



Jacob von Sandrart,
Zeuxis e Parrasio, 1675.

Federico Di Santo¹

La presunta dimensione conoscitiva della *mimesis* aristotelica: un lungo equivoco

Riassunto: L'articolo riconsidera la nota questione se la *mimēsis* abbia o meno, nella *Poetica* di Aristotele, una portata conoscitiva. La risposta negativa è argomentata attraverso la ridiscussione dei passi su cui la tesi "conoscitiva" si fonda: *Poetica* 4, *Poetica* 9 e la ricorrente espressione "secondo verosimiglianza o necessità". Ne emerge che la *mathēsis* menzionata da Aristotele non è in diretta relazione con le cause o con le funzioni dell'opera artistica o letteraria, ma designa solo l'operazione interpretativa, seria e complessa, richiesta dalla fruizione. La maggiore universalità della poesia rispetto alla storia, a sua volta, non ha nulla a che fare con "gli universali" in senso filosofico e si riferisce semmai al carattere universale delle vicende narrate, la cui universalità si fonda sulla dimensione emozionale. Infine, la struttura razionale della trama dovuta alla sua organizzazione secondo verosimiglianza o necessità non costituisce un impianto logico volto a veicolare conoscenze, ma piuttosto una struttura *semiotica* che ha, al contrario, una finalità prettamente estetica ed emozionale. In una prospettiva più ampia, l'interpretazione "conoscitiva" della *mimēsis* aristotelica è l'espressione di un pregiudizio determinato dall'«antica discordia tra filosofia e poesia», per cui la filosofia fa violenza all'alterità radicale della visione del mondo propria dell'arte, nel tentativo di conformarla al proprio progetto totalizzante di realtà.

Parole chiave: *Mimesis*; Aristotele; *Poetica*; conoscenza; *mathesis*.

Abstract: The article reconsiders the debated question whether or not *mimēsis* has a cognitive dimension in Aristotle's *Poetics*. The negative answer is argued through the re-discussion of the passages on which the "cognitive" thesis is based: *Poetics* 4, *Poetics* 9 and the recurrent expression "according to verisimilitude or necessity". What emerges is that *mathēsis*, as mentioned by Aristotle, is not in direct relation with the causes or with the functions of the artistic or literary work, but only designates the serious and complex interpretative operation required by the fruition. The greater universality of poetry compared to history, in turn, has nothing to do with "the universals" in the philosophical sense and refers, instead, to the universal character of the events narrated, whose universality is based on the emotional dimension. Finally, the rational structure of the plot due to its organization according to verisimilitude or necessity is not a logical structure aimed at conveying knowledge, but rather a *semiotic* structure that has, on the contrary, a purely aesthetic and emotional purpose. In a broader perspective, the "cognitive" interpretation of Aristotelian *mimēsis* is the expression of a prejudice determined by the «ancient discord between philosophy and poetry», whereby philosophy makes violence to the radical alterity of art's vision of the world, in an attempt to conform it to its own totalizing project of reality.

Key-words: *Mimesis*; Aristotle; *Poetics*; knowledge; *mathesis*.

¹ Ricercatore presso la Freie Universität Berlin. E-mail: federico.disanto84@gmail.com.

«Sovrastoriche» chiamo le potenze che distolgono lo sguardo dal divenire, volgendolo a ciò che dà all'esistenza il carattere dell'eterno e dell'immutabile, all'arte e alla religione. La scienza [...] in quella forza, in queste potenze vede potenze e forze avverse.
(F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*)

1. Introduzione

Scrivere oggi riguardo alla *Poetica* di Aristotele, dopo secoli di interpretazioni, giudizi e travisamenti, è un'impresa particolarmente ardua e rischiosa, ben oltre la normale difficoltà ermeneutica posta dall'interpretazione di qualunque testo. All'inconsueta difficoltà intrinseca del testo in sé, dovuta a una terminologia e un apparato concettuale in gran parte inediti o comunque fortemente originali rispetto alla scarsa tradizione precedente sull'argomento, si somma infatti, negli ultimi cinque secoli (a partire dalla cosiddetta "riscoperta" del testo a metà del Cinquecento), una stratificazione di interpretazioni a tal punto ipertrofica da far ormai slittare irrimediabilmente l'interpretazione del testo verso l'interpretazione delle sue interpretazioni. Il risultato paradossale di questo eccesso di attenzione è stato quello di trasformare un testo tutto sommato comprensibile e coerente, pur con le sue difficoltà, in una sorta di campo minato, in cui ogni passo, ogni frase e quasi persino ogni espressione hanno finito per diventare problematici, non foss'altro che per essere stati spiegati in modo diverso così tante volte. Si pensi solo alla parola *katharsis*, che, nominata quasi di sfuggita un'unica volta e senza ulteriori spiegazioni (VI, 1449b 28), ha generato, si può dire, un'intera bibliografia solo su di essa².

Non serve ricordare che la storia e la fortuna della *Poetica* sono intimamente legate a quella del suo concetto cardine, la *mimēsis*. Fondamento dell'estetica occidentale della tradizione, in parte già prima di Aristotele e soprattutto nella prassi artistica prima ancora che nella riflessione filosofica, questa categoria ha svolto un ruolo chiave in tutta l'antichità e nell'età umanistico-rinascimentale, per poi essere gradualmente sottoposta a critica a partire dai secoli XVIII e XIX fino ad arrivare al suo quasi totale rifiuto, culminato nel primo Novecento. Nel secondo Novecento, soprattutto a partire dal controverso saggio di Kölle

2 Per orientarsi sul tema della catarsi, sono utili i due capitoli "La tradizione critica sulla catarsi" e "La catarsi nella filosofia di Aristotele", in BELFIORE, Elizabeth S. *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica*. Roma: Jouvence, 2003, pp. 349-458 (Princeton: University Press, 1992).

del 1954³, essa è tornata al centro della riflessione non solo in campo letterario e artistico, ma anche in altri ambiti, come quello antropologico o psicologico.

È mia opinione, come ho sostenuto altrove, che la storia di questo concetto sia stata tuttavia, in gran parte, la storia del suo progressivo fraintendimento e della sua banalizzazione, che hanno gradualmente perso di vista l'essenza processuale, creativa e finzionale originariamente radicata in esso, sin dalla dimensione linguistica della parola greca, finendo per capovolgerla nel realismo rappresentativo e addirittura nel travisamento svilente dell'idea di copia. Di fronte a questa situazione, si rende allora necessaria una genealogia del concetto di *mimēsis* alla maniera nietzscheana, che tenti di risalire all'origine del concetto non per farne la storia, bensì per sottoporre questa storia a critica e recuperare così l'essenza più autentica del concetto⁴.

Il presente articolo ha naturalmente uno scopo più circoscritto, che si situa però entro questa prospettiva generale: quella secondo cui il concetto di *mimēsis* - e dunque di riflesso anche la lettura della *Poetica* di Aristotele - è andato incontro a un progressivo travisamento che non è casuale, ma è l'esito di un forte condizionamento ideologico dovuto all'assoluta centralità della posta in gioco: la definizione dei fondamenti stessi della cultura occidentale. E a questo travisamento non si sottrae affatto, io credo, neppure la rivalutazione in atto da qualche decennio della categoria della *mimēsis*, nel duplice versante della sua ricostruzione storico-filologica in commenti⁵ e studi, culminata nell'ampio saggio di Halliwell⁶, e del suo recupero in ambito filosofico e letterario come categoria utile a produrre pensiero originale: in questo ambito è stato centrale il ruolo di Paul Ricoeur, in particolare con la sua monumentale opera *Tempo e racconto*⁷. Se da un lato, infatti, il concetto di *mimēsis* che emerge da questa rinnovata attenzione critica recupera la serietà

3 KÖLLER,

4 DI SANTO, Federico. *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*. Pisa: ETS, 2016.

5 I principali commenti relativamente recenti alla *Poetica* di Aristotele sono: ELSE, Gerald F. (ed.). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967; LUCAS, Donald William (ed.). *Aristotle: Poetics*. Oxford: Clarendon Press, 1972; GALLAVOTTI, Carlo (ed.) *Aristotele: Dell'arte poetica*. Milano: Fondazione Valla, 1974; DUPONT-ROC, Roselyne, LALLOT, Jean. *Aristote: La poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1980; GOLDEN, Leon (trad.), HARDISON O. B. Jr., (comm.). *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature*. Tallahassee: University Presses of Florida, 1981; JANKO, Richard. *Aristotle: Poetics I*. Indianapolis and Cambridge: Heckett Publishing Company, 1987; HALLIWELL, Stephen (ed.). *The Poetics of Aristotle: Translation and Commentary*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987; HEATH, Malcolm (ed.). *Aristotle: Poetics*. London: Penguin books, 1996; DONINI, Pierluigi (ed.). *Aristotele: Poetica*, Torino: Einaudi, 2008.

6 HALLIWELL, Stephen. *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*. Palermo: Aesthetica edizioni, 2009 (ed. or. Princeton 2002).

7 RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, 3 voll., Paris: Seuil, 1983-85. Trad. it. *Tempo e racconto*. Milano: Jaka Book, 1986.

e profondità di questa categoria estetico-letteraria, sottraendola in gran parte alla banalizzazione culminata nel suo rifiuto primonovecentesco, dall'altro lato il pregiudizio ideologico che ha caratterizzato la sua storia mi sembra ancora pienamente operante proprio sulla questione specifica che sarà trattate nel presente articolo: quello della presunta dimensione conoscitiva attribuita al processo mimetico in ambito estetico e letterario.

Benché diversi commenti alla *Poetica* trattino la questione in maniera piuttosto equilibrata e non manchino voci fuori dal coro, l'opinione oggi prevalente è senza dubbio che la *mimēsis* implichi secondo Aristotele una dimensione conoscitiva, in opposizione alla celebre critica di Platone alla poesia e all'arte. E all'affermazione di questa idea anche al di fuori degli studi filologici sul testo ha contribuito in maniera determinante, mi pare di poter affermare, soprattutto Paul Ricoeur. Ora: è evidente che la *mimēsis* intesa come categoria riferita nello specifico all'arte e alla letteratura è storicamente legata in maniera inscindibile alla formulazione aristotelica, ma ciò non vuol dire che essa si esaurisca con quella formulazione o con la storia della sua ricezione: una teoria mimetica dell'arte, insomma, se difficilmente può prescindere da un confronto con la *Poetica*, non per questo deve essere necessariamente aristotelica, ma può essere anche una teoria originale e autonoma rispetto alle posizioni sostenute in quel testo. In questo senso, una teoria della *mimēsis* può certo attribuire ad essa, in modo del tutto legittimo, una dimensione conoscitiva (anche se, personalmente, sono convinto che la forza e la sostanziale validità che questo concetto conserva ancora oggi stia in gran parte proprio nell'autonomia che essa consente di attribuire alla dimensione artistica rispetto a quella del pensiero e della conoscenza). Quello che invece mi sembra decisamente insostenibile è che sia così, nello specifico, per la teoria della *mimēsis aristotelica*. Lo scopo di questo articolo si limita dunque al riesame dei pochi punti d'appoggio su cui questa interpretazione diffusa si basa, nell'intento di dimostrarne che essa è del tutto infondata e che Aristotele non afferma mai nulla di simile.

2. Qualche considerazione metodologica preliminare

Prima di passare al merito della questione, un'ultima precisazione metodologica mi sembra però doverosa. Riconsiderare dalla prospettiva proposta la questione della dimensione conoscitiva della *mimēsis* aristotelica significa collocarla di necessità entro un quadro amplissimo, che arrivi a coinvolgere addirittura il ruolo stesso che arte e filosofia svolgono entro la storia della cultura occidentale: solo da un'ottica così ampia e generale è

infatti possibile cogliere la dimensione pregiudiziale (nel senso neutro, gadameriano del termine) che grava sulla questione e che ha spesso orientato le interpretazioni. Al contrario, mi sembra invece metodologicamente rischioso e persino scorretto ampliare il quadro interpretativo della *Poetica* in un'altra direzione ben più consueta, secondo una prassi ormai largamente affermata e anzi quasi scontata, che risale certamente al Rinascimento italiano e in qualche misura già alla pur assai scarna ricezione medievale del testo aristotelico (legata essenzialmente ad Avicenna e soprattutto ad Averroè, attraverso la traduzione latina di Hermannus Alemannus⁸): la prassi cioè di interpretare la *Poetica* non solo collocandola entro il quadro generale del pensiero filosofico di Aristotele, ma proprio di spiegarla sistematicamente attraverso il ricorso alle altre opere del filosofo⁹. L'idea che sta implicitamente dietro questo modo di procedere è, ovviamente, che collocare la *Poetica* entro il quadro più generale del pensiero aristotelico costituisca di per sé un approfondimento ermeneutico il cui guadagno appare autoevidente.

L'errore metodologico mi pare duplice. Innanzitutto, in questo modo si finisce per non trattare la *Poetica* come un testo autonomo, che esprime dei significati compiuti, per quanto magari di difficile interpretazione: la si tratta invece, impropriamente, come un testo che può essere compreso in modo adeguato solo ricorrendo continuamente ad altri testi per spiegarne il senso, e questo mi pare non solo sicuramente sbagliato, ma anche fonte di possibili sovrainterpretazioni, come vedremo. È certamente una comune prassi di Aristotele rimandare, nel testo, ad altre sue opere, e questo avviene un paio di volte anche nella *Poetica*: ma quando si tratta di un rimando necessario, nel senso che un certo concetto non viene spiegato in quanto è già stato spiegato altrove, Aristotele lo dice a chiare lettere, e soprattutto questo avviene in pochi punti circoscritti. Andare ad attingere ad altre opere ogni volta che essere sembrino offrire possibili chiarimenti per passi di difficile interpretazione o privi di esplicite definizioni dei concetti introdotti mi sembra invece del tutto indebito, in special modo quando si tratti della *Poetica*: un testo dotato di una sua evidente coerenza e autonomia, per quanto incompiuto, va trattato come una struttura discorsiva che ha in sé tutto ciò che è necessario alla sua comprensione, senza aver continuamente bisogno di appoggiarsi ad altri testi per essere compreso adeguatamente.

8 Per un breve quadro della scarsa ricezione medievale della *Poetica*, cfr. fra l'altro MALLETTÉ, Karla. Beyond Mimesis: Aristotle's "Poetics" in the Medieval Mediterranean. *PMLA (Publications of the Modern Language Association of America)*. Vol. 124, No. 2 (Mar., 2009), pp. 583-591.

9 Cfr. ad es. DONINI, Pierluigi. Il piacere cognitivo e la funzione della tragedia in Aristotele. *Méthexis*, Vol. 25 (2012), pp. 109-130: «questo libro si capisce in ogni suo particolare meglio se è letto come un libro di filosofia ben radicato nelle concezioni generali tipiche del suo autore» (p. 124); ma la prassi è comunissima.

Ma soprattutto (e questo mi pare un problema ancora più grave) un tale metodo mi sembra particolarmente rischioso per la *Poetica* proprio a causa della sua unicità entro il complesso delle opere aristoteliche e della radicale eterogeneità del suo argomento (che non vuol dire incompatibilità, ovviamente) rispetto al sistema di pensiero dello Stagirita: procedendo in questo modo, infatti, si chiamano continuamente in causa delle categorie filosofiche e scientifiche che in realtà hanno poco o nulla a che fare con le categorie *letterarie* della poetica, quand'anche ci sia una (parziale) sovrapposizione terminologica o concettuale: fino a che punto delle categorie non letterarie possono essere applicate a un discorso letterario, quand'anche ci sia una certa continuità fra di esse? Come si stabilisce il discriminio fra quanto sia legittimo desumere da considerazioni che letterarie non sono e quanto dev'essere invece adattato al nuovo argomento, se cioè non è esplicitamente spiegato da Aristotele? E quand'anche il passaggio al nuovo contesto appaia legittimo, come si può essere certi che non si introduca così una sovrinterpretazione che proietta indebitamente, sulla *Poetica*, elementi del pensiero del filosofo in altri ambiti? Ad esempio, come si può legittimamente ritenere che al concetto di *ethos* della *Poetica*, che si riferisce alla caratterizzazione del personaggio di finzione, si possano attribuire tratti del concetto di *ethos* delle due *Etiche*, le quali si riferiscono al carattere dell'essere umano reale, che è ovviamente tutt'altra cosa? In questo modo, anzi, per quanto l'interprete possa essere attento a desumere solo osservazioni che appaiono coerenti col nuovo contesto, l'esegesi risulterà in qualche misura *certamente* viziata dall'ingerenza di una prospettiva filosofica su un testo che tratta in effetti di letteratura e non di filosofia. E come vedremo meglio alla fine, una simile ingerenza non è affatto casuale, ma è appunto parte costitutiva del pregiudizio ermeneutico cui accennavo prima. Ecco perché mi pare fondamentale spiegare la *Poetica* solo con la *Poetica*, mentre chiamare in causa sistematicamente le altre opere aristoteliche non costituisce, a mio avviso, un modo per dare maggiore approfondimento alla questione, ma semmai un modo per esporsi al continuo rischio di frantendimento.

3. I passi della *Poetica* addotti a sostegno della tesi “conoscitiva”

Dopo queste brevi precisazioni preliminari, veniamo dunque al merito della questione. I passi del testo aristotelico a cui fanno riferimento quanti sostengono che la *mimēsis* poetica abbia per Aristotele una portata conoscitiva, e che dunque l'arte e nella fattispecie la letteratura forniscano, proprio in quanto “imitazioni” o “rappresentazioni”, delle conoscenze o persino delle verità (esistenziali, etiche o di altro tipo), sono in effetti molto

pochi, per quanto fra i più discussi e famosi dell'opera. Già la scarsità di questi punti d'appoggio della tesi dovrebbe lasciare molto da pensare: benché si tratti di un'opera certamente breve e molto densa, la *Poetica* di fatto torna ad insistere continuamente su quelli che sono i veri punti centrali dell'argomentazione. Il termine *mimēsis*, ad esempio, ricorre ben 38 volte nel trattato, il relativo verbo *mimeomai* 34 volte e i loro derivati (*mimēma*, *mimētēs*, *mimētikos*) altre 10; il termine *hēdonē*, "piacere", in cui ripetutamente Aristotele individua l'effetto proprio dell'opera letteraria, ricorre 7 volte, più altre 3 il relativo verbo *hēdynō*. Per contro, il termine *mathēsis* ("apprendimento", "comprendione") ha un'unica occorrenza e il relativo verbo *manthanō* appena 2, per altro tutte e tre esattamente nello stesso passo (1448 b, 8-16)¹⁰: non molto per un'opera che sarebbe stata scritta - come in genere si afferma - per sostenere la tesi che la poesia procura autentiche conoscenze e persino sapere, in opposizione alla posizione platonica secondo cui le conoscenze che essa sembra fornire sono solo superficiali e fallaci¹¹.

Ma al di là dell'assai scarsa insistenza di Aristotele sulla questione, riesaminiamo nello specifico i punti su cui inevitabilmente l'interpretazione "conoscitiva" della *mimēsis* nella *Poetica* si appoggia. Essi sono sostanzialmente tre: 1) la prima parte del capitolo 4 (1448b, 4-20), dove compaiono le tre occorrenze citate di *mathēsis* / *manthanō* e dove Aristotele, parlando della *mimēsis* in generale, ne affermerebbe la portata conoscitiva; 2) il celeberrimo capitolo 9, in cui si afferma notoriamente che la poesia è «più filosofica e più seria della storia» (*philosophōteron kai spoudaioteron poiēsis historias*) in quanto tratta piuttosto dell'universale (*ta katholou*) che del particolare (*ta kath'hekaston*); 3) la menzione (ricorrente e non circoscritta a un passo specifico) dell'altrettanto celebre legame narrativo "secondo verosimiglianza o necessità" (*kata to eikos ē to anankaion*), che prescrivendo un collegamento di tipo logico e causale fra gli episodi dell'opera narrativa o drammatica, attraverso il ricorso a due categorie logiche centrali nei testi aristotelici di carattere filosofico o scientifico, sembra senz'altro implicare una razionalizzazione della struttura dell'intreccio che appare affine ai procedimenti conoscitivi delineati in altre opere dell'autore.

A questi tre elementi si aggiunge talora la questione della *katharsis*, dal momento che tale concetto, pur esplicitamente legato alla reazione emotiva di fronte all'opera poetica o artistica (nella fattispecie alla sola tragedia), se interpretato alla luce del passo di *Politica* 8 dove lo si menziona in relazione alla musica (come in questo caso sembra decisamente

10 I dati sono tratti da DENOOZ, Joseph. *Aristote: Poetica. Index verborum. Liste de fréquence*, Liege: C.I.P.L., 1988.

11 PLATONE. *Repubblica* 10, 598b.

legittimo, dato che il passo della *Politica* rimanda esplicitamente all'opera *Peri poiētikēs* per una spiegazione più esauriente¹²), sembra implicare un ruolo nella formazione etica e culturale dei cittadini e dunque, alla lontana, anche un suo coinvolgimento nell'educazione e pertanto nell'acquisizione di conoscenze. Di quest'ultima questione, tuttavia, non ci occuperemo in questa sede, data la vastità del dibattito da essa implicato e soprattutto perché, in ogni caso, il brevissimo cenno della *Poetica* alla *katharsis* (così come pure in realtà quello della *Politica*) non fanno alcun riferimento a una dimensione conoscitiva implicata in qualsiasi modo dal processo: una simile affermazione discende solo secondariamente da alcune delle interpretazioni che si danno della *katharsis*, ma non dalle parole di Aristotele.

4. *Poetica* 4: la relazione tra *mimēsis* e *mathēsis*

Il primo dei tre punti da considerare è anche il più esplicito, apparentemente, nell'affermare un qualche rapporto fra *mimēsis* e *mathēsis*, e quello su cui poggia la possibilità stessa di affermare che la *mimēsis* abbia per Aristotele una portata conoscitiva: come sostiene giustamente Donini, uno dei più strenui sostenitori di questa tesi, la prima parte del capitolo 4 costituisce il «testo che è [...] il fondamento reale dell'interpretazione cognitivistica»¹³. Sarà utile, dunque, citarlo per esteso, benché si tratti di un passo molto noto e discusso:

Sembra che due cause (*aitiai duo*) in generale abbiano fatto nascere l'arte poetica; e, queste, entrambe naturali. Infatti l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla fanciullezza (*to te gar mimeisthai symphyton ek paidōn esti*) ed è per questo che essi si differenziano dagli altri animali, perché [l'uomo] è il più incline all'imitazione (*mimetikōtaton*, scil. *zōion*) e le sue prime acquisizioni cognitive le compie mediante l'imitazione (*tas mathēseis poieitai dia mimēseōs tas prōtas*); e [connaturato] è il piacere che tutti hanno dell'imitazione (*kai to khairein tois mimēmasi pantas*). Segno ne è quel che accade nei fatti: le immagini di quelle cose che in sé vediamo con fastidio, quando siano eseguite con la massima accuratezza le contempliamo con piacere (*khairomen theōrountas*), per esempio le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri. C'è una causa anche di questo, che imparare (*aition de kai toutou, hoti manthanein*) è piacevolissimo non solo per i filosofi, ma anche ugualmente per gli altri, senonché questi ne partecipano in piccola

12 ARISTOTELE. *Politica*, 1341b, 37-40. Com'è noto, la spiegazione più esauriente lì annunciata manca del tutto nella *Poetica*, per lo meno nel primo libro che abbiamo. Non è forse implausibile, benché in effetti indimostrabile, l'ipotesi che la spiegazione promessa dovesse trovarsi nel secondo libro, come sostiene ad es. JANKO. *Aristotle: Poetics I*, cit., p. 181.

13 DONINI, Pierluigi. Il piacere cognitivo, cit., p. 110.

misura. Per questa ragione, infatti, si prova piacere (*khairousi*) nel vedere le immagini, perché accade che nel vederle si impari e si concluda con il ragionamento che cosa è ciascun oggetto (*symbainei theorountas manthanein kai syllogizesthai ti hekaston*), per esempio che 'costui è quell'uomo' (*hoion hoti houtos ekeinos*). Giacché, se accade di non averlo visto in precedenza (*ean mē tykhēi proeōrakōs*), esso non procurerà piacere in quanto imitazione, ma per l'esecuzione, o per il colorito, o per qualche altra ragione del genere.¹⁴

Innanzitutto è bene chiarire la struttura argomentativa del passo, su cui non di rado mi pare che si faccia confusione. A esempio, Paolo Tortonese, in uno dei lavori recenti che recepiscono il rinnovato interesse per la *mimēsis* al di fuori di un ambito strettamente storico-filologico, afferma che «Ce passage contient quatre affirmations essentielles: la μίμησις correspond à une inclination et une aptitude chez l'homme; elle constitue un caractère qui fonde la nature humaine, puisqu'il distingue l'homme de l'animal; elle est liée à la connaissance (μάθησις : apprentissage, instruction, savoir); enfin, elle donne du plaisir», concludendone che «la μίμησις est justement la manière propre à l'art de produire une connaissance»¹⁵. In effetti queste quattro presunte affermazioni contenute nel passo non sono affatto tutte sullo stesso piano: trattarle come se lo fossero, estrapolandole in questo modo, significa perdere di vista l'argomentazione di Aristotele e fargli affermare ciò che invece non dice. Il passo afferma molto chiaramente che, innanzitutto, si intendono esplicitare le cause dell'arte poetica e non i suoi *fini o scopi*, e inoltre che queste cause sono due (*aitiai duo*), né più, né meno. La prima causa è che *l'uomo è naturalmente incline alla mimēsis* (*to te gar mimeisthai symphyton ek paidōn esti*), più che ogni altro animale: ragion per cui è naturale che, conformemente alla sua superiorità intellettuale, l'uomo produca anche forme di *mimēsis* molto più complesse rispetto a quelle degli animali o a quelle proprie dell'apprendimento infantile e del gioco, quali sono appunto quelle messe in atto delle opere artistiche e letterarie. La seconda causa è che *tutti traggono piacere dalle opere prodotte dall'imitazione* (*to khairein tois mimēmasi pantas*), come sarebbe opportuno tradurre *mimēma* (che indica il prodotto della *mimēsis* e non il processo mimetico in sé). Come si vede, le due cause non hanno nulla a che fare con la conoscenza, ma solo con la tendenza innata dell'uomo all'imitazione/rappresentazione e con il piacere che ne deriva (o meglio, che deriva dalla fruizione delle opere prodotto di *mimēsis*).

14 ARISTOTELE. *Poetica*, 1448b, 4-19.

15 TORTONESE, Paolo. *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*. Paris: Classiques Garnier, 2013, pp. 22 e 26.

La *mathēsis* è menzionata invece come *aition* (ossia “origine”, “scaturigine”) di entrambe queste cause (l'espressione *aition kai toutou* implica appunto, data la presenza del *kai*, che il riferimento alla *mathēsis* e al *manthanein* sia da rapportarsi a *entrambe* le cause come loro spiegazione). Essa dunque non è la causa - né tantomeno lo scopo o l'effetto - dell'arte poetica, bensì la motivazione (nella fattispecie psicologica) che sta dietro entrambe quelle cause. Che la tendenza ad imitare sia connaturata all'uomo sin da bambino (causa n. 1) è dimostrato dal fatto che è proprio attraverso un processo imitativo dell'agire dei genitori o comunque degli adulti che esso si procura i primi apprendimenti (*tas mathēseis... tas prōtas*), come ad esempio apprendere a sorridere per esprimere una reazione emotiva, apprendere il linguaggio, in seguito apprendere attraverso il piacere già più complesso del gioco, ecc. Qui Aristotele non dice affatto - si badi - che la *mimēsis* estremamente più complessa dell'arte e della letteratura implichi a sua volta una forma di apprendimento o conoscenza: dice soltanto che il processo mimetico *in generale*, che naturalmente include anche tutta una serie di attività più banali che con l'arte non hanno niente a che fare, è a tal punto connaturato all'uomo che è proprio per suo tramite che egli si procura le più elementari forme di apprendimento (le prime, quelle infantili). Anzi, è implicito nel passo che per Aristotele sono mimetiche soltanto proprio queste forme più elementari dell'apprendimento, mentre quelle più complesse (quelle che non sono più *prōtai*, come apprendere una disciplina, ad esempio la geometria) implicano innanzitutto il ricorso al ragionamento piuttosto che all'imitazione; la *mimēsis* semmai resta in parte alla base di apprendimenti non infantili proprio quando si tratta di *tekhnai*, di apprendimenti tecnici in cui l'imitazione di chi già padroneggia la tecnica (ad es. la falegnameria) da parte dell'apprendista resta una modalità privilegiata di apprendimento proprio perché si tratta di attività pratiche e dunque inferiori al punto di vista intellettuale rispetto all'apprendimento di più complesse discipline concettuali. Bisogna insomma distinguere un significato generico di *mimēsis* come processo che definisce qualsiasi attività imitativa o rappresentativa (i bambini che imitano le azioni degli adulti, gli apprendisti che imitano gli artigiani già padroni della professione ecc.) e il suo caso particolarissimo, che nella *Poetica* diventa da qui in poi termine tecnico, della *mimēsis* artistica o letteraria, il solo che realmente interessa qui ad Aristotele¹⁶. Nella prima e più generale accezione, la *mimēsis* è certamente un processo che può anche procurare degli apprendimenti: ma innanzitutto gli apprendimenti fatti per

16 Sulla distinzione, spesso trascurata, fra l'accezione generica e quella specificamente letteraria di *mimēsis*, cfr. BOMPAIRE, Jaques. Filosofia e mimesis. *Studi di Estetica*, 7/8, 1993, pp. 27-39 (trad. it. del cap. 2 di BOMPAIRE, Jaques. *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris: De Boccard, 1958).

imitazione sono solo quelli più banali (il che già di per sé escluderebbe il coinvolgimento della poesia nel discorso), e soprattutto questo non è poi affatto affermato specificamente per il significato specificamente tecnico (letterario) che interessa ad Aristotele. La menzione della *mathēsis* in questo primo passo serve insomma solo ad argomentare che la capacità imitativa è *connaturata* (*sympyton*) all'uomo sin da bambino, e non che anche la poesia condivida in alcun modo la funzione di apprendimento con l'imitazione infantile. Trattando della prima causa dell'arte poetica, dunque, Aristotele non afferma affatto, neppure indirettamente, che la *mimēsis* artistica produca apprendimenti o conoscenze al pari di altre forme di imitazione (infantile, professionale ecc.) che sono invece specificamente finalizzate ad imparare nella maniera più elementare (ripetere ciò che si vede fare ad un altro).

Quanto alla seconda causa dell'arte poetica, ossia il piacere generato dalle opere prodotto di imitazione, il *manthanein* è anche in questo caso individuato come la sua origine psicologica, o potremmo dire come la psicogenesi del piacere estetico (o artistico e letterario, se l'aggettivo "estetico" sembra anacronistico). Come spesso si è notato, l'esempio addotto da Aristotele per spiegare questo punto appare a prima vista banalizzante: il piacere generato dalla fruizione artistica è motivato con il caso di immagini dipinte, di fronte alle quali si prova piacere nel riconoscere che cosa rappresentano i vari elementi raffigurati. Questo innesca un processo cognitivo (quello del riconoscimento del modello) che genera piacere per il fatto che individuare o apprendere qualcosa (*manthanein*) è fonte di piacere non solo per i filosofi, ossia per chi fa del sapere l'attività centrale della propria vita, ma per tutti gli uomini, seppure non nello stesso grado di quelli.

Ora: è evidente che presa alla lettera questa spiegazione appare riduttiva se non proprio banalizzante: come giustamente nota Lucas nel suo commento, «When we have learnt what already familiar thing a picture represents we have not learnt much»¹⁷. Dal momento che in questo secondo caso il *manthanein* intende spiegare il piacere generato proprio dalle opere prodotte dalla *mimēsis* specificamente artistica, come le immagini dipinte, è ovvio che l'esempio va rapportato anche alla letteratura. E se dunque si può dubitare che il piacere del riconoscimento del modello possa spiegare adeguatamente il piacere innescato dalla fruizione di un quadro o un affresco, quando si estende la spiegazione alla letteratura il risultato è in apparenza a tal punto banalizzante da risultare paradossale e inaccettabile: «Io spettatore o il lettore dovrebbero forse limitarsi a dire che

17 LUCAS. Op. cit., p. 72.

il poeta ha trattato proprio quel mito, che essi già conoscevano?»¹⁸. Spiegare il piacere di assistere a una tragedia in questo modo sembra assurdo, e di fronte a tale assurdità attribuire una dimensione cognitiva più seria e profonda a questa spiegazione sembra l'unico modo per farla apparire sensata, per salvarla dalla banalità: nel trasferire l'esempio al caso della poesia, si argomenta, nulla vieterebbe di intendere il *manthanein* in un senso più pieno e complesso, cioè come una forma di conoscenza o sapere in senso forte che scaturisce per lo spettatore dal seguire e interpretare correttamente le vicende rappresentate.

In questo atteggiamento interpretativo a me pare di poter ravvisare in tutta evidenza il pregiudizio interpretativo cui accennavo in apertura e sul quale torneremo nelle conclusioni: una fruizione artistica che non implica un apporto a livello conoscitivo appare *a priori* irrimediabilmente più banale e superficiale. In realtà il passo non dice nulla di simile, e una sua interpretazione non banalizzante non deve affatto chiamare necessariamente in causa la conoscenza. Anche la seconda causa dell'arte poetica, dunque, non comporta affatto la produzione di conoscenze nella prassi poetica.

Come è stato già notato molto opportunamente, per l'interpretazione di questo passo è dirimente chiarire il senso che hanno qui i verbi *manthanein* e *syllogizesthai*. Non è fuori luogo ricordare, come fa Destrée, che Aristotele stesso sottolinea altrove (*Elenchi Sofistici*, 165b, 32-34) come il verbo *manthanō* abbia il duplice significato di “capire”, “comprendere” e di “imparare”, “acquisire una conoscenza”, e che nel passo in questione della *Poetica* il significato attualizzato dal testo è quello più “debole”, cioè semplicemente “comprendere”, “capire”, “cogliere”, “afferrare” (mentalmente)¹⁹: lo spettatore del quadro “comprende” che cosa rappresentano le figure dipinte, cioè quali sono i modelli o soggetti “reali” rappresentati in esse (il riconoscimento di una certa persona, o meglio di un certo personaggio, è solo il caso più ovvio, esplicitamente menzionato: *hoion hoti houtos ekeinos*). In realtà non c'è bisogno notare che Aristotele stesso testimonia questa duplicità di significati: essa è propria dei termini *mathēsis* / *manthanō* nella lingua greca *tout court*, e come tale è ovvia e automatica per il parlante greco come parte della sua competenza linguistica. Siamo noi oggi, piuttosto, a dover ricostruire quella duplicità di significati. Ma il punto fondamentale non è neppure questo: si tratta piuttosto di notare come *entrambi* quei significati siano del tutto estranei all'acquisizione di conoscenza o di sapere in senso forte,

18 DONINI, Il piacere cognitivo, cit., p.114.

19 DESTRÉE, Pierre. Le plaisir ‘propre’ de la tragédie est-il intellectual? *Methexis* 20, 2012, pp. 93-107.

filosofico. Se infatti l'immediatezza intuitiva del significato di “capire”, “comprendere”, “afferrare” (mentalmente) non implica evidentemente alcuna conoscenza in senso forte, ma solo l'intuizione e il prendere atto di qualcosa, lo stesso è vero in realtà anche per il secondo significato, che designa non la conoscenza o il sapere (che si dice semmai *eidenai*, come in *Metafisica* 1, 980a, 1: *Pantes anthrōpoi tou eidēnai oregontai physis*), ma un ben più banale e concreto “apprendere”, “imparare” riferito a una certa disciplina, che viene appresa dal discente appunto in quanto già data e compiuta, senza che l'apprendimento implichi la ricerca o la produzione di conoscenze originali e profonde (*zētein*, l'attività propria del filosofo). Per intendersi, si può imparare (*manthanein*) a danzare, a suonare uno strumento, ad andare a cavallo, si può imparare una disciplina come la matematica o la retorica (a livello di insegnamento scolastico), in quanto si tratta di bagagli di conoscenze banalmente acquisibili attraverso l'insegnamento; ma raggiungere attraverso la riflessione o il ragionamento delle conoscenze originali e profonde, come dimostrare per la prima volta un teorema matematico, indagare le strutture dell'agire umano e la loro dimensione etica, oppure ricercare la natura delle cose a livello fisico o metafisico, tutto questo va ben al di là anche del secondo significato di *manthanō*, che si limita insomma all'apprendimento tipicamente scolastico, l'apprendimento del già dato, l'istruzione. È per questo, io credo, che l'uso del verbo in questo passo non può essere in alcun modo un appoggio per una possibile interpretazione conoscitiva in senso forte della *mimēsis* poetica, come un processo che dovrebbe dischiudere delle nuove conoscenze al fruitore che sia in grado di interpretare adeguatamente la profondità del messaggio artistico. Il punto, dunque, non è negare il dato - peraltro ovvio - che bambino, uomo comune e filosofo condividono una naturale inclinazione ad imparare²⁰, seppure in gradi diversi, ma piuttosto che le forme più complesse di apprendimento, e tanto più il sapere in senso forte, filosofico o anche solo esistenziale, *non si producono affatto attraverso l'imitazione*, meno che mai con quella poetica.

20 È chiaro dunque che il *manthanein* riferito al filosofo non designa certo l'attività filosofica in sé, bensì l'amore per l'apprendimento che ad essa si accompagna e che ne è semmai solo il presupposto, pur senza coincidere affatto con essa. Il filosofo, insomma, continua sempre a studiare e ad apprendere (*manthanein*) anche da adulto, ma questo è solo il presupposto del fare attivamente filosofia attraverso la riflessione e la produzione di nuove conoscenze (che non è più *manthanein*).

5. Poetica 4: quali conoscenze produrrebbe la *mimēsis* poetica?

La forzatura prodotta dall'interpretazione conoscitiva della *mimēsis* poetica in questo passo, oltre che nell'attribuzione di un significato in ogni caso del tutto improprio per il verbo *manthanō* in greco, è però rivelata in tutta la sua chiarezza da un fatto innegabile: tutti i sostenitori di questa interpretazione *mancano poi di spiegare in che cosa consista concretamente questa conoscenza che la mimēsis artistica procurerebbe*, oppure, se lo fanno, i risultati sono non solo assai disparati, ma soprattutto generici, impropri e non di rado francamente banali. Il motivo è molto semplice: nella *Poetica* su quali siano queste fantomatiche conoscenze generate dalla poesia non c'è neppure una parola. Il che appare ben strano soprattutto se si considera la prospettiva di norma presupposta da questo genere di conclusione: che cioè la *Poetica* di Aristotele sia una (implicita) risposta alla svalutazione dell'arte e della poesia nella *Repubblica* di Platone, svalutazione basata come si sa proprio sulla negazione che esse siano in grado di procurare conoscenze che non siano solo superficiali e fallaci. Aristotele scriverebbe la *Poetica* proprio per restituire dignità alla poesia appunto affermando che essa è invece in grado di produrre conoscenza effettiva, ma poi non si prenderebbe la briga di spiegare da nessuna parte in cosa consista concretamente questa conoscenza che dovrebbe consentire di rivalutare la poesia, lasciando agli interpreti il compito di supplire alla meno peggio a questa lacuna.

E quando non si sorvola del tutto sull'individuazione concreta di quali siano queste presunte conoscenze generate dalla poesia, dato che nel testo della *Poetica* non se ne fa menzione alcuna, i risultati di chi tenta di rispondere - come dicevo - sono spesso disarmanti, oltre che assai diversi tra loro, data l'assenza di un qualsiasi appoggio testuale. La risposta di uno dei massimi esperti della *Poetica* quale Halliwell resta evasiva: egli rifiuta senza mezzi termini la lettura meramente "edonistica" come inadeguata e conclude che l'effetto o il fine dell'opera poetica è per Aristotele irriducibilmente complesso, in quanto in essa «il piacere, la comprensione e l'emozione sono concetti correlati»: ma trovandosi poi a dover chiarire in cosa consista effettivamente l'apporto conoscitivo, egli non può che mantenersi a un livello generico per glissare proprio quando si arriva al punto: «la tragedia non conferma certo i suoi spettatori nella loro precedente comprensione del mondo: essa offre alla loro immaginazione l'occasione di saggiare, di migliorare, di ampliare e forse anche di mettere in questione le idee e i valori su cui quella precedente comprensione riposava. Per la verità, Aristotele non si mette a cercare tutte le modalità con cui la tragedia

può assolvere a questa funzione»²¹. Anzi, si potrebbe aggiungere, a dirla tutta non inizia neppure. In breve, le agognate conoscenze prodotte dall'opera letteraria consisterebbero in una non proprio completa conferma delle opinioni che il pubblico già aveva sull'agire e sulla vita: non è poi molto, a dire il vero. Altrettanto generico Donini: «poiché la tragedia parla di ('imita') una sequenza di azioni e di vita, l'effetto della fruizione di essa sarà quello di provocare un piacere collegato a una miglior comprensione (che è anche un "saperne di più") delle azioni umane e della vita», generando dunque «una maturazione dell'intelligenza pratica, della *phronesis*»²². La tragedia dunque ci insegnerebbe a comportarci nella vita reale in una maniera più accorta o assennata? E più nello specifico, la singola tragedia - l'*Edipo re*, poniamo - cosa ci insegnerebbe, che è bene stare attenti a non uccidere il proprio padre e sposare la propria madre, per di più per sbaglio? Che almeno lo si faccia apposta! Qualcosa di simile afferma anche Tortonese: «Les œuvres poétiques contribuent elles aussi à la formation des *endoxa*, ces "véritables principes de connaissance et de science pratique qui permettent de diriger l'action". La vérité dont la littérature est porteuse n'est certes pas de nature apodictique et épistémique, mais elle n'est pas une simple empirie. Elle se situe à mi-chemin entre ces deux expériences»²³. Belfiore si spinge anche oltre la genericità di queste conoscenze pratiche o etiche: «Attraverso di essa [*la tragedia*] apprendiamo che gli eventi dolorosi, distruttivi e vergognosi cui abbiamo assistito nel mondo reale hanno la medesima struttura intellegibile dell'intrigo tragico e proviamo un piacere di tipo intellettuale nel contemplare questa struttura. La tragedia, insomma, ci fa concludere che non soltanto noi stessi ed Edipo, ma ogni essere umano in quanto mortale è tale da poter soffrire [sic]»; ma l'illuminazione rivelatrice che ci disvela l'impenetrabile verità che l'uomo soffre non basta ancora: «Questa nuova comprensione trasforma il modo in cui ci relazioniamo con il mondo. Invece di percepire gli eventi paurosi e degni di compassione solo in modo doloroso, veniamo a comprenderli come strutture intellegibili, riflessi della condizione umana. Questa comprensione poetica e teoretica [...] ci guida ad accettare, in forma sia emotiva che intellettuale, che il soffrire appartiene alla condizione umana», cosicché «la comprensione causata dalla tragedia diventa consolante»²⁴. Nientemeno che una visione *consolatoria* dell'arte, che gli ingenui credevano da tempo sepolta, può riemergere nel tentativo di attribuire alla letteratura una qualche forma di conoscenza che

21 HALLIWELL, Stephen. *L'estetica della mimesis*, cit., p. 179.

22 DONINI. Il piacere cognitivo, cit., p. 124.

23 TORTONESE. *L'Homme en action*, cit., p. 64.

24 BELFIORE. *Il piacere del tragico*, cit., p. 472.

la salvi dall'inaccettabile superficialità del piacere estetico fine a se stesso. Se qualcosa può consolarci, è che nulla di tutto questo è mai stato detto da Aristotele. Molto più complessa e seria, naturalmente, è la risposta fornita da un pensatore del livello di Paul Ricoeur al quesito di quale forma di conoscenza la *mimēsis* letteraria prosciuga, riassumibile nell'idea che essa produce in generale, attraverso il racconto, una riconfigurazione del tempo in tempo "umano": ma in questo caso, al di là della condivisibilità della proposta, si tratta di una formulazione volutamente originale del filosofo francese, che egli si guarda bene dall'attribuire ad Aristotele (al quale però continua ad attribuire l'affermazione di una dimensione conoscitiva della *mimēsis* con conseguenti implicazioni etiche)²⁵.

È chiaro allora che si arriva a simili conclusioni (per altro non proprio soddisfacenti) partendo dall'idea pregiudiziale e data per scontata che attribuire una dimensione conoscitiva all'arte significa automaticamente renderla più seria e più profonda anziché superficialmente edonistica, e di conseguenza si va ad attribuire, all'unico passo che menziona un termine relativo alla sfera del sapere, un significato del tutto improprio ("intuire" o "apprendere" qualcosa che diventa "acquisire delle conoscenze" etiche, esistenziali o metafisiche) e soprattutto un rilievo e una centralità che quel termine non ha minimamente: la conoscenza, infatti, non che il *fine*, non è neppure una delle due cause dell'arte poetica, bensì soltanto - molto più limitatamente - la spiegazione o meglio l'origine di ordine psico-antropologico ravvisabile dietro quelle due cause.

Ma se i tentativi di individuare quali siano le conoscenze generate dalla *mimēsis* poetica finiscono per essere sempre infondati e insoddisfacenti, dato che cercano di supplire alla meno peggio a qualcosa che si vuole a tutti i costi mettere in bocca ad Aristotele senza che egli dica nulla in proposito, bisogna forse per questo accontentarsi, allora, della lettura banalizzante dell'esempio delle immagini pittoriche, il cui piacere sarebbe dato dal mero riconoscimento del modello? Niente affatto: l'esempio, io credo, non ha nulla di banale, quando lo si rapporti alla dimensione letteraria in modo adeguato e senza forzature, senza cioè postulare l'intervento di conoscenze in senso forte per rimediare alla banalità. Cosa fa, infatti, lo spettatore a cui di fronte all'opera figurativa accade di *manthanein kai syllogizesthai ti hekaston?* Aristotele non sta dicendo affatto che lo spettatore si limita a riconoscere i modelli reali degli oggetti o delle persone raffigurati: sta dicendo piuttosto che egli riconosce l'oggetto che li raffigura come un oggetto particolarissimo, un *mimēma*: ossia un oggetto che nel suo apparire fenomenico non dà

25 RICOEUR. *Tempo e racconto*, cit., *passim*.

soltanto se stesso, come qualunque altro oggetto, ma si caratterizza innanzitutto, nella sua essenza, per istituire un mondo di finzione a cui rinvia, aprendo una prospettiva su questa realtà rappresentata che al tempo stesso *rinvia ad essa e la attualizza nella presenza* entro il *mimēma* stesso (attraverso quella particolare forma di referenzialità che sarà detta, nella moderna semiotica, referenzialità *iconica*)²⁶. Nel far questo, l'oggetto prodotto dalla *mimēsis*, che continua a riattualizzare il processo mimetico in se stesso, richiede al fruitore di essere *interpretato* come una forma particolarissima di messaggio, ossia una rappresentazione di finzione, che nel suo stesso porsi come tale richiede al fruitore la lettura gli elementi di cui essa si compone e la comprensione delle relazioni semiotiche che fra questi elementi vengono istituite. Nel caso di un certo affresco l'osservatore riconoscerà, ad esempio, una figura femminile e un cigno (*touto ekeino*, “questa è la tal cosa”), dal che potrà inferire, conoscendo il mito, che la donna è Leda e il cigno Zeus, e che la scena raffigurata è quella della seduzione di lei. Si tratta cioè della lettura dell'immagine come un sistema semiotico, ossia come iconografia, che va ben al di là del mero riconoscimento dell'oggetto rappresentato (che è semmai solo l'innesco del processo o piuttosto il suo presupposto: la referenzialità iconica, appunto) e che implica invece l'intera attività ermeneutica richiesta dalla lettura di un'iconografia. Un procedimento che naturalmente sappiamo essere fondamentale nell'arte greca, come testimoniano direttamente statue, gruppi scultorei e rilievi e ancor più esplicitamente i capolavori della ceramica che ci danno un'idea della pittura: essi, infatti, tipicamente riportano appunto il nome del personaggio rappresentato a margine della figura proprio per consentire l'operazione *outos ekeinos* (questo è Aiace, questo Achille) e la conseguente lettura della scena (giocano a dadi durante il riposo dalla guerra) e dei suoi significati.

L'operazione compiuta dall'osservatore è dunque certamente cognitiva nel senso più elementare del termine, ed è appunto questo che indicano i verbi “comprendere e ragionare su [cosa sia] ogni elemento” (*manthanein kai syllogizesthai ti hekaston*), ma altrettanto certamente - senza per questo risultare affatto banale - non comporta alcuna acquisizione di conoscenze, pratiche, teoretiche o di qualsiasi altro tipo. L'operazione a cui Aristotele fa riferimento è insomma l'indispensabile ma pur complessa interpretazione dell'opera nella sua dimensione *semiotica*, la sua “lettura”, e non una acquisizione di conoscenze ulteriori che da questa interpretazione debba procedere. E tutto ciò è

26 Sulla natura sostanzialmente iconica della *mimēsis* aristotelica Halliwell ha senz'altro pienamente ragione: cfr. HALLIWELL. *L'estetica della mimesis*, cit., p. 143-144.

certamente un'operazione serissima che genera effettivamente un piacere piacere estetico, o per lo meno quella parte del piacere estetico che procede dalla dimensione di *mimēsis* dell'opera, come ha sperimentato chiunque l'abbia compiuta di fronte a un'opera d'arte figurativa. Questo poi non esclude, come Aristotele precisa subito dopo, anche altre componenti del piacere estetico, come quella non mimetica data dal pregio tecnico della realizzazione, o *apergasia*, dalla qualità dei materiali ecc. Il piacere *semiotico* della *mimēsis*, insomma, vincolato all'esistenza di una dimensione referenziale che ponga in essere la semiosi, non è però l'unico piacere generato dalla *poiēsis*: ce ne sono anche altri che non dipendono dalla dimensione referenziale e dal processo che essa innesca. Questo è il senso dell'espressione "se accade di non averlo visto in precedenza [*il modello reale*]" (*ean mē tykhēi proeōrakōs*).

Non è superfluo notare anche che il piacere derivante specificamente dalla componente mimetica dell'opera d'arte, dal suo essere un *mimēma*, può apparirci oggi banale e riduttivo solo perché siamo ad esso totalmente assuefatti, in una società mediatica che ci sommerge letteralmente di *mimēmata* (film, serie televisive, videoclip, libri di fiction, spettacoli, pubblicità ecc.). Ma se ci poniamo nell'ottica di ogni altra società precedente, in cui questo bombardamento mediatico non aveva luogo e il *mimēma* restava una rarità, possiamo tornare ad intuire tutta la forza dell'impatto estetico che doveva avere un oggetto così eccezionale: un oggetto che quasi magicamente (non a caso il pensiero greco associa talvolta *mimēsis* e *goēteia*, "magia", "stregoneria"²⁷) non si esaurisce in se stesso (come la pietra o il fiume) o nella sua funzione (come il martello o la casa), ma *istituisce una realtà immaginaria* e dunque, potremmo dire, ha la sua essenza nel suo non essere se stesso. La macchia di colore su un affresco non è una proprietà accidentale del muro, ma diventa essa stessa *un altro oggetto* (quello rappresentato); le parole che gli attori sulla scena si rivolgono l'un l'altro non sono le parole che quelle due persone fisiche si rivolgono, ma sono le parole di *un'altra conversazione* che si sta svolgendo *fra altre due persone immaginarie* (Medea e Giasone, ad esempio). Il solo piacere di essere proiettati nella realtà di finzione istituita dal *mimēma*, che noi abbiamo in gran parte dimenticato per assuefazione, doveva essere un piacere forte, persino *vertiginoso*.

Riportando il discorso alle opere letterarie, come è legittimo e doveroso, nonché implicito nell'esempio aristotelico, ciò che ne risulta non è affatto il mero riconoscimento che il mito rappresentato da una certa tragedia è quello di Edipo e che i personaggi

27 Così ad esempio PLATONE. *Repubblica* 10, 602d, 2-4.

rappresentati sono Edipo, Giocasta e via dicendo o altre simili banalità: questo non è altro che il punto di partenza dell'operazione interpretativa richiesta al frutto del testo (e a un maggior grado di complessità al critico letterario). Egli è tenuto cioè a leggere le complesse strutture dell'opera drammatica o narrativa non per trarre da esse delle conoscenze che prima non aveva e che lo rendano più avveduto o più consapevole nel rapportarsi poi con le azioni della vita reale o con le sofferenze dell'esistenza, ma solo per comprendere adeguatamente le strutture interne dell'opera stessa e fruire appieno della complessità dei suoi significati e del piacere che ne deriva (questo si più volte chiamato in causa esplicitamente da Aristotele). L'operazione cognitiva cui allude Aristotele attraverso l'esempio della pittura si esaurisce dunque interamente nell'interpretazione dell'opera richiesta al frutto senza che ciò abbia nulla di banale: banali risultano semmai, come ben si vede dalle citazioni riportate sopra, i tentativi di attribuire all'arte e alla poesia la produzione di conoscenze e verità che trascenderebbero l'interpretazione e che non si capisce bene quali siano in concreto.

6. Poetica 9: gli “universali” e la poesia più filosofica della storia

Veniamo ora a considerare l'altro passo della *Poetica* su cui si fonda l'interpretazione conoscitiva: la prima parte del capitolo 9. Sebbene esso sia apparentemente meno specifico del precedente nel porgere il destro a un'interpretazione “conoscitiva” della *mimēsis* aristotelica, dal momento che non chiama direttamente in causa la *mathēsis* o altri termini relativi al campo semantico della conoscenza, la celeberrima affermazione che «la poesia è più filosofica e più seria della storia» sembra esplicitamente assimilare in parte la funzione della letteratura a quella della filosofia, e dunque implicitamente alla ricerca della conoscenza che sta alla base di quella. Il che sembra confermato dalla spiegazione di questa affermazione, che fa riferimento agli “universali”, ossia una delle categorie fondamentali della teoria della conoscenza aristotelica. Nel suo commento alla *Poetica*, ad esempio, Halliwell afferma che per Aristotele «poetry's content comes close to the status of universals. These are the general categories and concepts used to understand and describe the world», pertanto «universals are more closely related to knowledge»²⁸: la conclusione - che pure non va esagerata «into a grand claim of gravity

28 HALLIWELL (ed.). *The Poetics of Aristotle*, cit., p. 106

and deep truth for the poet's art» in senso idealistico - è ovviamente che la poesia ha comunque una sua portata conoscitiva:

What Ar. requires, by probability and necessity, is not the direct reproduction of any one type of reality, but something more like an underlying correspondence to the general concepts and truths which we derive from experience of the world. *Poetics* 9 should be seen above all as a serious response to Plato's devaluation of poetic 'falsehood': Ar. restores poetry's respectability by recognizing that its fictions can, through the preferably dramatic presentation of action and character, entail significance which has kinship with the mode of understanding employed by the philosopher (who, for Ar. as for Plato, has supreme access to truth and wisdom).²⁹

È vero che in seguito lo studioso ritratta in parte questa posizione, ammorbidente l'affermazione che la poesia sia una rappresentazione (*mimēsis*) di universali, ma il punto fermo resta la dimensione conoscitiva della poesia; ad venire indebolita è solo la nozione degli universali chiamati in causa nel passo in questione, diventando (non si capisce bene in che senso) "quasi metaforica": «their presence [of *universals*] in the poetic works is a sub-textual, virtual, even metaphorical presence, though one that still carries the possibility of heightened understanding for the audience»³⁰. Di conseguenza anche la portata conoscitiva, pur mai messa in discussione, subisce un parallelo ammorbidente: «understanding, *manthanein*, is itself not a fixed mental operation - it is a spectrum of ways of making sense, grasping the explanations, of things, extending all the way from the fully theoretical and scientific comprehension of the necessary and unchanging down to the much more partial and local apprehension of the contingent and variable»³¹. Posizione più o meno simili sono quella in genere accettate dagli studiosi, pur con le ovvie differenze in dettagli specifici³²: gli universali qui menzionati andrebbero intesi o nel senso tecnico che hanno nel pensiero aristotelico oppure, più spesso, come universali specificamente "poetici", in un senso più debole e generico rispetto al termine tecnico filosofico, ma pur sempre come qualcosa affine.

In questo caso a me pare che siamo di fronte a un vero e proprio fraintendimento, che procede chiaramente dall'impostazione pregiudiziale di cui parlavo in apertura e dalla

29 Ivi, p. 109.

30 HALLIWELL, Stephen. Aristotelian Mimesis and Human Understanding. In: ANDERSEN, Øivind, HAARBERG, Jan (ed.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*. London: Duckworth, 2001, p. 102.

31 *Ibid.*

32 Un breve riassunto è fornito da ARMSTRONG, John M. Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry. *Classical Quarterly* 48.2, 1998, pp. 447-455.

parallela tendenza a interpretare la *Poetica* alla luce del pensiero filosofico aristotelico e per mezzo delle altre sue opere. Mi pare evidente, infatti, che in *Poetica* 9 Aristotele non sta parlando affatto degli “universalì” nel senso tecnico che il termine assume nel suo pensiero filosofico, né nell’accezione forte, né in un’accezione debole accomodata all’ovvia incongruenza con il contesto. Fra i pochi che mi sembrano avvicinarsi al senso corretto del testo sono Armstrong e Ferrari³³, benché anch’essi non facciano del tutto chiaramente il punto del problema, che mi pare questo: subito dopo aver chiamato in causa *ta katholou* e *ta kath’hekaston* in questo passo, Aristotele definisce cosa intende con l’uno e l’altro termine. La definizione che dà con ogni evidenza *non* è quella degli “universalì” in senso logico o filosofico, data ad esempio nel *De interpretatione*, e non è neppure un suo caso più circoscritto o adattato all’argomento letterario, come si può facilmente vedere confrontando le due definizioni:

De interpretatione, 7, 17a, 38 - b, 1: Chiamo universale ciò che per natura si predica di parecchi oggetti, e per contro singolare ciò che non si predica di parecchi oggetti: uomo, ad esempio, fa parte degli oggetti universali, mentre Callia fa parte di quelli singolari.

Poetica 9, 1451b, 8-12: È universale che a uno di una certa qualità convenga di dire o fare cose di una certa qualità secondo verosimiglianza o necessità: ed è ciò a cui mira la poesia aggiungendo poi i nomi; il particolare è invece ciò che Alcibiade fece o subì.

Semplicemente, Aristotele non sta qui utilizzando la parola *katholou* come termine tecnico filosofico, ma semplicemente nel senso di “vicende (narrative) universali”. Mi pare evidente che, nel passo di *Poetica* 9, le due espressioni fanno riferimento - a senso se non proprio grammaticalmente - alla menzione delle “vicende” o degli “eventi” della frase immediatamente precedente, *ta genomena / hoia an genoto*, come conferma anche la ripetizione dello stesso verbo, *legein*. L’opposizione, dunque, non è tra “gli universalì” (o “le cose universali”) e “i particolari”, bensì tra “le vicende universali”, cioè quali potrebbero accedere, e “le vicende particolari, contingenti” (*ta kath’hekaston* = *ta kath’hekaston genomena*), cioè quelle effettivamente accadute a una certa persona. Ed è proprio per chiarire che sta utilizzando i due termini in senso comune e non nella specifica accezione tecnica del suo sistema filosofico che Aristotele si preoccupa di spiegare subito dopo cosa intende, in modo da evitare fraintendimenti (che si sono poi comunque puntualmente

33 ARMSTRONG. Art. cit., pp. 451-454; FERRARI, Giovanni R. F. Aristotle’s Literary Aesthetics. *Phronesis*, 44.3, 1999, pp. 181-198: p. 183.

verificati). Per non generare equivoci, sarebbe forse opportuno, allora, tradurre *ta katholou* “vicende di carattere più generale”. Il che, poi, è esattamente lo stesso significato che il termine *katholou* assume in *Poetica* 17, 1455a, 35 - b, 3 in relazione alla trama dell’*Ifigenia*, dove non significa certo “l’universale dell’Ifigenia” (come pure spesso si traduce, nonostante l’espressione con ogni evidenza non significhi nulla), bensì ovviamente “la trama dell’Ifigenia in generale, nelle linee generali” (scevra cioè dai dettagli).

È insomma del tutto chiaro dalla definizione che Aristotele dà di cosa intende per *katholou* in *Poetica* 9 che ad essere universali sono *le vicende narrate*, intese specificamente - secondo la prospettiva dell’intero scritto - come azioni: «Universale è a quale genere di persona accada (o convenga) fare o dire quale genere di cose (*esti de katholou men tōi poiōi ta poia atta symbainei legein ē prattein...*)». Che questa formulazione si riferisca precisamente alla strutturazione della trama, la *sytasis tōn pragmatōn* (lett. “disposizione delle vicende”), e che sia dunque essa, ossia il *mythos* (“trama”, “intreccio”), ad essere di carattere più “universale”, è confermato al di là di ogni dubbio dal fatto che in *Poetica* 15, 1454a, 34-38 Aristotele ripete la stessa formulazione quasi alla lettera riferendola ai caratteri ma richiamando esplicitamente il passo precedente del capitolo 9 in cui ricorda al lettore di aver riferito la stessa formulazione alla strutturazione delle vicende: la consequenzialità plausibile o necessaria va ricercata anche “nei caratteri” (*en tois ēthesin*) “proprio come nella composizione dei fatti” (*hōsper kai en tēi tōn pragmatōn systasei*), il che significa chiaramente “proprio come è stato detto prima (cioè in *Poetica* 9, 1451b, 8-12) in relazione alla composizione dei fatti”, ossia alla strutturazione della trama:

Ma anche nei caratteri, proprio come nella composizione dei fatti, si deve sempre cercare la necessità o la verisimiglianza, dimodoché sia necessario o verisimile che il tale tipo di persona dica o faccia il tale tipo di cose; e sia necessario e verisimile che questo fatto succeda a quest’altro.³⁴

Ha dunque sostanzialmente ragione Armstrong nel sostenere che ad essere “più universale” in poesia rispetto alla narrazione storica è sostanzialmente la trama (“the plot”), o meglio la struttura narrativa soggiacente alla trama (“action-type”). Non ha nessun valore l’obiezione di Halliwell secondo cui questa interpretazione contraddice il fatto ovvio che le vicende narrate nelle opere sono particolari, nel senso di specifiche³⁵ (la vicenda di Edipo è una vicenda specifica e non equivale a qualsiasi vicenda possibile): Aristotele dice

34 *Poetica* 15, 1454a, 34-38

35 HALLIWELL. Aristotelian Mimesis, cit., pp. 98-99.

soltanto che le vicende narrate in poesia hanno un carattere più universale di quelle della storia, non certo che la narrazione debba mantenersi a un livello di astrazione tale da far apparire astratte le vicende ed escludere i dettagli che sono invece essenziali a qualsiasi forma di *mimēsis* e all'apprezzamento che Aristotele stesso esprime per i dettagli in un altro passo³⁶. Confondere i due livelli equivale a confondere la struttura narrativa della trama con il testo effettivo dell'opera, che sono ovviamente due cose del tutto diverse: il testo può e deve accogliere tutti i dettagli necessari (la descrizione particolareggiata dello scudo di Achille, le riflessioni di Medea nel prendere la sua terribile decisione ecc.), ma questo nulla toglie alla maggiore universalità di una trama realizzata ad arte rispetto alla casualità e contingenza di una vicenda realmente accaduta a una certa persona.

Ma allora perché la poesia è più filosofica della storia? Non certo perché essa tratti di questioni più astratte o più teoriche, e nemmeno perché la maggiore universalità delle sue trame abbia un'affinità con gli "universali" del pensiero logico che consentono la generalizzazione e dunque le conoscenze scientifiche e filosofiche. Si tratta piuttosto del fatto che le vicende contingenti della storia non hanno una pertinenza che vada al di là dell'interesse per quei fatti specifici, come può essere quello dello storico o di chi abbia subito le dirette conseguenze di un evento in questione. Al contrario, le vicende possibili e strutturate ad arte che la poesia rappresenta sono più universali di quelle proprio perché slegate dal vincolo della contingenza: sono sì vicende specifiche (che cioè non hanno nulla di generico o astratto) e talvolta persino eccezionali e singolarissime, come il terribile caso di Edipo, ma il loro essere non comuni nulla toglie alla loro maggiore universalità. Anzi, l'eccezionalità della vicenda e la natura non comune del personaggio sono per Aristotele elementi fondamentali sia per la tragedia che per l'epica ed esplicitamente necessari a uno degli effetti principali generati da quei generi di poesia, il *thaumaston*³⁷. La maggiore universalità deriva invece, senza alcuna contraddizione con questo, dal fatto che le vicende della poesia, epurate dagli elementi insignificanti di disturbo (non dei dettagli) e strutturate in maniera coesa e consequenziale (ossia in base al legame secondo verosimiglianza e necessità), acquistano una leggibilità paradigmatica che le innalza dal rango di vicende *individuali* a quello di vicende *umane*, in cui i nuclei *emozionali* dell'azione raggiungono una pertinenza universale perché toccano dei nodi dell'esistenza che trascendono ciò che accade al singolo individuo e riguardano l'uomo in quanto tale.

36 *Poetica* 17, 1455a, 22-23: *pro ommatōn tithemenon* ("mettendo davanti agli occhi"); *enargetata* ("nel modo più vivido").

37 *Poetica* 9, 1452a, 5; *Poetica* 24, 1460a, 13.

È fondamentale sottolineare che a consentire la maggiore universalità della trama poetica sia precisamente l'elemento emozionale e niente affatto una dimensione conoscitiva: facendo leva in particolare sul dolore e la sventura dei protagonisti come condizioni *universalis*, e dunque sull'immedesimazione o comunque la reazione emotiva che essi sono in grado di generale *in qualunque uomo*, pur rappresentando una vicenda specifica, i fatti narrati acquistano una dimensione universale proprio perché così diventano *pertinenti per ogni essere umano*. Di capitale importanza, nella teoria aristotelica, è dunque il capitolo 13 della *Poetica*, che mette in luce la relazione fra i mutamenti della sorte per i personaggi e la conseguente reazione *emotiva* del pubblico ossia, in breve, le condizioni dell'immedesimazione emotiva: per la tragedia, in particolare, *phobos* e *eleos* non solo altro che la specifica reazione di partecipazione emotiva del fruttore alle sventure dei personaggi:

[...] è chiaro che [*nella tragedia*] né devono apparire le persone per bene nel passaggio dalla buona fortuna all'infortunio perché questa situazione non è né paurosa né pietosa, ma odiosa; né i malvagi nel passaggio dall'infortunio alla buona fortuna [...]³⁸

E l'effetto di compartecipazione emotiva degli spettatori, come è chiarito nel capitolo 14, deve essere appunto conseguenza *della specifica strutturazione stessa della trama*, cioè proprio di ciò di cui Aristotele nel capitolo 9 afferma il carattere universale:

Bisogna appunto che [...] il racconto sia composto in modo tale (*houtō synestanai ton muthon*) che chi ascolta lo svolgimento dei fatti sia preso dai brividi e dalla compassione in seguito agli avvenimenti [*ek tōn symbainontōn*].³⁹

Di un qualche apporto conoscitivo non c'è la minima traccia nel testo, mentre l'insistenza sull'effetto *emozionale* derivante proprio dallo sviluppo della trama di cui si afferma il carattere universale è evidente. Anzi, chi forzatamente cerca di trasformare l'universalità degli avvicendamenti della fortuna nella trama in un messaggio volto a procurare una qualche conoscenza non può che cadere nelle più ovvie e lapalissiane banalità, come accade a Donini:

Qui sta dunque l'universalità del messaggio che tutte le vicende narrate dai poeti necessariamente trasmettono, dicendoci che ogni azione umana è

38 *Poetica* 13, 1452b, 34 sgg.

39 *Poetica* 14, 1453b, 4-7.

finalizzata in ultima analisi alla conquista, o alla difesa, della felicità e anche (poiché è contemplata la possibilità di una caduta nell'infortunio) che non sempre l'aspirazione universalmente umana alla felicità raggiunge il suo obiettivo.⁴⁰

C'era proprio bisogno di tutta la letteratura greca (o addirittura della letteratura) per svelarci questo arcano, che l'uomo aspira ad essere felice ma che non sempre ci riesce. Accettando invece che l'insistenza di Aristotele sulla dimensione del piacere e dell'emozionalità indichi che appunto su questo piano va intesa l'universalità della poesia, in quanto universalità esistenziale e dunque eminentemente emozionale, il discorso si fa non solo perfettamente chiaro, ma soprattutto molto più serio e profondo (*spoudaioteron*, come dice appunto il passo in questione). Ecco allora che la brillante carriera e il tradimento di Alcibiade avranno un qualche rilievo solo per chi si interessa direttamente a quei fatti specifici, non avendo alcuna risonanza universalmente umana. La vicenda di Edipo, invece, pur molto più singolare e inconsueta di quella, nel rappresentare dei casi al limite dell'incredibile, che in sé certamente sono tutt'altro che universali, acquista però universalità perché le terribili scoperte specifiche che egli fa, pur particolarissime, arrivano a devastare inaspettatamente il suo universo emotivo in una maniera che è *emotivamente comprensibilissima* al pubblico e tale da suscitare una sua appropriata *reazione emotiva*, fondata sull'universalità del dolore a prescindere dalle cause specifiche che lo generano. Di qui la maggiore universalità non di presunte conoscenze etiche o pratiche che scaturirebbero dalla poesia, bensì della dimensione emozionale delle vicende stesse.

Per questo, possiamo ora concludere, la poesia è più filosofica e più seria e degna della storia: perché con la filosofia condivide la maggiore universalità di ciò di cui essa tratta, la pertinenza universale di ciò di cui parla (*legei*), in quanto riguarda molti e potenzialmente persino tutti, anche se questa universalità non è affatto di carattere *conoscitivo* come quella della scienza e della filosofia (che producono conoscenze universali, cioè di pertinenza e interesse generali), ma di carattere *esistenziale ed emotivo* (in quanto le pur specifiche vicende narrate hanno, in virtù della loro particolare costruzione, una risonanza emotiva universalmente umana, di carattere generale).

7. Il legame narrativo secondo verosimiglianza o necessità

40 DONINI. *Aristotele: Poetica*, cit., p. xxxix.

Non resta a questo punto che fare qualche ulteriore precisazione sul legame secondo verosimiglianza o necessità. Mi pare che in tempi recenti si sia arrivati a un consenso sostanzialmente unanime sull'interpretazione corretta, in base alla quale la ricorrente espressione *kata to eikos ē to anankaion* viene riferita alla tipologia di legame narrativo che deve stabilirsi fra i momenti successivi dell'azione affinché essa risulti unitaria anziché slegata e incoerente. Si è insomma senz'altro superato il palese travisamento, frequente nelle interpretazioni rinascimentali o neoclassiche, secondo cui la verosimiglianza veniva indebitamente estesa a criterio generale relativo ai modi della rappresentazione artistica in stretta relazione al vero, ossia al reale (anche per effetto della fuorviante traduzione latina “*verisimile*”, che evoca un rapporto con il vero e con il reale che è del tutto assente nel termine greco *eikos*, che significa “*plausibile*”, “non improbabile”).

Ciò che invece mi pare ancora problematico è la definizione della precisa natura di questo legame specificamente narrativo. Di nuovo, infatti, la tendenza all'interpretazione “conoscitiva” e il riferimento sbrigliato a ogni altra opera di Aristotele che possa sembrare anche lontanamente pertinente porta spesso ancora oggi a sovrainterpretare la natura di questo legame. Per trovare una definizione precisa di ciò che l'autore intenda nella poetica per *eikos* e *anankaion*, mancandone una definizione nella *Poetica*, non ci si fa alcuno scrupolo a chiamare in causa la *Metafisica*, le *Etiče*, la *Retorica* e persino la *Fisica*:⁴¹ come se la causalità necessaria del movimento dei corpi nel mondo fisico potesse avere qualcosa a che fare con lo svolgimento dei fatti di una tragedia e il legame narrativo che li unisce, o come se il determinismo psicologico che per il filosofo contraddistingue l'agire degli uomini reali fosse *ipso facto* trasferibile all'agire dei personaggi di finzione. Contro questa tendenza avrebbe dovuto ammonire proprio il fatto che, se la necessità (*anankē*) è un concetto importante e ricorrente nel pensiero aristotelico, in varie accezioni, non è così invece per il concetto di *eikos*, il quale «is not at home in Aristotle's logical writings, nor in his science»⁴². Dunque anche l'uso dei due termini congiuntamente, così tipico della *Poetica* (ricorre 8 volte, più altre occorrenze del solo *eikos*), è esclusivo di quest'opera, e la tipica interpretazione di *eikos* come “ciò che avviene per lo più” (*hōs epi to poly*), in accordo con l'uso negli altri testi filosofici dell'autore, è senz'altro sbagliata, come in questo caso nota

41 Esemplare in questo senso FREDE, Dorothea. Necessity, Chance and 'What Happens for the Most Part'. In: ROTRY, Amélie O. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 197-219.

42 Ivi, p.

giustamente Donini⁴³: lo prova chiaramente l'esempio di *eikos* che Aristotele fa in *Poetica* 16, 1455a, 16-20.

Ma il vero problema è, di nuovo, che questo modo di procedere ha l'ovvio esito di assimilare, pur con qualche *distinguo*, le strutture della narrazione ben architettata con le strutture della causalità nella filosofia aristotelica: un collegamento secondo necessità o verosimiglianza fra le azioni che compongono la trama servirebbe allora a conferire all'opera drammatica o narrativa una struttura eminentemente causale, logicamente determinata. Questa, a sua volta, sarebbe necessaria a conferire alla trama una intellegibilità maggiore rispetto alle vicende umane reali, continuamente frammiste di elementi casuali, accidentali e insignificanti che offuscano la struttura razionale soggiacente all'agire umano. Naturalmente, questa maggiore intellegibilità razionale della trama rispetto agli eventi della realtà, mettendo in evidenza la struttura logica dell'agire umano, non ha altro fine che insegnare qualcosa agli spettatori, consentire l'acquisizione di una conoscenza:

Poiché il racconto poetico avrà eliminato tutto ciò che nell'esistenza è accidentale e assunto soltanto i fatti di una vita che in una sequenza lineare e causalmente sempre determinata ne dicono le vicende essenziali e l'esito, la fruizione della m...mhsij sarà effettivamente anche un'acquisizione di conoscenza nata da una conclusione ragionata - grazie al racconto ben costruito dal poeta si sarà cioè capito perché le cose sono andate così conformemente a certe leggi universali della vita e dei comportamenti umani.⁴⁴

A prescindere da quale conoscenza specifica la poesia dovrebbe procurare secondo le varie interpretazioni, o dal significato specifico da attribuire ai due termini *anankaion* e *eikos*, c'è insomma un ampio consenso sul fatto che queste due categorie, evidentemente fondamentali nella *Poetica*, servono a razionalizzare la trama e dunque a consentire che essa veicoli il suo messaggio conoscitivo di cui parlerebbero i capitoli 4 e 9 della *Poetica*.

Ciò che sembra sfuggire alle interpretazioni di questo tipo è che una struttura organizzata secondo una sua logica (ossia secondo precise norme strutturali e potremmo dire linguistiche, o meglio semiotiche) non per questo è poi necessariamente una struttura *logica* (nel senso di "conforme alla logica" intesa in senso filosofico e scientifico): l'opera di Freud si può dire volta nel complesso a mostrare come il dominio che per definizione si

43 DONINI (ed.). Aristotele. *Poetica. Introduzione*, pp. XLIX-LI e p. 113, nota n. 187.

44 Ivi, p. LXVII.

sottrae alla logica razionale, il dominio dell'illogico o dell'irrazionale, quello dell'inconscio, trovi espressione appunto in una serie di linguaggi che hanno una loro struttura logica perfettamente capace di significare, ma attraverso una logica radicalmente altra da quella della ragione e dai suoi principi. E soprattutto sembra sfuggire che una struttura organizzata in maniera intellegibile e razionale, tale cioè da poter *significare*, non per questo deve comunicare delle *conoscenze*: ad esempio, il linguaggio della musica (quella tonale in particolare, ma non solo essa) è chiaramente organizzato secondo norme rigorose e razionali, determinate da rapporti acustici e dunque addirittura matematici, e proprio per questo è in grado di significare; ciò nonostante la sua comunicazione non solo non veicola conoscenze, ma addirittura neppure contenuti. Al netto delle sovrainterpretazioni dei due passi di *Poetica* 4 e 9 di cui ci siamo occupati sopra, Aristotele - come si è visto - non solo non dice mai che la struttura razionale e intellegibile della trama determinata dal legame secondo plausibilità o necessità serve a comunicare delle conoscenze di qualsiasi tipo, ma tutt'al contrario mette esplicitamente in relazione questo tipo di strutturazione esclusivamente con la dimensione *estetica* ed *emozionale* dell'opera poetica. Proprio nel passo in cui introduce per la prima volta il legame narrativo *kata to eikos ē to anankaion*, infatti, la dimensione unitaria e le giuste proporzioni della trama che ne risultano hanno una funzione prettamente *estetica*, quella di rendere la trama più bella (*kalliōn*):

Ma quanto al limite adeguato alla natura stessa della cosa, sempre è più bello nella sua estensione il più grande fino a che si mantiene comprensibile e, per darne una definizione semplice, quell'estensione in cui, in una successione continua di avvenimenti secondo verosimiglianza o necessità [*kata to eikos ē to anankaion ephexēs gignomenōn*], accada di passare alla buona dalla cattiva, oppure dalla buona fortuna alla cattiva, questo è il limite adeguato della grandezza.⁴⁵

Poco più avanti, il nesso di consequenzialità narrativa è messo in relazione con l'effetto *emozionale* proprio della tragedia, ossia generare compassione e paura. La consueta espressione "secondo verosimiglianza o necessità" è qui sottintesa e sostituita da una formulazione più sinteticamente, *di' allēla*, cioè vicende che accadono "l'una a causa dell'altra": ma appare chiaro dal contesto che si sta parlando sempre dello stesso tipo di relazione plausibile o necessaria fra le vicende che articolano lo svolgimento della trama: questa relazione, infatti, è appunto ciò di cui si è parlato nelle righe subito precedenti

45 *Poetica* 7, 1451a, 10-16.

(*Poetica* 9, 1451b, 35), oltre ad essere stata già menzionata altre due volte entro il capitolo (1451b, 9 e 1451a, 38). Inoltre, anche in questo caso lo specifico effetto emozionale e il meraviglioso (*thaumaston*) che ne scaturisce sono collegati, attraverso l'esempio della statua di Miti, non già con una fantomatica dimensione conoscitiva della poesia, ma di nuovo con il suo valore estetico (produrre *kallious mythous*):

E poiché l'imitazione non è soltanto di un'azione compiuta, ma anche di fatti paurosi e pietosi (*phoberōn kai eleeinōn*) e questi avvengono soprattutto quando avvengano contro l'aspettazione l'uno a causa dell'altro (*di'allēla*) [...]: di conseguenza è necessario che i racconti di questo genere siano più belli (*einai kallious mythous*).⁴⁶

E d'altronde l'idea che l'intreccio costruito appropriatamente, cioè secondo i vincoli di consequenzialità plausibile o necessaria, sia fondamentale per conseguire tanto il valore estetico dell'opera letteraria (l'aggettivo *kalos* ricorre più volte in questo senso) quanto il suo effetto emozionale sul pubblico (ossia le emozioni proprie della tragedia, *phobos* e *eleos*) soggiace a tutti i capitoli centrali della *Poetica*, che trattano della struttura dell'intreccio, delle sue parti e dell'effetto che esso produce.

8. L'antica discordia tra filosofia e poesia

Riassumendo, da un'attenta disamina dei pochi punti del testo della *Poetica* che si è soliti portare a sostegno della tesi "conoscitiva" emerge che in nessuno di essi Aristotele afferma che la poesia produca alcun genere di conoscenze:

1) In *Poetica* 4 la *mathēsis* è menzionata unicamente come motivazione psico-antropologica delle due cause che stanno all'origine della poesia (la naturale tendenza umana all'imitazione, artistica e non, e il piacere che deriva dalla rappresentazione specificamente artistica): nessuna delle due cause comporta una qualche forma di conoscenza. Inoltre - e questa è la cosa più importante - l'esempio pittorico del riconoscere gli oggetti o le persone rappresentati, rapportato alla letteratura, designa non la banalità di una qualche conoscenza o ammaestramento che si richiede all'arte (e che non si capisce quale sia), bensì l'operazione ermeneutica ben più seria e complessa (ma non per questo in alcun modo conoscitiva) costitutivamente richiesta al fruitore dalla dimensione *semiotica* dell'opera, che per definizione va interpretata in tutta la complessità dei suoi significati.

46 *Poetica* 9, 1452a, 2-10.

2) La menzione di *ta katholou* in *Poetica* 9 e la natura “più filosofica” della poesia rispetto alla storia che ne risulta non costituiscono un riferimento agli “universali” in senso logico-filosofico: esse si riferiscono soltanto al fatto che le vicende oggetto della narrazione poetica presentano un carattere più universale, ossia più generale, di quelle della storia, e in quanto vengono a riguardano potenzialmente ogni uomo a causa dell’universalità di certe condizioni esistenziali ed emozionali.

3) Il legame narrativo secondo plausibilità o necessità struttura la trama dell’opera letteraria in una forma che, per essere saldamente collegata da vincoli di implicazione narrativa e causale, non per questo è una struttura assimilabile alla logica formale volta a produrre e veicolare conoscenze, verità o sapere: questo legame produce, piuttosto, una struttura *semiotica*, la cui leggibilità è condizione per la fruizione *estetica* ed *emozionale* dell’opera letteraria, proprio come Aristotele ribadisce più volte.

L’opera d’arte ha dunque certamente, per Aristotele, una dimensione cognitiva, come d’altronde è implicito nel suo essere una forma di messaggio, ma questa è limitata alla dimensione semiotica dell’opera e produce come effetto nient’altro che la fruizione, che è sempre un’operazione ermeneutica: i significati così dispiegati non sono altro che quelli necessari a *leggere* l’opera (pittorica, letteraria, persino musicale) nel senso più serio e profondo del termine. Ma questa dimensione cognitiva, per Aristotele, non produce di certo alcuna conoscenza ulteriore, alcun insegnamento o sapere o conoscenza di alcun tipo, come mostra il fatto che, quando gli interpreti tentano di individuare in cosa questa conoscenza consista, dato che Aristotele non dice nulla a riguardo, il risultato non sono altro che delle grossolane banalità (l’uomo ricerca la felicità ma non sempre la raggiunge, tutti gli uomini soffrono, la sofferenza va accettata come parte della vita, e via di questo passo).

Al di là delle questioni interpretative relative ai singoli problemi, tuttavia, l’atteggiamento che mi pare più serio e più significativo nel rapportarsi alla *mimēsis* e alle questioni ad essa collegate è, come dicevo all’inizio, individuare la dimensione complessivamente pregiudiziale che grava sulla storia del concetto e delle sue interpretazioni: per portare la discussione a un altro livello rispetto alle mere beghe filologiche e non di rado anche un po’ pedanti cui l’interpretazione della *Poetica* per secoli ha dato luogo, bisogna innanzitutto prendere atto del fatto che la questione, investendo in pieno alcune delle massime categorie e dei punti nevralgici della storia della cultura occidentale, non può essere una questione *innocente*. Si tratta invece di un discorso massimamente ideologico, che dunque, nel porre le basi di alcuni concetti cardine della

nostra cultura, fonda anche alcuni dei suoi massimi pregiudizi in senso ermeneutico, ossia gli assunti non sottoposti a giudizio in quanto fondanti ogni giudizio successivo. Come notavo altrove⁴⁷, nel fare la storia della *mimēsis* ci si limita quasi sempre a discutere di essa come categoria estetica, filosofica, tralasciando del tutto il fatto che essa è una categoria che pertiene alla *prassi artistica* prima e più che alla riflessione estetica e filosofica. Già questo soltanto rivela tutta la portata del pregiudizio che grava sulla questione. Ma il punto fondamentale è che la storia di questa categoria inizia (essenzialmente con Platone) *all'insegna della svalutazione*, e anche in seguito la sua storia torna ad essere spesso una riflessione sull'arte nel tentativo di giustificarla.

La celebre condanna platonica della poesia nella *Repubblica*, sia essa o meno il diretto obiettivo polemico della *Poetica* aristotelica (non è questo il punto), è però senz'altro il presupposto entro cui si inscrive il dibattito su arte e filosofia del quale entrambe le opere fanno parte. Nonostante le tante riserve che la condanna platonica ha suscitato alla modernità, dal platonismo dell'età umanistica in poi, essa adombra in realtà di un discorso serissimo. «C'è un'antica discordia tra filosofia e poesia (*palaia men tis diaphora philosophai te kai poiētikēi*)»⁴⁸: la svalutazione della *mimēsis* artistica come inadeguata a procurare conoscenze reali, dato che si limita a rappresentare l'apparenza dei fenomeni senza coglierne l'essenza autentica, che è invece il compito della filosofia e del sapere, non esprime semplicemente il punto di vista di Platone sulla questione: ben al di là di questo, essa individua acutamente un contrasto insanabile tra due opposte concezioni della realtà e dell'esistenza lasciate in eredità dalla civiltà greca all'intera cultura occidentale. Benché arte e filosofia abbiano poi sempre convissuto come due ambiti in continua interazione della vita culturale, la visione della realtà che esse offrono è opposta e inconciliabile. La filosofia delinea un grandioso progetto che getterà le basi della storia culturale dell'Occidente, e che si fonda sull'affermazione della sensatezza del reale come verità ad esso immanente (*alētheia*) quale presupposto della possibilità di conoscenza e dunque della conseguente appropriazione del reale in termini di potenza che dalla conoscenza deriva: coerentemente, il valore sommo in questo progetto di realtà, rappresentato in modo esemplare dal mito della caverna, è il sapere, l'obiettivo delle scienze e della filosofia. Al contrario, l'arte e la letteratura in particolare muovono da una lacerante intuizione del non senso dell'esistenza, di fronte al quale la risposta non può che essere costitutivamente emozionale: il che altro

47 DI SANTO. *Genealogia della mimesis*, cit., pp. 75-76.48 PLATONE. *Repubblica* 10, 607b, 6.

non è, in fondo, che la visione “tragica” della vita (anche nel senso specifico di visione veicolata dalla tragedia) il cui effetto negativo Platone sottolinea proprio nel condannare la poesia⁴⁹. È chiaro allora che il progetto totalizzante della filosofia, se perseguito coerentemente, non può tollerare una visione così radicalmente estranea alla propria, che produca un discorso serissimo e degno della massima considerazione (*spoudaios*, come dirà Aristotele) il quale al tempo stesso contesti nella sua prassi (più che nei suoi contenuti) il primato della conoscenza come valore sommo e tale da organizzare l’intera visione della realtà, proponendo invece una visione che conferisce un ruolo centrale all’emozionalità come modalità propria e più autentica della condizione esistenziale dell’uomo.

È solo da questa prospettiva amplissima che si spiega il continuo tentativo, iniziato con Platone e mai venuto meno, ma ancora vivissimo ai giorni nostri, di addomesticare l’incompatibile prospettiva artistica e letteraria ad opera della visione totalizzante della filosofia e della scienza. Tentativo che, per neutralizzare o rendere innocua l’alterità radicale e dunque pericolosa di un discorso paleamente degnissimo come quello dell’arte, ha tentato di inoculare in essa i germi della prospettiva avversa: di qui l’imperituro bisogno di giustificare l’arte, di misurarla con il metro della filosofia, ossia richiederle di farsi portatrice di conoscenza e verità come suo unico possibile lasciapassare. Poco importa se poi la risposta è negativa e porta ad un rifiuto, come in Platone, oppure si affanna per essere positiva e così garantire legittimità all’arte in quanto apportatrice di conoscenze morali, secondo la risposta tipica della tradizione umanistico-rinascimentale, o di apparentemente ancor più profonde conoscenze esistenziali o persino ontologiche, che vanno dalla visione romantica e idealistica fino a quella modernista o a uno scritto come *l’Origine dell’opera d’arte* di Heidegger («L’arte è l’accadere della verità»). Quali che siano le posizioni specifiche, l’atteggiamento che vi sta dietro è sempre lo stesso: esigere dall’arte che abbia una portata conoscitiva e veritativa significa richiederle di venire a un compromesso con la visione filosofico-scientifica e accettarne il principio ordinatore; significa insomma esercitare sulla prassi artistica una violenza ideologica (in genere del tutto inconsapevole e involontaria, s’intende) mirante a snaturarne l’essenza e conformarla a quella radicalmente altra della visione filosofica della realtà. È per questo, a mio avviso, che ogni volta che si crede di attribuire una maggiore profondità all’arte e quasi di farle un favore attribuendole una portata conoscitiva - come accade appunto anche nella contemporanea rivalutazione

49 Platone, *Repubblica* 10, 605c-606d. Sulla questione cfr. il capitolo 3 (“La mimesis e la vita migliore: il rifiuto platonico del tragico”) in HALLIWELL. *L'estetica della mimesis*, cit., pp. 93-110.

della *mimēsis* tanto a livello esegetico (Halliwell, Donini ecc.) che filosofico (Ricoeur) - in realtà non si sta facendo altro che il gioco della prospettiva filosofica nella discordia (*diaphora*) evidenziata con grande lucidità da Platone.

In tutto questo, la grandezza della *Poetica* di Aristotele consiste allora proprio nel non stare al gioco, nell'opporsi alla prospettiva platonica non rovesciandone i termini (affermando la portata conoscitiva della *mimēsis* artistica anziché negarla) per conservarne però in pieno l'impostazione (la legittimità dell'arte dipende dalla sua portata conoscitiva, dalla sua assimilabilità alla filosofia), ma al contrario sottraendosi a quella prospettiva nell'affermare l'autonomia dell'arte dalla visione filosofica di cui Aristotele stesso è pure uno dei massimi esponenti, e nel riconoscere i suoi fondamenti non già nella dimensione conoscitiva, bensì in quella emozionale (*hēdonē*) ed estetica *ante literam* (*kalon*). Al di là delle specifiche intuizioni spesso geniali, che fondano ancora oggi i nostri criteri di giudizio di fronte all'opera narrativa, la grandezza della *Poetica* sta più in generale proprio nell'onestà intellettuale che la contraddistingue, nel non voler inserire forzatamente il fenomeno artistico entro il sistema filosofico orientato alla conoscenza come valore sommo, rispettandone invece la radicale alterità e incompatibilità con esso. Ecco perché voler interpretare ad ogni costo la *Poetica* alla luce del pensiero aristotelico nel suo complesso, come se fosse una prassi ovvia, significa invece tradirne l'essenza: in questo modo, infatti, ci si sostituisce ad Aristotele nel fare proprio ciò che egli volontariamente evita, e cioè neutralizzare l'alterità del fenomeno letterario rispetto alle forme del sapere e uniformare le sue specificità al sistema filosofico aristotelico. La poesia, dunque, rispetto alla storia, è più vicina alla filosofia (*philosophōteron*) non perché ne condivide i modi e gli scopi, che sono tutt'altri, ma perché ne condivide la dignità come discorso (*spoudaioteron*) fondata sull'universalità dei loro messaggi pur nella specificità e differenza che li contraddistingue.

Bibliografia

- ANDERSEN, Øivind, HAARBERG, Jan (ed.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*. London: Duckworth, 2001.
- ARMSTRONG, John M. Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry. *Classical Quarterly* 48.2, 1998, pp. 447-455.

- BOMPAIRE, Jaques. Filosofia e mimesis. *Studi di Estetica*, 7/8, 1993, pp. 27-39 (trad. it. del cap. 2 di BOMPAIRE, Jaques. *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris: De Boccard, 1958).
- DENOZZ, Joseph. *Aristote: Poetica. Index verborum. Liste de fréquence*, Liege: C.I.P.L., 1988.
- DESTRÉE, Pierre. Le plaisir ‘propre’ de la tragédie est-il intellectual? *Methexis* 20, 2012, pp. 93-107.
- DI SANTO, Federico. *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*. Pisa: ETS, 2016.
- DONINI, Pierluigi (ed.). *Aristotele: Poetica*, Torino: Einaudi, 2008.
- DUPONT-ROC Roselyne, LALLOT, Jean. *Aristote: La poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1980.
- ELSE, Gerald F. (ed.). *Aristotle's Poetics: The Argument*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1967.
- FERRARI, Giovanni R. F. Aristotle's Literary Aesthetics. *Phronesis*, 44.3, 1999, pp. 181-198.
- GALLAVOTTI, Carlo (ed.) *Aristotele: Dell'arte poetica*. Milano: Fondazione Valla, 1974.
- GOLDEN, Leon (trans.), HARDISON O. B. Jr. (comm.). *Aristotle's Poetics: A Translation and Commentary for Students of Literature*. Tallahassee: University Presses of Florida, 1981.
- GOLDEN, Leon. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis*. Atlanta: Scholars Press, 1992.
- HALLIWELL, S. *Aristotle's Poetics*. London: Duckworth, 1986.
- HALLIWELL, Stephen, *The Poetics of Aristotle: Translation and Commentary*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987.
- HALLIWELL, Stephen. Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle's Poetics. In: ROTRY, Amélie O. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 241-260.
- HALLIWELL, Stephen. Aristotelian Mimesis and Human Understanding. In: ANDERSEN, Øivind, HAARBERG, Jan (ed.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*. London: Duckworth, 2001, pp. 87-107.
- HALLIWELL, Stephen. *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*. Palermo: Aesthetica edizioni, 2009 (Princeton, 2002).
- HEATH, Malcolm. The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics. *Classical Quarterly* 41, 1991, pp. 389-402

- HEATH, Malcolm (ed.). *Aristotle: Poetics*. London: Penguin books, 1996.
- HEATH, Malcolm. 2001. Aristotle and the Pleasures of Tragedy. In: ANDERSEN, Øivind, HAARBERG, Jan (ed.), *Making Sense of Aristotle: Essays in Poetics*. London: Duckworth, 2001, pp. 7-23.
- HEATH, Malcolm. Cognition in Aristotle's Poetics. *Mnemosyne* 62.1, 2009, pp. 51-75.
- HEATH, Malcolm . The Universality of Poetry in Aristotle's Poetics. *Classical Quarterly*, n.s. 41.2, 1991, pp. 389-402.
- JANKO, Richard. *Aristotle: Poetics I*. Indianapolis and Cambridge: Heckett Publishing Company, 1987.
- KÖLLER, Hermann. *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern: Francke, 1954 (trad. it. parziale: *La mimesis nell'antichità*. Studi di estetica, serie III, 22.1, 1993, pp. 13-26).
- LUCAS, Donald William (ed.). *Aristotle: Poetics*. Oxford: Clarendon Press, 1972.
Mimesis, vol. monografico di «Studi di estetica», III serie, 7/8, 1993.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, 3 voll. Paris: Éditions du Seuil, 1983-85 (trad. it. *Tempo e racconto*, Jaka Book, Milano 1986).
- ROTRY, Amélie O. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- SPARIOSU, Mihai (ed.). *Mimesis in Contemporary Theory: An Interdisciplinary Approach*. Philadelphia: John Benjamin's Publishing Company, 1984.
- TORTONESE, Paolo. *L'Homme en action. La représentation littéraire d'Aristote à Zola*, Paris: Classiques Garnier, 2013.
- TSITSIRIDIS, Stavros. Mimesis and Understanding: An Interpretation of Aristotle's Poetics 4.1448b4-19, *Classical Quarterly* 55, 2005, pp. 435-46.
- WOODRUFF, Paul. Aristotle on Mimēsis. In: ROTRY, Amélie O. (ed.). *Essays on Aristotle's Poetics*. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 73–95.

Recebido em 02.02.2019.

Aceito para publicação em 20.03.2019.

© 2019 Federico Di Santo. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR).