenza causale del racconto, devono «risultare dai fatti anteriori per necessità o secondo verisimiglianza» (*ibid.*, X 1452a 19). Ecco allora che l'irrazionale può trovare posto nel racconto purché appaia introdotto con raziocinio: «se li si ponga e appaiano trovarsi in una migliore condizione di ragionevolezza, si accolga anche un assurdo, dal momento che anche gli illogici avvenimenti dell'Odissea relativi allo sbarco [...] non sarebbero sopportabili se li avesse creati un cattivo poeta» (*ibid.*, XXIV 1460a 35-1460b 3). Si veda a questo proposito M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., pp. 343-344.

⁴³ ARISTOTELE, *Poetica*, XXV 1461a 5-10.

«giustissime sono le censure di irrazionalità e malvagità di carattere quando irrazionalità e malvagità siano adoperate senza che nessuna interna necessità le giustifichi»⁴⁴. Insomma, non le azioni o affermazioni di una persona bisogna giudicare, ma se la persona che agisce o afferma lo fa convenientemente alle persone con cui intrattiene rapporti, convenientemente alle circostanze, ai mezzi, al fine delle sue azioni. Ovvero bisogna giudicare se agisce o afferma conformemente alle leggi della verisimiglianza e della necessità. Non importa che i personaggi rappresentati in un'opera siano moralmente ineccepibili; non è la loro perfidia o virtù che è importante, ma la coerenza artistica della vicenda rappresentata in rapporto agli elementi specifici di quel fatto che il poeta ha voluto narrare, e lo prova il fatto, scrive D. Pesce, che, agli occhi di Aristotele, «la vicenda tragica non è affatto una storia di colpa o punizione o di colpa e redenzione, ma è una storia di errore e sfortuna (o fortuna)»⁴⁵.

Il filosofo platonico e il poeta aristotelico. Verisimiglianza e universalità della poesia

L'affermazione aristotelica dell'autonomia dell'arte dalle categorie dell'utilità e della logica porta implicitamente con sé la negazione di ogni subordinazione della poesia ad un programma politico o educativo e segna dunque, anche in questo ambito, il superamento di Platone, il quale, considerando irrinunciabile il ruolo pedagogico e politico della poesia, ammetteva la sua presenza nella *polis*, sottomettendola però alla censura dei governanti in modo che solo i miti funzionali al benessere della città vi potessero circolare⁴⁶. Ciò conferma, sommandosi al superamento di una considerazione della mimesi come sapere *doxastico*, l'importanza di Aristotele quanto alla sua rivalutazione a tutti gli effetti dell'essenza e del valore della poesia rispetto alle accuse che le aveva mosso Platone.

⁴⁴ *Ibid.*, XXV 1461b 19-22.

⁴⁵ D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 19. A conferma di ciò scrive M. VALGIMIGLI (*Introduzione*, cit., p. 11): «che i personaggi pensino bene o male, operino bene o male, non ha valore; ha valore che pensino operino e vivano. [...] l'azione è ciò di cui è mimesi il mito. Ecco perché il mito, la composizione o combinazione dei casi e dei fatti, è di ogni altra opera d'arte letteraria l'elemento principale».

⁴⁶ Cfr. PLATONE, *Repubblica*, X 607d-608a, in cui il filosofo approva la presenza nella città di una poesia rifondata in una nuova teologia e che sia «di vantaggio alla società e alla vita dell'uomo: [...] non solo dolce, ma anche utile, ottima e assolutamente vera». Si veda a tale proposito *I miti di Platone*, a cura di F. Ferrari, con una premessa di Mario Vegetti, Milano, B.U.R., 2006., pp. 17-22.

Tuttavia, la separazione dell'arte dalle categorie dell'utilità e della logica sembrerebbe collocarla automaticamente nella categoria del "disinteresse" o dell'"indifferenza" (identificandosi in quella che, con una categoria moderna, chiameremmo l'arte-per-l'arte, completamente slegata dalla realtà e che sottostà unicamente alle sue proprie leggi) e sminuire perciò la portata della rivalutazione dell'arte quanto alla sua funzione conoscitiva della realtà e alla sua inclusione nel dominio del "sapere". Sembra esservi dunque una contraddizione per cui da un lato, rivalutando la sua qualità epistemologica, Aristotele accorda maggior valore all'arte quanto al suo rapporto con la realtà e il mondo sensibili (in definitiva, la realtà *sociale* e, in ultima istanza, *politica* – visto che è di «imitazione di uomini che agiscono» che si tratta), e dall'altro, dichiarando la sua "alogicità" e la sua amoralità – ovvero la sua estraneità all'utile e a ogni apporto educativo – le nega però ogni rapporto ermeneutico o semplicemente descrittivo con la realtà stessa, precludendone di conseguenza ogni implicazione pratica o normativa.

La complessità della questione richiede un'analisi alla luce di ulteriori considerazioni. Si tratta, innanzitutto, di capire quale sia lo statuto della conoscenza poetica e della verità che essa è in grado di raggiungere. Se, come si è visto, il pensiero poetico è il pensiero del possibile, e la verità che è in grado di raggiungere è la verità del verisimile, si tratta allora di capire cosa sia il verisimile: in che senso si manifesta in esso l'universale? In secondo luogo, ascrivere alla poesia un potere conoscitivo e considerarla un sapere, conferisce perciò al "sapere poetico" uno statuto fondativo, e quindi un ruolo di "guida" ermeneutica e sapere normativo? Per essere affrontata in modo esaustivo, questa seconda questione richiederebbe un confronto approfondito con la filosofia pratica aristotelica che ci limiteremo invece solo ad accennare, sottolineando alcune ipotesi interpretative. Una volta sgomberato il campo dall'alternativa (contraddittoria e ai nostri occhi riduttiva) tra la "politicità" dell'effetto catartico e l'apparente indifferenza aristotelica per un apporto educativo e "politico" della poesia, si tratta di capire se, alla luce della sua comprensione in qualità di attività teoretica e conoscitiva, il pensiero poetico sia in grado di svolgere un ruolo di fondazione del politico, legittimando e orientando il pensiero e la prassi nell'ambito del politico. Se così fosse, si aprirebbe una strada verso una comprensione dei rapporti tra poesia e politica in Aristotele che trascende il ruolo politico della poesia nelle sue sole implicazioni etico-pedagogiche. Non si vuole certo mettere in questione il concetto di autonomia della poesia dalla politica stabilito da Aristotele. Al contrario: si vuole sottolineare che, come scrive D. Pesce, «Aristotele dimostra come la poesia,

lungi dal doversi sottomettere a valori conoscitivi ed etici che la condizionino dall'esterno, già li possieda nel suo interno per propria natura»⁴⁷. E che non bisogna di conseguenza cadere nell'errore di confondere l'autonomia poetica con il suo corrispettivo politico, ovvero con l'autonomia della politica dalla poesia (dal pensiero poetico, dal sapere tragico) in cui si è sostanzialmente concretizzato il "gesto sacrificale" platonico con cui la filosofia politica si è messa in opera negando il sapere mitico-poetico. Il poeta aristotelico non pretende certo di prendere il posto del filosofo platonico che, abbandonata la caverna e innalzato lo sguardo verso il cielo delle Idee, è legittimato al governo del mondo degli uomini. Ma se la comprensione poetica del mondo oltrepassa, con Aristotele, il livello dell'opinione per giungere a una conoscenza che, poiché è verisimile, esprime l'universale, allora non ci sono anche in questo caso, accanto alle implicazioni gnoseologiche, delle implicazioni normative?

Come si è detto, in questa sede ci limiteremo a rispondere solo accessoriamente a tali questioni, che sorgono inevitabilmente nel momento stesso in cui proseguiamo nell'indagare in maniera più approfondita il senso dei concetti di *verisimiglianza* e di *necessità* impliciti nella narrazione e la conoscenza che da questa può derivare, e nel tentativo di comprendere in che senso con Aristotele la *verisimiglianza* dell'immagine mimetica non rappresenti più una verità "inutile" e improduttiva rispetto a quella che per Platone era raggiungibile solo con la dialettica filosofica. Come si è visto, l'attribuzione del possibile alla poesia la rende un'attività teoretica dotata di una vera e propria natura filosofica e addirittura «più filosofica» della pura rappresentazione dell'esistente o dell'accaduto (storia). Tuttavia, se l'ambito della poesia sono le possibilità dell'evento, allora la verità che le compete, la verità del suo dire, non coincide con quella che Aristotele intende come verità filosofica (laddove la filosofia prima indaga l'essere in quanto essere), né con quella che intende come verità scientifica (laddove la scienza, ciascuna singola scienza, indaga un determinato genere di enti). Poesia, filosofia e scienza, hanno tutte in comune l'indagine del possibile⁴⁸. Ma la

⁴⁷ D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 35.

⁴⁸ Per quanto riguarda la filosofia prima, poiché la potenza definisce uno dei significati dell'essere (cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, 1017a 35-1017b 1; 1051a 35), e la filosofia prima indaga l'essere in quanto essere (cfr. *ibid.*, 1003a 21), allora la filosofia prima studia il possibile sotto il profilo della potenza (cfr. *ibid.*, IX 1-9). Ma essa studia il possibile anche «in senso non potenziale», che comprende «ciò che non necessariamente significa il falso», ciò che è vero e «ciò che è in grado di essere vero» (*ibid.*, 1020a 30-33). Anche le filosofie seconde indagano il possibile dal punto di vista della potenza; è il caso della fisica, ad esempio, poiché si occupa delle realtà in movimento e la potenza è principio di movimento; ma anche delle scienze biologiche, della matematica, purché in senso metaforico (cfr. *ibid.*, 1019a 33-34).

poesia si distingue dalle altre due per i giudizi che delle cose possibili è in grado di dare: a differenza della filosofia e delle scienze – il cui giudizio può essere vero o falso a seconda del tipo di possibilità che si consideri, dei fatti di cui si parli – il racconto del poeta è sempre vero⁴⁹. La sua verità non consiste nella coincidenza di fatti raccontati e fatti accaduti, di imitazione e cosa imitata, che è la verità storica, ma nella sua stessa costruzione, nell'unire e disunire le circostanze che costruiscono il racconto, e nessuna unione o disunione, di qualunque tipo essa sia, può rendere il racconto falso.

È evidente, a questo punto, che la verità che filosofia, scienza e poesia raggiungono non ha lo stesso statuto. I giudizi sulle cose possibili delle prime due e della poesia sono cioè tutti veri, ma secondo un senso diverso del vero, che si adegua al diverso oggetto cui si riferiscono. Il vero della poesia è il *verisimile* (*eikos*)⁵⁰. La conoscenza che la poesia offre dei fatti (fatti che, non dimentichiamolo, sono le azioni umane) non è inferiore a quella offerta dalle scienze pratiche (etica e politica), ma

L'indagine sulla possibilità caratterizza infine le azioni e le produzioni fabbrili (entrambe caratterizzate dalla possibilità, dal «poter essere diversamente da come sono»), che sono oggetto rispettivamente delle scienze pratiche e poetiche. Sulla condivisione del possibile come oggetto di indagine di poesia, filosofia e scienze in Aristotele, cfr. M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., pp. 465-466.

⁴⁹ Secondo Aristotele i giudizi delle scienze e della filosofia sulle cose possibili sono equivalenti ai giudizi sugli enti composti (il cui statuto è definito nella *Metafisica*, IX 10): se gli enti composti «possono essere nei due modi contrari», ovvero uniti o separati, allora anche il giudizio su di essi potrà essere vero o falso: «la medesima opinione diventa vera e falsa e [così] il discorso stesso; è cioè possibile che talora dica il vero e talora dica il falso» (*Metafisica*, 1051b 9-15). Nota infatti M. ZANATTA (*Introduzione*, cit., pp. 466-467): «poiché l'essere delle cose composte e possibili [...] consiste nell'essere unite le determinazioni di cui esse si compongono e nel formare un'unità, l'opinione secondo cui tali determinazioni sono unite è vera e il giudizio che le dica unite dice il vero. Ma poiché si tratta di cose possibili e che come tali possono anche non essere, ossia vedere separate le determinazioni di cui si compongono (giacché per esse «il non essere consiste nel non essere unito, vale a dire nell'essere più cose» [*Metafisica*, 1051b 12-13]), al realizzarsi di questa eventualità la predetta opinione «diventa falsa» e il predetto giudizio «dice il falso». Così, esempio dell'essere delle cose composte e possibili è il caso del cavallo che corre (si tratta dell'esempio usato da SAN TOMMASO, p. 456b, § 1899), il cui essere consiste nell'essere uniti il cavallo e il correre. In questo caso, l'opinione per la quale il cavallo corre (l'opinione che unisca cioè i due termini) è vera, e il giudizio che predichi il correre del cavallo dice il vero. Ma poiché, appunto, si tratta di cose composte e possibili, che come tali possono anche non essere (ossia essere disunite), al fermarsi del cavallo l'opinione che esso corra e il giudizio che corre diventano falsi. «In merito, dunque, alle cose possibili e composte – continua Zanatta – la medesima opinione può «diventare vera e falsa» e il medesimo giudizio «talora dice il vero e talora il falso». Tale per l'appunto lo statuto della verità filosofica e scientifica sulle cose possibili», il quale appunto le differenzia dalla poesia poiché ciò che dice quest'ultima «non diventa ora vero e ora falso a seconda che i fatti di cui parla, potendo sia essere che non essere, vedere cioè unite o disgiunte le determinazioni circostanziali in cui si svolgono, realizzino l'una o l'altra possibilità».

⁵⁰ Sul concetto di verisimile nella teoria poetica aristotelica si veda XAVIER RIU, *Il concetto di verisimile nella Poetica di Aristotele*, in «Annali dell'Università di Ferrara», n.s. III, 2002, pp. 71-91; ID., *Le nécessaire, l'eikos et la nécessité dans la Poétique*, in *La causalité chez Aristotele*, éd. par L. Couloubaritsis, S. Delcomminette, Paris-Bruxelles, 2011, pp. 179-206; ID., *Eikós nella Poetica di Aristotele*, in «Comunicare la cultura antica. I Quaderni del Ramo d'oro online», n. 5, 2012, pp. 96-111.

riguarda una dimensione diversa rispetto a quella oggetto di indagine di queste ultime: una dimensione altrimenti inaccessibile se non per il tramite della poesia. È appunto una dimensione la cui conoscenza si concretizza nella conoscenza del verisimile⁵¹. Secondo Aristotele la verisimiglianza di un avvenimento, fatto o azione è determinata dalla sua frequenza. Il verisimile denota cioè l'accadere *il più delle volte*: quando un evento si verifica la maggior parte delle volte, allora esso è verisimile, e più si verifica, più è verisimile. Il termine "verisimile" impiegato da Aristotele per denotare il vero della poesia non risulta mai essere seguito da una definizione nella *Poetica*. Tuttavia, lo stesso termine ricorre in altre opere e in alcuni casi viene accompagnato dall'espressione "per lo più" (*epi to polu*) per chiarirne il significato⁵²: «ciò che si sa che *per lo più* avviene o non avviene, o che è o che non è in questo modo [...]: per esempio, l'odiare gli invidiosi e l'amare coloro che amano»⁵³; «se i casi sono *più d'uno e spesse volte in un dato modo*, questo è maggiormente verisimile»⁵⁴; «ciò che si verifica *per lo più*, però non in senso assoluto, come definiscono alcuni, bensì come ciò che verte sulle cose che possono essere in modo diverso, rapportandosi alla cosa rispetto a cui è verisimile così come l'universale si rapporta al particolare»⁵⁵.

Il nesso tra i due concetti giunge dunque a chiarirci il senso dell'universalità del verisimile poetico. Ma esso ci fornisce un ulteriore elemento di riflessione, cui accenneremo soltanto: il grado di conoscenza che è raggiungibile dalla poesia e che si esprime nel verisimile sembra caratterizzare anche lo statuto della conoscenza che è raggiungibile dalla filosofia politica. Infatti, la locuzione "per lo più" è presente anche nell'*Etica Nicomachea*, in cui viene impiegata da Aristotele per definire sia il grado di stabilità degli oggetti indagati dalle scienze pratiche, sia il tipo di conoscenza che è da esse raggiunta. Laddove infatti Aristotele definisce il tipo di conoscenza che delle «cose umane» e dei «beni» la filosofia politica è in grado di raggiungere egli afferma che non si tratta di

⁵¹ Cfr. M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., pp. 468-469 e C. GALLAVOTTI, *Commento alla Poetica di ARISTOTELE*, cit., p. 145.

⁵² Sulla sostituzione costante nella *Poetica* dell'espressione «per lo più» con il termine «verisimile» si veda MICHAEL FREDE, *Necessity, change, and «what happens for the most part»*, in *Aristotle's Poetics*, ed. by Amelie Oksenberg Rorty, Princeton, Princeton University Press, 1992, pp. 197-220.

⁵³ ARISTOTELE, *Analitici primi*, 70a 5-7.

⁵⁴ ID., *Retorica*, 1402b 38-1403a 1.

⁵⁵ *Ibid.*, 1357a 34-b 1.

una conoscenza scientifica. La filosofia politica, sostiene, deve limitarsi ad una conoscenza nello schema generale, sommaria, «a grandi linee» poiché le azioni moralmente belle e le cose giuste di cui si occupa sono caratterizzate da variabilità e relatività, e dunque non possono essere dimostrate con esattezza, o meglio, con la stessa esattezza della scienza. Dopodiché si esprime con queste parole:

si può essere pertanto soddisfatti, parlando di tali cose e partendo da tali premesse, di indicare la verità grossolanamente ed a *grandi linee*; e parlando di cose che sono *per lo più* [*epi to polu*] e da cose di tal genere prendendo le mosse, di trarne anche altrettali conclusioni⁵⁶.

Parlando dunque di cose che sono «per lo più», quali quelle di cui trattano l'etica e la politica, non si può che partire da premesse che sono «per lo più» e non si può dunque che giungere a conclusioni e dimostrazioni anch'esse valide «per lo più», ovvero nella maggior parte dei casi. L'impossibilità di una precisa determinazione del giusto e del buono nel caso particolare costringe dunque la filosofia politica ad “accontentarsi” di un sapere generale, in cui le dimostrazioni non sono sempre valide, ma sono valide nella maggior parte dei casi, sono «per lo più» valide: regolarmente ma con eccezioni.

Tornando alla determinazione del verisimile, il fatto che un evento o fatto si verifichi con una certa ricorrenza – per lo più – non significa tuttavia che si verifichi ogni volta in modo rigorosamente e assolutamente identico. La verisimiglianza implica infatti un certo margine di variabilità e di differenziazione, ed è questo che rende l'evento di volta in volta irripetibile e unico, ma sostanzialmente simile agli eventi che si verificano in altri casi. È questa la prerogativa delle realtà che possono essere diversamente da come sono, tra le quali si annoverano le cose che sono oggetto di produzione e, soprattutto, d'azione. Così, come nota M. Zanatta, «il verisimile, da un lato si circoscrive all'ambito delle cose possibili, dall'altro si qualifica attraverso due note connotative: l'accadere il più delle volte (come nella maggior parte dei casi si amano le persone che a loro volta sono piene d'amore e [...] si odiano quelle invidiose), ma, al tempo stesso, il verificarsi ogni volta

⁵⁶ ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, I 1 1094b 19-22.

secondo una certa somiglianza soltanto, non in modo identico»⁵⁷. Il ripetersi molto frequente dei casi che determina il verisimile non implica dunque che tali casi siano uguali, ma che, nella loro differenza, essi rientrino all'interno di una tipologia di caso.

Tale caratterizzazione della verisimiglianza, sostiene Aristotele, rende il rapporto tra il verisimile e la cosa rispetto a cui è verisimile equiparabile al rapporto che l'universale intrattiene con il particolare⁵⁸. Un'equazione, questa tra il verisimile e l'universale, che è però basata sull'analogia e non sulla coincidenza: se intendiamo infatti l'universale come ciò che unifica sotto un'unica identità ciò che in esso contiene, è evidente che esso non può coincidere con il verisimile, nel quale le cose non accadono in modo uguale, ma (nella loro differenza) in modo simile (e, inoltre, l'accadere in modo simile si presenta non sempre, ma la maggior parte delle volte)⁵⁹. Dunque, affermare che il verisimile è *analogo* all'universale significa che esso *funziona come* l'universale nei confronti del particolare: così come nell'universale troviamo l'identità, nel verisimile troviamo la somiglianza e la ricorrenza di un certo carattere; e come l'universale definisce il particolare, in modo *analogo* il verisimile definisce il caso individuale. Proprio per questo esso è da considerarsi una modalità del *logos*, ovvero espressione di razionalità, ciò che ribadisce l'appartenenza del verisimile alla dimensione del vero. Infatti, scrive Aristotele, «i fatti che si producono in maniera contraria al verisimile» sono da considerarsi alla stregua di quelli che accadono «in modo contrario a ragione»⁶⁰. Ora, dato il carattere di razionalità del verisimile, ed essendo l'oggetto della poesia il possibile, è evidente che il possibile trova nel verisimile la sua razionalità, che legittima

⁵⁷ M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., p. 469.

⁵⁸ Cfr. ARISTOTELE, *Retorica*, 1357b 1: «[...] rapportandosi alla cosa rispetto a cui è verisimile così come l'universale si rapporta al particolare».

⁵⁹ È evidente dunque che il verisimile non coincide con gli universali logici di cui tratta la filosofia teoretica e la logica. Come nota G. REALE (*Platone e Aristotele*, cit., p. 588), «se la poesia non deve riprodurre verità empiriche [poiché non imita la realtà ma la sua possibilità], non deve riprodurre neppure verità ideali di tipo astratto, verità logiche, appunto». Cfr. inoltre M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., p. 470: diversamente dal verisimile, «l'universale aristotelico [...] esprime il carattere comune di una pluralità di cose e rappresenta perciò l'unità di un molteplice».

⁶⁰ ARISTOTELE, *Retorica ad Alessandro*, 1429b 27, cit. in M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., p. 471, il quale prosegue: «ulteriore conferma [si trova] nella dottrina secondo cui i verisimili costituiscono un tipo di premessa degli entimemi (*Retorica*, 1357a 30-34), vale a dire di procedimenti con i quali si produce la persuasione sulla base della sola capacità logica e razionante dell'argomentare, senza mozione di sentimenti».

l'esplicitazione del «concatenarsi dei fatti quali sarebbero potuti avvenire, collocandoli nella luce di certe universalità tipologiche che vi conferiscono un senso adatto a diventare oggetto di poesia»⁶¹. In definitiva, e per riassumere, l'oggetto della poesia come imitazione è il possibile e non il reale, e la sua verità non consiste nella coincidenza dell'imitazione con l'imitato. La sua verità è il verisimile: la verità del possibile raccontato dalla poesia. Ecco il senso della tesi aristotelica già ricordata secondo cui «compito del poeta non consiste nel riferire gli eventi [realmente accaduti], bensì ciò che può avvenire e ciò che è possibile secondo verisimiglianza e necessità»⁶². Ed è proprio perché nel possibile secondo il verisimile e il necessario si esprime l'universale che, infine, la poesia è più filosofica della storia, che rappresenta il particolare: essa, «quando anche tocca gli stessi fatti che tocca la storia, li *trasfigura* [...], e così li fa assurgere ad un più ampio significato, e in certo senso *universalizza* questo oggetto»⁶³.

Agire poetico, praxis e felicità: l'universalità concreta

Secondo Aristotele l'universalità tipologica della rappresentazione non ha origine necessariamente dall'imitazione di azioni o fatti ricorrenti o "ordinari" o che potrebbero accadere a chiunque. Egli assegna infatti un significato universale anche a vicende che sono senza dubbio poco comuni e quindi, in senso lato, tutt'altro che universali (come ad esempio il matricidio di Oreste, il fratricidio di Eteocle e Polinice, il parricidio di Edipo, l'incesto di Giocasta ecc...). L'universalità dell'azione drammatica non risiede dunque nella vicenda stessa, ma ha a che fare con una dimensione ulteriore che riguarda il dispiegamento dell'azione in vista di un fine: i passaggi, le operazioni, i momenti, le azioni non casuali ma *necessari* che portano a quel fine. Una tale affermazione presuppone, come fa P. Donini⁶⁴, di considerare l'azione drammatica sullo sfondo del significato strettamente filosofico con cui Aristotele intende il termine "azione" (*praxis*) in altri contesti, come ad esempio nelle *Etiche*, in cui designa il comportamento consapevole e deliberatamente scelto di esseri umani che

⁶¹ M. ZANATTA, *Introduzione*, cit., p. 471.

⁶² ARISTOTELE, *Poetica*, IX 1451b.

⁶³ G. REALE, *Platone e Aristotele*, cit., p. 588.

⁶⁴ Cfr. PIERLUIGI DONINI, *Poetica e Retorica*, in *Guida ad Aristotele*, a cura di Enrico Berti, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 327-363.

agiscono in vista di un fine determinato⁶⁵. Ora, poiché la poesia è imitazione di uomini che agiscono, l'azione drammatica risulta da una sequenza necessaria o verisimile di molte azioni o eventi singoli di un personaggio, sequenza da cui sono esclusi il caso, la fortuna o la futilità: nessun evento è accidentale o inessenziale al tutto del racconto. Se però intendiamo l'azione drammatica (e le azioni che la compongono), alla luce del concetto di *práxis*, allora essa non può essere considerata indipendentemente dal suo fine, che essa ha dunque in comune con le azioni naturali. Quale fine?

Nell'*Etica Nicomachea* Aristotele, partendo da quel dato evidente di per sé che è la struttura finalistica dell'agire umano, sostiene che tutte le azioni umane sono finalizzate al raggiungimento di un fine preciso che si configura in ultima istanza come *il bene*: «ogni arte e ogni ricerca e similmente ogni azione e ogni proposito sembrano mirare a qualche bene: perciò a ragione il bene è stato definito: ciò a cui ogni cosa tende»⁶⁶. E tutti i fini e i beni relativi o subordinati (quelli che si ricercano in vista di altri) a cui gli uomini tendono sono ricercati in vista di un fine ultimo, di un «bene supremo»⁶⁷ che si desidera di per se stesso e che, lungi dall'essere trascendente, come l'Idea del Bene platonica, è un bene immanente, ovvero realizzabile e raggiungibile dall'uomo e per l'uomo⁶⁸. Questo bene supremo è il vivere bene, la felicità: «quanto al nome d'esso, la maggior parte è pressoché d'accordo: felicità lo chiamano sia la moltitudine sia le persone raffinate, le quali suppongono che l'esser felici consista nel viver bene e nell'aver successo»⁶⁹. Ora, se la felicità è il fine al quale tutti gli uomini consapevolmente tendono, tutte le azioni umane saranno deliberatamente pensate e compiute in vista della felicità, e per questo motivo, come scrive

⁶⁵ Cfr. ARISTOTELE, *Etica Eudemea*, II 6 1222b 20; 8 1224a 29. Nella generale distinzione aristotelica tra «azioni involontarie» (estorte o compiute per ignoranza) e «azioni volontarie», le azioni umane «volontarie» sono quelle azioni che dipendono da noi, le azioni «in cui il principio risiede in chi agisce, se conosce le circostanze particolari in cui si svolge l'azione» (*Etica Nicomachea*, III 1 1112a 22-24). Esse sono inoltre sempre determinate da una «scelta» che verrà compiuta dopo il ragionamento e la riflessione («deliberazione»), e in questo senso Aristotele afferma che animali e bambini sono incapaci di agire. Questo ragionamento alla base dell'azione, che Aristotele chiama appunto «deliberazione», stabilisce quali siano le singole azioni da mettere in atto e i mezzi da usare per raggiungere certi fini (cfr. *ibid.*, 1113a 2-7).

⁶⁶ *Id.*, *Etica Nicomachea*, I 1 1094a 1-3.

⁶⁷ *Ibid.*, I 2 1094a 22.

⁶⁸ Cfr. *ibid.*, I 6, 1096b 32-35.

⁶⁹ *Ibid.*, I 4 1095a 17-20. Secondo la definizione di ARISTOTELE (*Etica Nicomachea*, I 6 1098a 16) la felicità (*eudaimonia*) è «un'attività dell'anima secondo virtù».

P. Donini, «sottostanno a quella necessità che si dice ipotetica, o condizionale [per cui] se un dato fine deve essere raggiunto, è necessario che si compiano i tali passi nel tale ordine, perché ciascuno di essi presuppone come sua causa e fondamento il compimento effettivo del precedente»⁷⁰. Allo stesso modo, imitando uomini le cui azioni sono teleologicamente dirette verso un fine, le azioni drammatiche compiute dai personaggi sulla scena sono anch'esse azioni deliberatamente scelte in vista di un fine e, come le azioni "naturali", anch'esse saranno necessariamente finalizzate a quella felicità (successo, benessere), che è il movente ultimo dell'agire umano, il *telos* della vita, così come si legge anche nella *Poetica*⁷¹.

È evidente a questo punto in cosa consista l'universalità della vicenda raccontata dalla poesia. Essa è universale non per il racconto e le vicissitudini dei personaggi, né per l'azione in sé stessa, ma per il fine dell'azione: la poesia rappresenta sempre, al di là dei diversi particolari nei racconti costruiti dai diversi poeti, «una storia di corsi d'azione intrapresi da agenti umani in vista del successo e cioè della felicità, tentativi ai quali consegue necessariamente o il successo, o il fallimento»⁷². Ciò significa che le singole scelte fatte deliberatamente dai personaggi sono condizionate dal fine che essi presumono di raggiungere. E che, essendo il fine comune a tutte le scelte, anche queste avranno

⁷⁰ P. DONINI, *Poetica e Retorica*, cit., p. 339. Cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, III 3 1112b 11 ss.

⁷¹ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, VI 1450a 17: «la tragedia è imitazione non di uomini, ma di un'azione. Così pure, nella vita umana, la felicità come l'infelicità consiste nell'azione, e il fine della vita è azione, [...] gli uomini sono qualificati secondo i loro caratteri, ma sono felici o il contrario secondo le loro azioni»: lo stesso agire deliberato in vista di un fine che non potrebbe che essere la felicità è ciò che caratterizza anche i personaggi della tragedia. Come sottolinea M. ZANATTA nella nota al testo (cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, trad. di M.Z., cit., n. 41, p. 601) il passo, che egli omette e che si riporta quindi nella traduzione di C. Gallavotti (ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, trad. di C.G., cit., 6, 7), non è riconosciuto da tutti gli interpreti come autentico. M. VALGIMIGLI, che lo riporta, lo traduce in questo modo: «la tragedia non è mimesi di uomini, bensì di azione e di vita, che è come dire di felicità [e di infelicità; e la felicità] e la infelicità si risolvono in azione, e il fine stesso [della vita, cioè la felicità,] è una specie di azione [...]. Ora gli uomini [...] rispetto alle azioni sono felici o infelici». P. DONINI (*Poetica e Retorica*, cit., p. 339, n. 10) sottolinea che, al di là delle diverse esegesi riguardo l'autenticità o meno del passo, «l'agire deliberato in vista di fini (che non potrebbero essere altro che successo e benessere, in ultima analisi la felicità) è certamente quel che caratterizza secondo Aristotele i personaggi della tragedia, come mostrano tutta la sua analisi e la stessa tesi che nella tragedia i personaggi passino secondo una sequenza di azioni necessaria o verisimile dalla prosperità all'infortunio o viceversa». Ci limitiamo qui a notare che ogni comprensione dell'azione drammatica non può in ogni caso prescindere da una sua considerazione alla luce dell'impianto della filosofia aristotelica della prassi. Essendo la poesia imitazione di azioni di vita, ed essendo queste, come ogni altro processo naturale, governate da strutture teleologiche sottostanti alla legge della necessità, ciò significa che l'arte imita (o completa) la stessa struttura teleologica dei processi naturali. Ora, se la struttura teleologica di quel processo naturale che è la vita implica la coincidenza di questa con la felicità (nel senso che la vita è felicità – è teleologicamente felicità: la felicità è il *telos* della vita), allora anche la poesia, così come la vita, avrà come suo fine la felicità, e in questo non fa che ricalcare la struttura teleologica delle azioni naturali. Sulla concezione finalistica della vita si veda ad esempio ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, I 6 1098a 16; *Fisica*, II 6 197b 4; *Politica*, VII 3 1325a 32.

⁷² P. DONINI, *Poetica e Retorica*, cit., p. 340.

il carattere dell'universalità. Insomma: l'universalità dell'azione è garantita dall'universalità del fine a cui tutti gli uomini (e quindi tutti i personaggi che imitano le loro azioni) tendono, ovvero la felicità. Inoltre, essa è garantita *a priori* dall'assunto secondo cui un certo tipo di carattere (*ethos*) compirà necessariamente o verisimilmente scelte e azioni di un certo tipo, confacenti al carattere stesso: le scelte e azioni compiute dai personaggi sono cioè condizionate, oltre che dal fine, anche dal loro carattere, ovvero dal loro orientamento morale. Ne viene che il personaggio non può decidere di cambiare a suo piacimento il comportamento che il suo carattere è *abituato*⁷³ a tenere, ma dovrà appunto sottostare alla legge per cui vi dovrà essere coerenza tra carattere e comportamento: quest'ultimo scaturirà dal primo in conformità con le leggi di verisimiglianza e necessità⁷⁴. In altre parole, la legge di necessità e verisimiglianza deve sussistere anche nei caratteri e non solo nell'azione, per cui ciò che fa o dice un personaggio deve conseguire sempre a ciò che precede in modo necessario o almeno verisimile⁷⁵.

A questo punto risulta evidente che, essendo la poesia imitazione di uomini che agiscono in vista di un fine che è la felicità, ed essendo l'imitazione un modo del conoscere in grado di raggiungere una verità espressa dal verisimile e che ha il carattere dell'universale, la funzione conoscitiva della poesia è legata al raggiungimento di «una comprensione *quasi* filosofica delle vicende umane»⁷⁶: del loro fine e delle scelte, delle decisioni e dei mezzi necessari per raggiungerlo. Una comprensione dell'agire umano nella sua verisimiglianza, ossia nel suo carattere di possibilità e di

⁷³ Nella generale bipartizione aristotelica tra «virtù etiche» (umane) e «virtù dianoetiche» (razionali) che sono dedotte dalla tripartizione dell'anima in due parti irrazionali (anima vegetativa e anima sensibile) e una parte razionale (anima intellettuale), le virtù etiche fanno capo a quella delle due parti irrazionali dell'anima che rimane «obbediente e ottemperante alla ragione» (*Etica Nicomachea*, I 13 1102b 31): la parte sensibile e appetitiva. Tale virtù etica consiste nel dominare o moderare gli impulsi irrazionali i quali, senza il controllo della ragione, tendono a degenerare sia per difetto che per eccesso e per questo essa consiste nella *giusta misura*. La virtù etica si acquisisce con l'*abitudine*: la ripetizione, l'esercizio e quindi l'apprendimento. Una volta acquisita essa diventa appunto un «abito» che ci farà agire sempre in maniera coerente con il proprio carattere (*ethos*): «compiendo cose giuste diventiamo giusti, compiendo cose moderate, diventiamo moderati, facendo cose coraggiose, coraggiosi» (*ibid.*, II 1 1103a 40-b 2). Cfr. CARLO NATALI, *Etica*, in *Guida ad Aristotele*, a cura di Enrico Berti, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 241-282; G. REALE, *Platone e Aristotele*, cit., p. 499.

⁷⁴ Così, il carattere coraggioso compirà sempre conseguentemente scelte e azioni coraggiose e viceversa il carattere vile compirà azioni vili.

⁷⁵ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, XV 1454a 31-36, in cui fa l'esempio del comportamento incoerente di Ifigenia nella tragedia *Ifigenia in Aulide* di Euripide: nel momento del sacrificio, Ifigenia prima si dispera e supplica di risparmiarla, poi dichiara di essere disposta a morire per la Grecia. Questa incoerenza determina secondo Aristotele non una sfumatura interessante nel carattere della protagonista, ma un errore del drammaturgo.

⁷⁶ P. DONINI, *Poetica e Retorica*, cit., p. 332.

universalità tipologica che M. Valgimigli giunge a chiamare per questo un «universale concreto, anzi nel massimo della sua concretezza»⁷⁷. Le storie raccontate dall'opera poetica avranno un significato universale, mentre spetterà alla storia, che è meno filosofica, la narrazione del particolare (di ciò che l'individuo Alcibiade fece o patì). La poesia non dirà né il vero filosofico né il vero storico, ma racconterà «la storia di tipi umani coinvolti in situazioni anch'esse in principio tipiche e collegate fra loro in modo verisimile o necessario, cioè secondo strette connessioni di causa ed effetto e con modalità fortemente affini a quelle che caratterizzano il discorso della stessa scienza»⁷⁸.

Il lettore, lo spettatore e l'universale

Una volta definito lo statuto del sapere che è in grado di raggiungere la poesia, occorre approfondire l'analisi dell'universale poetico dal punto di vista *dello spettatore* o *del lettore* dell'opera poetica⁷⁹. Si tratta cioè di fare un ulteriore e ultimo passo per capire in cosa si concretizzi *effettivamente* la conoscenza cui dà luogo la poesia nel momento in cui mette a confronto il fruitore con l'universale che esprime; e, di conseguenza, di capire *se* vi siano e *quali* siano le implicazioni di tale conoscenza o in altri termini: *se* e *quale* insegnamento possa trarne il fruitore e *come* egli possa metterlo in pratica. Detto altrimenti: il sapere poetico è un sapere *pratico*?

Lungi dal considerare tali implicazioni conoscitive e tale insegnamento da un punto di vista morale o prescrittivo (pur ammettendo Aristotele, come si è visto, implicazioni morali ed effetti persuasivi della poesia legati al suo effetto catartico, e pur essendo innegabile il ruolo educativo o edificante della poesia nella *paideia* greca), e lungi dal mettere in dubbio il postulato aristotelico

⁷⁷ M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., p. 44.

⁷⁸ P. DONINI, *Poetica e Retorica*, cit., p. 332.

⁷⁹ Il piacere conoscitivo legato all'imitazione è certo quello sperimentato dall'autore stesso dell'imitazione, come ci dice Aristotele nel passo già riportato della *Poetica* (IV 1448b 5-10) in cui sostiene che l'imitazione è un'attività innata nell'uomo grazie alla quale egli raggiunge una certa conoscenza. Il piacere conoscitivo sarebbe dunque dato dalla conoscenza che tramite l'imitazione è raggiunta dal poeta o compositore, il quale dunque perviene a una comprensione *quasi* filosofica delle vicende umane che poi trasmetterà al pubblico. Tuttavia, dopo aver fatto queste affermazioni, ovunque in seguito Aristotele parli del piacere conoscitivo dell'opera poetica lo fa sempre con riguardo al risultato che essa ottiene sui suoi fruitori: spettatori e lettori, visto che il filosofo dava molta importanza anche alla lettura e non solo alla messa in scena delle tragedie. L'attenzione predominante per il fruitore piuttosto che per l'autore è provata, come nota P. DONINI (*Poetica e Retorica*, cit., p. 331), dal poco interesse di Aristotele per l'autore della poesia (Omero o Sofocle) e dal suo concentrarsi invece sull'opera (*Iliade* e *Odissea*, *Edipo re*). Inoltre, facendo la storia dei generi letterari, Aristotele ne parla come di un corso di eventi guidato da fattori impersonali al di là dell'intervento dei poeti.

dell'amoralità dell'arte poetica, si tratta di concentrarsi sulle potenzialità conoscitive del sapere poetico, con riguardo a una sua presunta attitudine a rivelarsi nel suo ruolo *fondativo* o, in altre parole, ad inserirsi in un rapporto *costruttivo* (che non significa 'edificante' e in cui quindi non rientra alcun *dover essere*) rispetto alla realtà delle vicende umane e quindi, in ultima istanza, rispetto alla realtà politica.

In che cosa si concretizza dunque il riconoscimento dell'universale da parte del fruitore? In che cosa si riconosce chi legge o assiste a una tragedia? E che cosa conosce e apprende, riconoscendosi? Innanzitutto, il riconoscersi dello spettatore o lettore come partecipe di quell'universalità di azioni e caratteri messi in scena nel dramma suscita in lui paura e pietà; tuttavia tali sentimenti fungono essi stessi da strumento per una loro purificazione⁸⁰. Inteso in questo senso, il riconoscimento non può dunque bastare a qualificare la conoscenza: il piacere conoscitivo cui dà luogo la tragedia non deriva dalla conoscenza dei sentimenti di paura e pietà, né dalla semplice comprensione che le vicende paurose o compassionevoli raccontate nella tragedia possono accadere anche a noi. Paura e compassione sono, infatti, esattamente i sentimenti che devono essere eliminati, e la loro eliminazione richiede non l'identificazione con i personaggi e la vicenda, bensì un procedimento psichico o intellettuale che porta al superamento di tale identificazione. In altri termini, come scrive P. Donini, «dalla pura e semplice illazione che “qualcosa di simile potrebbe accadere anche a me”, lo spettatore deve passare alla conclusione rassicurante che “non è però inevitabile che anche a me accada”»⁸¹.

La conoscenza in cui si imbatte il fruitore vedendo rappresentata una vicenda esemplare è la conoscenza della *logica* secondo cui un evento accade non accidentalmente, ma inesorabilmente a partire da un fattore scatenante (una decisione, una scelta, un comportamento); della *causalità* che lega e fa accadere gli uni dopo gli altri eventi ed azioni; della *necessità* con cui tutto ciò che accade non può che accadere susseguendosi in direzione di un fine universale. È la conoscenza che rivela il senso profondo e ultimo e la direzione, il *télos* di quell'insieme di azioni che è la vita. È il riconoscimento di un atto di vita che ci si è rivelato in tutta la sua pienezza, di un destino compiuto, di «un processo di vita nel suo svolgimento perfetto, e anzi di un ritmo di vita a cui l'anima tende

⁸⁰ Si tratta evidentemente del meccanismo della catarsi che si è descritto. Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, VI 1449b 27-28: «mediante commiserazione e terrore [la tragedia] produce la catarsi da queste emozioni».

⁸¹ P. DONINI, *Poetica e Retorica*, cit., p. 346.

come verso una sua integrazione, e infatti gioisce allorché riconosce chiuso e intègro. [...] un ritmo di vita che abbiamo veduto volgersi e inarcarsi e chiudersi seguendo [la] sua legge»⁸², e che è la stessa legge che guida nella nostra anima le emozioni che viviamo seguendo tale ritmo, che è lo stesso ritmo che scandisce il fluire della nostra possibile vita.

Nel mito raccontato, il fruitore imparerà a conoscere il significato universale e le cause delle cose: «riconoscerà l'esemplificazione vivida e logicamente costruita di una vicenda umana assolutamente tipica pur nell'estrema sua inusualità [...] avrà cioè imparato a cogliere l'universale e, in questo, il perché»⁸³. Ma imparerà soprattutto, visto che la miglior tragedia è quella in cui «non vi sia passaggio dalla infelicità alla felicità, ma al contrario dalla felicità alla infelicità»⁸⁴, imparerà il modo per evitare un destino che ha portato i personaggi alla rovina, e lo imparerà riconoscendo nella premessa o nella sequenza delle azioni ed eventi raccontati, il passaggio che poteva essere evitato, il punto in cui chi agisce ha commesso l'errore (errore da ignoranza, come il parricidio inconsapevole di Edipo, e non da colpa morale⁸⁵) che ha determinato l'inesorabile sviluppo successivo. A un'inevitabile iniziale identificazione con il personaggio, seguirà quindi il "distacco" da questi nel momento in cui verrà riconosciuto l'errore a causa del quale egli è passato dalla felicità all'infelicità, quello stesso errore che anche il fruitore può commettere e che potrebbe pregiudicare il suo cammino verso una vita felice. È questo, in definitiva, il riconoscimento che coincide con la conoscenza, e che esplicita la funzione conoscitiva e le implicazioni normative della poesia. Una volta avvenuto il riconoscimento, esso sarà seguito da una consapevolezza dello spettatore o lettore per cui nella vita reale, i cui processi si dispiegano in modo analogo alla "vita

⁸² M. VALGIMIGLI, *Introduzione*, cit., pp. 43-44.

⁸³ PIERLUIGI DONINI, *Introduzione a ARISTOTELE, Opere*, a cura di P.D., vol. X**: *Poetica*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. XXXVII.

⁸⁴ ARISTOTELE, *Poetica*, XIII 1453a 10-15.

⁸⁵ Cfr. *ibid.*, XIII 1453a 7-10: «sarà buon personaggio da tragedia colui il quale, senza essersi particolarmente distinto per sua virtù o sentimento di giustizia, neanche sia tale da cadere in disavventura a cagione di sua malvagità o scelleraggine, bensì a cagione soltanto di qualche errore»; *ibid.*, XIII 1453a 10-20: «è necessario [...] che questo mutamento di fortuna non dipenda da scelleraggine, ma solo da qualche grave errore». Scrive a questo proposito D. PESCE (*Introduzione*, cit., p. 19): «la vicenda tragica non è affatto una storia di colpa o punizione o di colpa e redenzione, ma è una storia di errore e sfortuna (o fortuna)».

poetica”, occorrerà evitare lo stesso errore che ha portato alla rovina il personaggio per non cadere in situazioni simili a quelle del personaggio⁸⁶.

Imitazione e creazione, vita poetica e mondanità

La concezione dell’arte poetica mimetica come attività conoscitiva, nei termini e con gli esiti che si sono descritti, rappresenta evidentemente una rottura epistemologica fondamentale rispetto alla concezione platonica della *mimesis* come (cattivo) riflesso dell’apparente fenomenico. Essa tuttavia non basta a qualificare la grande portata della rivoluzione aristotelica. Lo statuto della verità che l’imitazione, nel suo rappresentare le vicende umane nella loro possibilità e verisimiglianza, è in grado di raggiungere (quella verità che si esprime nell’universale), segna infatti anche un superamento della *mimesis* stessa come pura e semplice riproduzione meccanicistica della realtà, spostandola verso il dominio della *creazione*⁸⁷. La superiorità teoretica della poesia sulla storia non può infatti che derivare da un rapporto della poesia con la realtà che trascende la semplice imitazione e che, giungendo a raccontare non più i fatti ma la probabilità dei fatti, si manifesta come un’attività creativa.

Aristotele ci dice nella *Metafisica* che la conoscenza che la mimesi poetica assicura è certo inferiore a quella raggiunta dalla filosofia e dalle scienze teoretiche. Nella ripartizione dei saperi operata da Aristotele, al terzo grado della gerarchia vi sono le «scienze poietiche» o produttive, che sono quelle scienze che insegnano a fare o produrre oggetti, cose, strumenti, tra cui dovrebbe essere compresa la poesia. Pur essendo anch’esse una forma di conoscenza (perché non si limitano ad indagare il dato di fatto, il *che*, ma tendono alla conoscenza del *perché*), le scienze poietiche sono

⁸⁶ Basti pensare alla vicenda di Edipo. Ecco il motivo per cui Aristotele sostiene che il personaggio che passa dalla felicità all’infelicità o infortunio vi deve cadere non per colpa morale o vizio, ma, appunto, a causa di un errore. Aristotele parla ancora una volta e non a caso (ci sembra) di «errore» e non di colpa morale o vizio del personaggio, vanificando dunque anche in questi passi ogni giudizio sulla poesia che si basi sulla virtù o immoralità dei personaggi o fatti descritti. Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, XIII 1453a 7-10 e 15-17.

⁸⁷ È in questo senso ad esempio che C. GALLAVOTTI (*Commento alla Poetica di ARISTOTELE*, cit., p. 145) scrive che Aristotele «giunge quasi a formulare il moderno concetto dell’arte come creazione». Ovviamente in Aristotele non è presente l’idea (che è moderna, di origine romantica) del poeta come creatore. Tanto meno troviamo in Aristotele l’idea della poesia come frutto di un’ispirazione divina, «furore» o «entusiasmo», idea che avrebbe potuto ereditare da Platone, come nota P. DONINI, *Poetica e Retorica*, cit., p. 329. D. PESCE (*Introduzione*, cit., pp. 13-14) nota invece che Aristotele riconosce la presenza dell’ispirazione divina, pur prestandogli pochissima attenzione: «traendola dal cielo in terra, tende a farla coincidere con quelle doti native (*poeta nascitur*) che sempre il buon senso ha riconosciuto essere la condizione necessaria della creazione poetica»; su quest’ultimo punto si veda ARISTOTELE, *Retorica*, III 7 1408b 19 e ID., *Poetica*, XVII 1455a 33.

però nel complesso estranee alla ricerca filosofica, poiché non sono né un sapere fine a se stesso, né un sapere volto a beneficio di chi agisce (come il sapere pratico), ma un sapere volto solo a beneficio dell'oggetto prodotto. Fanno eccezione però, al loro interno, le «arti belle» (poesia, musica e arti visive), le quali sono superiori alle altre tecniche per la loro funzione cognitiva e la loro razionalità, e immediatamente inferiori alle altre scienze teoretiche⁸⁸. Esse si distinguono dalle altre tecniche sia nella loro struttura che nella loro finalità, come scrive altrove Aristotele: «alcune cose che la natura non sa fare l'arte le fa; altre invece le imita»⁸⁹. Il concetto di imitazione caratterizza così le «arti belle» ed ha in questo senso il significato di “produzione di immagini”⁹⁰, le quali immagini hanno però una loro dignità ontologica, come spiega in modo esauriente D. Pesce: «caduto lo schema metafisico [platonico] della causa paradigmatica che assegnava al modello e alla copia due piani ontologici distinti, la nozione di “immagine” [...] perde in Aristotele ogni connotazione negativa: le immagini non si contrappongono già alle cose come enti depotenziati e semireali, ma sono anch'esse cose, quelle cose che hanno come loro nota costitutiva il rimando ad altre cose cui assomigliano. E perciò se le cose prodotte dall'arte poetica si pongono sullo stesso livello ontologico degli oggetti prodotti dalle altre arti [poietiche] e degli enti generati dalla natura, avranno anch'esse una loro essenza o forma definita e l'attività che le produce sarà arte a pieno titolo»⁹¹. Insomma, accanto alle tecniche che completano o integrano la natura e hanno quindi una mera utilità pragmatica (le necessità della vita), vi sono tecniche che, limitandosi ad imitare la natura (con colori, parole, suoni) e, imitandola, riprodurre o ricreare alcuni aspetti, mirano all'intrattenimento e al piacere. L'utile e il piacevole giungono così a distinguere l'oggetto prodotto dalle immagini artistiche⁹²; ma pur essendo la poesia equiparabile alle altre tecniche poietiche che condividono con essa la stessa attività o funzione cognitiva, il valore gnoseologico ed etico che Aristotele assegna al piacere o intrattenimento la pone a un livello superiore poiché tale *momento*

⁸⁸ Cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, I 1 981b 13-25.

⁸⁹ ID., *Fisica*, II 8, 199a 15-17.

⁹⁰ Cfr. ID., *Poetica*, XXV 1460b 6-10: «il poeta è imitatore alla maniera di un pittore o di qualche altro facitore di immagini». È da sottolineare in questo passo, seguendo l'indicazione di D. PESCE (*Introduzione*, cit., p. 17), l'uso da parte di Aristotele del termine *eikón* anziché di quello di *phántasma* che veniva usato da PLATONE (cfr. *Repubblica*, 599a e *Sofista*, 236a-b) per definire negativamente quell'immagine che, a differenza dell'*eikón*, non rispetta più le proporzioni esistenti nel modello.

⁹¹ D. PESCE, *Introduzione*, cit., p. 17.

⁹² Cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, I 1 981b 17-25.

conoscitivo è in essa meglio realizzato: la sua razionalità e coerenza le conferisce un posto fondamentale nella vita spirituale e intellettuale dell'uomo. L'opera prodotta dal poeta sarà dunque apprezzata in quanto prodotto superiore rispetto alle produzioni di altri artefici che operano in vista solo dell'utilità pragmatica, come ad esempio i medici, i costruttori eccetera.

Ora, se l'insegnamento che può derivare da un racconto non equivale a quello che viene dalla filosofia (né un racconto è assimilabile ad un teorema filosofico), tuttavia non si può fare a meno di leggere, nelle tesi centrali della *Poetica* che abbiamo richiamato, una tendenza razionalista e un'attenzione per il valore della realtà sensibile – e nello specifico, della realtà sensibile nel suo compiersi, nella sua possibilità – che si concretizzano se non altro in un generale tentativo di riabilitare la poesia come sapere “pratico”, poiché il sapere “pratico” è proprio quel sapere in cui l'oggetto coincide con lo scopo, e se il suo oggetto è la realtà umana nel suo compiersi, nella sua *prassi*, allora lo scopo sarà niente altro che la *prassi* stessa: l'agire.

Il poeta aristotelico è un artefice di un prodotto dell'attività intellettuale umana, di una *creazione* slegata dalla metafisica e dai condizionamenti della morale e in cui le uniche leggi vigenti sono quelle poetiche. Eppure, nonostante il poeta non obbedisca in nessun modo alle leggi della politica, la sua attività rimane ben radicata nei bisogni e nelle tendenze naturali dell'umanità. Anzi, proprio obbedendo alle leggi intrinseche allo sviluppo poetico, le quali ricalcano la struttura teleologica che governa i processi naturali, egli crea una nuova realtà, quasi una realtà più viva della natura umana che imita, e che il fruitore si trova davanti come una guida teorica e pratica in quel percorso etico-politico teso alla felicità che è la sua “vera” vita. Egli crea una “vita poetica” in cui vige la stessa legge della necessità per cui il raggiungimento del fine non può che avvenire percorrendo una strada obbligata segnata da passaggi obbligati che si susseguono non in ordine casuale ma anch'esso obbligato. Questa nuova realtà, questa “vita poetica” non farà che accrescere così le conoscenze di coloro che non potrebbero «giungere alla filosofia (ma collocandosi a questa tuttavia molto vicino), assicurando ai fruitori [...] un piacere che non solo è innocente, ma si apparenta al piacere della conoscenza filosofica»⁹³.

È dunque in questo senso che possiamo dire che la poesia non si limita a riprodurre passivamente la realtà fenomenica, ma *produce* opere di imitazione raccontando la realtà nel suo realizzarsi, nel suo

⁹³ P. DONINI, *Poetica e Retorica*, cit., pp. 348-349.

essere e divenire secondo la legge del verisimile e del necessario e, come scrive G. Reale, «quasi *ricrea* le cose secondo una nuova dimensione»⁹⁴. Insomma, diventa una vera e propria attività creatrice esibendo, riproponendo, restituendo la realtà nella sua possibilità, indicandoci una direzione e guidandoci nell'accadere inarrestabile della vita teleologicamente tesa verso quel suo fine intrinseco che è il «buon vivere». Alla riproduzione “passiva” della natura viene dunque a sostituirsi la riproduzione “produttiva” di eventi secondo la legge della verisimiglianza e della necessità che sottintende la capacità della poesia di ricreare, *restituire* le azioni imitate, di «ridare gli eventi»⁹⁵ in modo tale che, pur nella loro assurdità o contraddittorietà, risultino perfettamente e razionalmente connessi ed uniti gli uni agli altri, tendendo verso quell'unico fine che è la felicità. Restituendo gli eventi, essa smette di imitarli e comincia a mostrarli nella loro probabilità e necessità, nella loro verisimiglianza, e dunque a crearli: essa crea una vita, un destino umano esteticamente compiuto e universale pur nella sua particolarità, di fronte al quale lo spettatore, l'uomo comune, il cittadino che non frequentano i corsi del Liceo impareranno la stessa lezione della filosofia morale di Aristotele: che vi è un'unica causa finale di tutte le azioni, le scelte, le decisioni umane, e questo fine, che Aristotele individua nella felicità, guida l'agire dell'uomo⁹⁶. Se la filosofia morale indaga le azioni umane così definite con lo scopo di cambiarle, la poesia le imita, ma imitandole ce le restituisce nella loro universalità, le *crea*, e creandole le cambia.

⁹⁴ G. REALE, *Platone e Aristotele*, cit., p. 586. Corsivo nostro.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 589.

⁹⁶ Cfr. P. DONINI, *Poetica e Retorica*, cit., pp. 342-343.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione- NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.