

IGNACIO YARZA*

L'ATTUALITÀ DELLA POETICA DI ARISTOTELE. LA MIMESI ARTISTICA

SOMMARIO: 1. *Introduzione*. 2. *Mimesi e imitazione*. 3. *Mimesi e somiglianze*. 4. *Mimesi e universali*. 5. *Poesia e filosofia*. 6. *Conclusioni*.

1. INTRODUZIONE

HA qualche senso proporre la *Poetica* di Aristotele come un sostegno ancora valido per le nostre riflessioni sull'arte? Che utilità potrebbe avere un ritorno al testo aristotelico? Vorrei sostenere che l'utilità del piccolo trattato aristotelico, al di là della sua presenza nella storia dell'arte e dell'estetica,¹ sia anzitutto dovuta alla sua grande potenza teoretica. La forza, il valore di una teoria in ambito pratico, etico o poetico, consiste per Aristotele nella sua capacità di rendere ragione dei fenomeni che studia. Nel caso dei trattati pratici, essendo il loro oggetto l'agire umano, la *praxis* o la *poiêsis*, la validità delle loro analisi e proposte non potrà che essere misurata dall'agire e dal fare. Quando il trattato parla «dell'arte poetica in sé e delle sue forme, quale capacità possiede in virtù di ciascuna, e in che modo essa deve costruirsi i racconti se vuole che l'opera di poesia riesca bene, e ancora di quanti e quali elementi essa è costituita»,² la sua validità teorica dovrà essere messa alla prova dalla poesia, dall'arte, dalla sua produzione e dalla sua fruizione. C'è un giudizio dell'*Etica Nicomachea* che mi sembra chiarificatore dell'idea aristotelica di cosa debba essere un trattato sul fare umano: «nel campo di ciò che è oggetto di azione – afferma –, la verità si giudica dai fatti e dalla vita, giacché in questi risiede l'elemento fondamentale. È pertanto necessario esaminare le conclusioni precedentemente esposte confrontandole con i fatti, e ritenere pure parole, quelle che ne discordano».³ Proporre dunque la *Poetica* di Aristotele come valida introduzione alla riflessione sull'arte, significa in primo luogo ritenere che le sue affermazioni possano avere qualche utilità per la nostra compren-

* Pontificia Università della Santa Croce, Facoltà di Filosofia, Piazza Sant'Apollinare 49, 00186 Roma.

¹ Sulle sorti della *Poetica* nella storia dell'estetica, cfr. S. HALLIWELL, *The Poetics of Aristotle, translation and commentary*, Duckworth, London 1987, pp. 1-29; C. GENTILI, *Poetica e mimesis*, Mucchi, Modena 1984.

² ARISTOTELE, *Poetica*, 1, 1447 a 7-10.

³ IDEM, *Etica Nicomachea*, x, 8, 1179 a 16-22.

sione dell'arte, che le sue analisi non siano soltanto parole, ma reggano ancora il confronto con i fatti e con la vita dell'arte, vale a dire con la sua produzione e la sua, nostra fruizione.

Proporre però la *Poetica* di Aristotele ha un preciso significato teorico che difficilmente può essere celato, ed è l'assunzione almeno implicita di una particolare prospettiva con la quale studiare l'arte, e di conseguenza il rifiuto di altre, come quelle sorte con le moderne teorie estetiche che attribuiscono all'arte una funzione ontologica e una dimensione sacra, alla cui luce giudicano il suo valore e ricostruiscono la sua storia.⁴ Rischiando di suggerire un paragone ardito, oserei dire che oggi di fronte all'arte ci troviamo in una posizione per certi versi simile a quella di Aristotele. Affascinato sicuramente dalla forza poetica del suo maestro, Aristotele non condivide invece la sua visione dell'arte. Quale sia stato l'influsso delle riflessioni platoniche sull'arte nella *Poetica*, è un argomento discusso. Più chiara invece appare la distanza tra le posizioni dei due filosofi. Mentre Platone tende, almeno in alcuni dei suoi dialoghi, a valutare l'arte con criteri extra-estetici, etici o filosofici, Aristotele cerca di riflettere sulla natura stessa della poesia, evitando di identificarla con la filosofia o con un altro sapere o *technê*.

Dopo il predominio nei due ultimi secoli di un pensiero estetico forte, anche noi oggi, per quanto possiamo riconoscere l'indubbio fascino, anche poetico, delle moderne teorie speculative dell'arte, ci troviamo in difficoltà ad accettare il loro giudizio valutativo sulla base di un ideale teorico che assegna all'arte un preciso compito ontologico. Davanti a noi si apre un bivio: o accettare la via decostruttivista postmoderna, negando all'arte una propria identità e valore, o tornare a guardare l'arte da una prospettiva come quella aristotelica che, rinunciando alla sua idealizzazione filosofica, se ne proponga più semplicemente la comprensione e l'analisi a partire dalla nostra esperienza. Si dirà, ed è ovvio, che l'arte di Atene nel quarto secolo avanti Cristo non coincide con quella attuale, e di conseguenza l'esperienza estetica di Aristotele non può essere identificata con quella nostra. È difficile, inoltre, nascondere l'incidenza delle diverse teorie estetiche moderne nella produzione artistica degli ultimi due secoli. Ciononostante, vorrei sostenere che nella *Poetica* di Aristotele si trovano degli elementi tuttora validi per orientare la nostra riflessione sull'arte e sulla nostra esperienza estetica.

Oltre alla sua peculiare prospettiva, la *Poetica* di Aristotele ha, a mio parere, altri due importanti vantaggi. Il primo, far parte di ciò che Berti chiama un sistema aperto,⁵ vale a dire di un pensiero ancorato a una determinata visione

⁴ Cfr. J.-M. SCHAEFFER, *L'arte dell'età moderna*, il Mulino, Bologna 1996 (titolo originale: IDEM, *L'art de l'âge moderne*, Gallimard, Paris 1992).

⁵ Cfr. E. BERTI, *Aristotele nel novecento*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 260-267.

del mondo e ad un sapere fondante, metafisico, che non solo consente, ma pure giustifica l'autonomia dei saperi secondari, tra cui la *Poetica*. Prova di ciò è la presenza, anche nelle moderne teorie estetiche, certamente refrattarie ad ogni pensiero metafisico, di alcune delle categorie teorizzate, e in qualche caso coniate, dalla *Poetica* aristotelica, sebbene interpretate in modi assai diversi. Il secondo vantaggio, che costituisce al contempo la sua grande difficoltà, risiederebbe nella natura stessa del testo di Aristotele a noi noto. Favorita forse dalla travagliata storia della sua trasmissione, si potrebbe dire che la *Poetica* è un testo strutturalmente ambiguo, nel senso che oltre a presentare in modo chiaro e preciso alcune proprietà del suo oggetto di studio, offre anzitutto affermazioni, intuizioni, provocazioni e suggerimenti che richiedono di essere interpretati con attenzione, sapendo articularli fino a comporre un insieme che coglie e rispetta le diverse dimensioni che Aristotele ritiene far parte dell'opera poetica, evitando di concentrare l'attenzione su alcune affermazioni fino al punto di dimenticarne altre. Come in altri discorsi aristotelici di filosofia pratica, al di là dello stato più o meno completo del testo, la *Poetica* è attenta a non sbilanciarsi portando le sue conclusioni oltre il limite consentito dalla natura, contingente e mutevole, del suo oggetto di studio.

Malgrado le letture della *Poetica* degli autori ellenisti, romani e rinascimentali, il testo aristotelico non può ridursi a un manuale di precettistica, a un trattato esclusivamente normativo. Non mancano, certo, nella *Poetica* dei precetti e delle norme miranti ad assicurare la riuscita dell'opera poetica, ma ciò che caratterizza il testo, come afferma Halliwell, è «una difficile commistione di ciò che è esplicito con l'implicito, una combinazione di argomenti fermamente sostenuti con suggerimenti e proposte elusivamente esplorate»,⁶ che danno al piccolo trattato il suo grande respiro. L'impegno dell'interprete della *Poetica* dovrebbe essere, a mio parere, non quello di risolvere le tensioni e le ambiguità del testo, lasciandosi prendere dalla gravidanza teorica di alcune sue proposte fino a costruire una teoria speculativa dell'arte, ma piuttosto quello di lasciarle sussistere, preservando il testo nella sua originale freschezza, senza tradire l'intento aristotelico di trattare la poesia come poesia. Non è difficile, in questo senso, concordare con quanto affermato da T.S. Eliot: Aristotele «guardava unicamente e fermamente l'oggetto che gli stava davanti; nel suo breve e incompiuto trattato forniva un esempio, di valore eterno, non per le leggi formulate o per il metodo seguito, perché non vi è metodo se non quello di essere molto intelligente, ma per l'intelligenza stessa che vi scorre».⁷

In queste pagine, per rispondere alla domanda prima indicata – quale utilità potrebbe avere un ritorno alla *Poetica* di Aristotele? –, vorrei presentare quan-

⁶ S. HALLIWELL, *Epilogue: The Poetics and its Interpreters*, in AA. VV., *Essays on Aristotle's Poetics*, ed. by A. Oksenberg Rorty, Princeton University Press, Princeton 1992, p. 409.

⁷ T. S. ELIOT, *Il critico perfetto*, in IDEM, *Il bosco sacro*, Bompiani, Milano 1967, p. 31.

to fino adesso affermato in modo assai generico, avvicinandomi al concetto aristotelico di *mimêsis*.

2. MIMESI E IMITAZIONE

Se c'è un punto in cui Aristotele non manifesta alcuna esitazione è nella sua considerazione dell'arte come mimesi; ciò in cui infatti coincidono la poesia – nelle diverse forme da lui considerate: tragedia, commedia, epopea –, la musica, la danza, la pittura e la scultura,⁸ è proprio nella loro condizione di mimesi. Ciò per cui l'artista è ritenuto tale è, appunto, per la sua capacità mimetica; il poeta è *mimêtês*.⁹ Il motivo, inoltre, per cui un'opera d'arte può essere universalmente apprezzata è sempre lo stesso, la sua natura mimetica, il suo essere un *mimêma*.¹⁰ Aristotele prende spunto nella sua *Poetica*, come in altri suoi trattati, dagli *endoxa*, da quella che sarebbe l'opinione accreditata dal consenso di molti o dal pensiero degli uomini ritenuti saggi al suo tempo; sembrerebbe dunque scontato, di dominio generale, condiviso dai suoi uditori che l'arte è strettamente collegata alla mimesi. Ciò che però è meno chiaro e su cui non sarebbe così semplice trovare un'intesa, è il significato preciso di mimesi; non tutti si curano di indicare cosa la mimesi significhi e non sembra che Aristotele sia d'accordo con le indicazioni che sulla mimesi altri, come Platone, hanno dato.

In un breve brano della *Metafisica*, Aristotele rimprovera ai pitagorici la loro concezione mimetica della realtà – «gli enti sembrano essere *mimêsei* dei numeri»¹¹ – proprio perché «hanno trascurato di indicare cosa significhi ... la mimesi». ¹² Aristotele sarebbe dunque consapevole della necessità di chiarire tale concetto, in particolar modo quando, come nel suo caso, lo adopera per dare ragione non degli enti in genere, come i pitagorici, ma di quel tipo di enti che costituiscono l'ambito di ciò che oggi chiamiamo opere d'arte.

L'arte è una realtà marginale, molto concreta e alla vista di tutti; sulla sua condizione mimetica, nessuno pare sollevare dubbi, anzi questo sembra uno dei principi dal quale iniziare la ricerca.¹³ Aristotele dà l'impressione di non avere bisogno né di giustificare l'esistenza dell'arte, né di determinare il genere di realtà al quale appartiene. Sente invece la necessità di precisare meglio quale sia, nell'ambito della mimesi, la specificità propria di quella artistica, sebbene non ne proponga – o almeno non ci sia pervenuta – definizione alcuna. Questo sarebbe in pratica uno dei principali compiti della *Poetica*, stabilire il significato preciso della mimesi poetica e, più in generale, artistica. Detto

⁸ Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1, 1447 a 26-28; IDEM, *Retorica*, I, 11 1371 b 4-10.

⁹ ARISTOTELE, *Poetica*, 25, 1460 b 8; 1, 1447 b 21.

¹⁰ *Ibidem*, 4, 1448 b 18.

¹¹ ARISTOTELE, *Metafisica*, I, 6 987 b 11.

¹² *Ibidem*, I, 6 987 b 13.

¹³ ARISTOTELE, *Poetica*, 1, 1447 a 13.

in un altro modo, l'arte è mimesi, ma non ogni mimesi è arte; assieme ad un significato vago e generico, quello abitualmente adoperato dal linguaggio comune in svariati contesti, la mimesi acquista, tramite la *Poetica*, il suo significato tecnico e specifico, quello che qualche autore ha chiamato il suo *focal meaning*,¹⁴ che non manca però di una grande complessità.

Il centro della *Poetica* è dunque la mimesi, concetto che ha giocato un ruolo determinante, una sorta di ininterrotto punto di partenza di ogni posteriore teoria estetica. Nella mimesi traspare però, più che in nessun altro concetto della *Poetica* aristotelica, la sua precedentemente accennata ambiguità strutturale. Non è facile rendere con un solo termine il suo significato senza impoverire le molteplici sfaccettature con cui nelle pagine del breve trattato viene presentata. La mimesi ha un valore rappresentativo, ma senza ridursi a riproduzione, meno ancora a un'imitazione che neghi la sua valenza creativa, espressiva e comunicativa; la mimesi per Aristotele rappresenta sempre qualcosa, ma deve farlo secondo una razionalità propria, autonoma e distinta da quella di ogni altro sapere, senza poter però prescindere completamente da ogni legame con gli altri saperi. Su questa complessità che l'arte presenta per Aristotele vorrei soffermarmi.

A tutti è nota la breve affermazione della *Fisica* sulla condizione mimetica di ogni *technê*: «In generale, talvolta la *technê* porta a compimento quanto la natura è impossibilitata a fare, talaltra *mimētai* la natura. Se dunque le cose che sono secondo *technê* sono fatte in vista di un fine, è chiaro che anche le cose secondo natura lo sono. Infatti il rapporto tra ciò che viene dopo e ciò che viene prima opera nello stesso modo in entrambe».¹⁵ Tali affermazioni accomunerebbero ogni *technê*, anche quelle appartenenti all'ambito artistico, assegnando a tutte una dimensione mimetica riguardo alla natura – *he technê mimētai tēn phusin*¹⁶ –, giacché le *technai* come la natura agiscono sempre in vista di un fine.¹⁷ Tale caratterizzazione, meritevole di un successo storico che Aristotele sicuramente mai avrebbe immaginato, sarebbe però insufficiente per comprendere la specificità propria della mimesi artistica. Ciò che contraddistingue la condizione mimetica dell'arte non può essere ridotto, al pari di ogni *technê*, ad essere, come la natura, un'attività indirizzata ad un fine.

Non c'è dubbio che l'arte ha per Aristotele una propria finalità che la distingue da ogni altro fare, così come da ogni altra *technê*. A differenza delle *technai* rivolte a soddisfare le necessità vitali, a produrre cose utili, ce ne sono altre orientate al benessere, al piacevole, e per questo motivo, al dire di Aristotele, sono stati sempre ritenuti «più sapienti gli scopritori di queste che non gli

¹⁴ Cfr. P. WOODRUFF, *Aristotle on Mimēsis*, in AA. VV., *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 73-95.

¹⁵ ARISTOTELE, *Fisica*, II, 8 199 a 15-20.

¹⁶ *Ibidem*, II, 2 194 a 21-22; cfr. ARISTOTELE, *Protreptico*, 23. 3.

¹⁷ Cfr. IDEM, *Etica Nicomachea*, VI, 4.

scopritori di quelle, per la ragione che le loro conoscenze non erano rivolte all'utile». ¹⁸ Queste indicazioni, la liberalità del suo scopo e la piacevolezza dei suoi prodotti, sono però insufficienti per determinare la specificità della mimesi artistica; un'opera d'arte è un *mimêma*, prodotto da una *mimêsis*, non solo perché piacevole e non strumentale, ma perché in grado di produrre uno specifico piacere derivato proprio dalla sua peculiarità mimetica, altrimenti non sarebbe possibile distinguere l'arte bella da ogni *technê* mirante al divertimento, al gioco e allo svago.

Che la *mimêsis* artistica abbia una propria identità, diversa da ogni altra *technê*, sembra chiaro per la peculiare valutazione che di essa deve darsi; c'è differenza – afferma Aristotele – «tra una qualsiasi *technê* e la poetica». ¹⁹ Ogni attività poetica, come ogni sapere tecnico, ha una valenza mimetica. Nel caso però dell'arte, tale dimensione ha proprietà peculiari e solo in base ad esse, e non a quelle generiche, si parla dell'arte come *mimêsis*, le sue opere si chiamano *mimêmata* e l'artista è ritenuto un *mimêtês*.

Il senso più immediato di *mimeisthai*, e delle parole correlate, corrisponderebbe alla traduzione italiana abituale di imitare, riprodurre, emulare, e in molti casi questi verbi rendono bene il senso delle affermazioni aristoteliche. ²⁰ Così, ad esempio, lo spaccone, volendo apparire coraggioso, in certe circostanze lo imita, *mimeitai*; ²¹ ci sono degli animali, in genere i rapaci, e in particolare il pappagallo, *mimêtika*, con spiccata propensione all'imitazione; ²² alcune qualità sono *amimêta*, vale a dire non possono essere imitate, altre invece sì; nessuno potrebbe, almeno al tempo di Aristotele, riprodurre nel proprio corpo le qualità fisiche – altezza, colore, agilità, ecc. – di un altro; tutti, invece, potremmo essere in grado di acquisire le qualità morali che vediamo in altre persone. ²³

Quando Aristotele segnala che l'istinto naturale di *mimeisthai* è all'origine dell'arte poetica, sembrerebbe che sia anche questo il senso del termine; fin

¹⁸ IDEM, *Metafisica*, I, 1 981 b 18-20.

¹⁹ IDEM, *Poetica*, 25, 1460 b 14-15. Aristotele difende l'autonomia dell'arte, la cui valutazione deve rispondere a criteri propri, diversi da quelli di qualsiasi altra *technê*. Sull'importanza della posizione aristotelica per la successiva storia dell'estetica, cfr. S. HALLIWELL, *The Importance of Plato and Aristotle for Aesthetics*, in AA. Vv., *Proceedings of The Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, Vol. v, 1989, ed. by J. J. Cleary and D. C. Shartin, University Press of America, New York 1989, pp. 321-348.

²⁰ Come segnala S. HALLIWELL in *Aristotelian Mimesis Reevaluated*, «Journal of the History of Philosophy», 4/xxviii (1990), pp. 487-510, non possediamo un unico termine o un'unica idea unificante della parola greca e, dunque, non si dovrebbe ritenere l'imitazione il suo equivalente letterale e primario.

²¹ Cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, III, 10 1115 b 31-32.

²² Cfr. IDEM, *Historia Animalium*, VIII, 12, 597 b 26-28.

²³ Cfr. IDEM, *Problemata*, 29, 10, 951 a 7-8.

dall'infanzia noi uomini siamo portati ad imitare, a riprodurre ciò che vediamo e sentiamo. Anzi, al dire di Aristotele, ciò che distingue l'uomo dagli altri animali è «l'essere il più mimetico di tutti».²⁴ Non sarebbe difficile concludere che è proprio questa peculiare capacità di imitare, legata al linguaggio e più in genere alla ragione, ciò che permette all'uomo di produrre quei *mimêmata*, le opere d'arte, che soltanto lui può fare e apprezzare, e che non possono in assoluto confondersi con qualsiasi banale imitazione o riproduzione dell'esistente.

In modo ancora generico e impreciso, si potrebbe dire che ogni opera d'arte deve portare con sé una qualche somiglianza, non necessariamente visiva, con qualcosa d'altro, non importa se immaginato o esistente; ogni *mimêma* è anzi realizzato tenendo conto di un'altra realtà, della quale rappresenta intenzionalmente un qualche suo aspetto. Questo permette che l'opera venga riconosciuta proprio come *mimêma*, senza che sia però ritenuta una semplice imitazione o copia.

Senza trattenermi su questo punto, risulta chiaro che l'arte per Aristotele è mimetica in senso diverso da come riteneva Platone.²⁵ L'arte non può limitarsi a copiare, a riprodurre ciò che ci è già noto nel modo in cui ci è noto; l'arte non può pretendere di sostituirsi al reale, di far presenti le cose così come sono. Compito dell'arte non è rappresentare identità, corrispondenze esatte, ma somiglianze, immagini di realtà non necessariamente esistenti. A differenza delle arti interessate a conoscere e spiegare come sono le cose in vista di qualche utilità, il sapere artistico può esigere in molti casi di prendere le distanze dalla conoscenza teorica, trasgredirla, perciò le sue opere potrebbero benissimo, senza compromettere la propria condizione artistica, contenere imprecisioni dal punto di vista delle altre *technai* o scienze, presentare ad esempio immagini impossibili, come un dipinto di «un cavallo con le due zampe destre in avanti, o ciò che è sbagliato rispetto alle varie discipline, come un errore in medicina».²⁶ Questo distacco dal reale permette all'arte di trasfigurarla, fare esteticamente godibili attraverso le loro immagini «quelle cose che ci fanno soffrire quando le vediamo nella realtà [...] come i disegni delle bestie più sordide o dei cadaveri».²⁷ Questo distacco apre lo spazio alla capacità inventiva

²⁴ IDEM, *Poetica* 4, 1448 b 6-7: «τούτω διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζῴων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι».

²⁵ Sebbene la questione dell'arte in Platone sia più complessa e non possa ridursi alla semplice copia del reale, è indubbio che questo sia uno dei significati che Platone assegna alla mimesi artistica; cfr. PLATONE, *Repubblica*, x, 596 c-598 d. Cfr. S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton University Press, Princeton 2002, part I, pp. 37-147.

²⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, 25, 1460 b 17-20; cfr. *ibidem*, 25, 1460 b 31-32.

²⁷ *Ibidem*, 4, 1448 b 10-12; cfr. ARISTOTELE, *Retorica*, I, 11 1371 b 8.

²⁸ IDEM, *Poetica*, 9, 1451 a 36-38.

dell'artista, non però – come vedremo – allo scopo di nascondere il reale, ma piuttosto per farne presente qualche aspetto altrimenti difficilmente percettibile.

Che l'arte non sia la semplice copia del reale diventa particolarmente chiaro nell'analisi aristotelica della tragedia; «da quanto si è detto risulta evidente che l'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell'ambito del verosimile o del necessario». ²⁸ L'anima della tragedia, come pure della pittura, è il *muthos*, il racconto, la narrazione dei fatti, ²⁹ costruita dall'artista seguendo la logica della verosimiglianza o della necessità. Da tale logica non restano esclusi gli eventi reali, ma nemmeno i fatti impossibili. La razionalità propria della mimesi deve comunque riflettere somiglianze, immagini di qualche realtà, esistente o fittizia, alla quale rinviano. Ed è questo a prevalere nell'opera d'arte, la sua dimensione mimetica, benché quanto raccontato sia di fatto impossibile. Anzi, il rispetto della razionalità propria del *mimêma* non solo permette all'artista di distaccarsi dal reale, ma può anche spingerlo a farlo, preferendo «i fatti impossibili verosimili, piuttosto che quelli possibili incredibili» ³⁰ o la scelta in certi casi di ciò che è addirittura irrazionale. ³¹

3. MIMESI E SOMIGLIANZE

Che la mimesi artistica abbia a che fare con somiglianze più che con identità, con invenzioni più che con realtà, sembra desumersi dal rapporto che Aristotele stabilisce tra i poeti e i pittori; «il poeta è *mimêtês*, esattamente come un pittore o un altro creatore di immagini». ³² Nello stesso termine *mimêma*, così come Aristotele lo usa, sembra esserci sempre il senso della somiglianza o dell'immagine. ³³ Ogni opera d'arte è in qualche modo iconica, immagine non necessariamente visiva di un'altra cosa; «l'immagine è ciò la cui nascita procede dalla mimesi». ³⁴ L'immagine, *eikôn*, è però «immagine per somiglianza (*homoiôsis*) con il modello a cui la cosa viene ricondotta e non per identità con ciò di cui è immagine». ³⁵ Proprio dell'opera d'arte, del *mimêma*, sarebbe dunque il portare in sé somiglianze che trascendono l'eventuale dimensione

²⁹ Cfr. *ibidem*, 6, 1450 a 22-23; cfr. *ibidem*, 6, 1450 a 15.

³⁰ *Ibidem*, 24, 1460 a 26-27; cfr. *ibidem*, 25, 1461 b 11-12.

³¹ Cfr. *ibidem*, 25, 1461 b 15.

³² *Ibidem*, 25, 1460 b 8-9: «ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερ ἀνεὶ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός»; cfr. *ibidem*, 2, 1448 a 5.

³³ Cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, I, 6 988 a 7; IDEM, *Historia Animalium*, VIII, 7 612 b 18-20.

³⁴ IDEM, *Topici*, VI, 2 140 a 14-15: «εἰκὼν γὰρ ἐστὶν οὗ ἢ γένεσις διὰ μιμήσεως».

³⁵ D. GUASTINI, *Filosofia ed Etica nella Poetica di Aristotele*, «Isonomia» Rivista filosofica on line, (3/8/2004), p. 10; cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 25, 1460 b 8-9; *ibidem*, 1, 1447 a 18-19; *ibidem*, 4, 1448 b 15-19; ARISTOTELE, *Politica*, 1340 a 23.

iconica o simbolica della materia che l'artista usa: colori, suoni, parole... perché prodotte intenzionalmente, inventate grazie alla sua arte.

Aristotele paragona nella *Retorica* l'attività poetica all'invenzione di metafore; sia le metafore sia le immagini dei poeti, se sono ben costruite, producono lo stesso effetto, vale a dire destano il piacere del riconoscimento in quanto presentano non identità, ma somiglianze con un'altra cosa.³⁶ Come una buona metafora, un buon entimema, per raggiungere il loro scopo non possono limitarsi a segnalare «cose che sono evidenti a tutti e non esigono alcun sforzo mentale»,³⁷ un'opera d'arte non può ridursi a presentare il reale così com'è abitualmente percepito. Sebbene in nessun luogo Aristotele identifichi l'arte con le metafore, non manca però di segnalare il particolare pregio – «il più grande di tutti» – della capacità metaforica nelle composizioni poetiche, «perché l'usare la metafora bene significa cogliere il simile»;³⁸ da tale capacità dipende in buona misura il loro successo.³⁹ Sembrerebbe dunque che proprio del poeta, del *mimētēs*, è la sua capacità di cogliere ed esprimere somiglianze.⁴⁰ Aristotele suggerisce inoltre che tale capacità non sia il semplice risultato dell'apprendimento, né possa essere ridotta alla destrezza tecnica: «solo questa non si può mutuare da altri, e poi è indizio di nobiltà».⁴¹ Se realizzare la mimesi poetica consiste nel presentare somiglianze, non semplici descrizioni del reale, sarà necessaria un'attitudine in parte simile a quella richiesta dalla filosofia «per cogliere le somiglianze in cose molto contrarie».⁴² La dimensione filosofica della poesia, chiaramente segnalata nella *Poetica*, consiste in una qualche presenza dell'universale nel prodotto artistico,⁴³ ma tale presenza richiede una peculiare capacità nel poeta di elevarsi, come il filosofo, dal particolare fino a una visione personale di una qualche realtà, esistente o fittizia, che poi esprimerà nelle sue opere in un modo tutto suo e diverso da quello filosofico.

La causa del piacere estetico sarebbe fondata inoltre su questa presenza di somiglianze nelle opere d'arte. Aristotele segnala che il riconoscere e l'imparare sono la causa del peculiare godimento davanti all'arte. Più volte la *Retorica*

³⁶ Cfr. D. GUASTINI, *Aristotele e la metafora: ovvero un elogio dell'approssimazione*, «Isonomia» Rivista filosofica on line, (9/9/2005).

³⁷ ARISTOTELE, *Retorica*, III, 10 1410 b 22-23.

³⁸ IDEM, *Poetica*, 23, 1459 a 7-8: «τὸ γὰρ εὖ μεταφέρειν τὸ τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἐστίν».

³⁹ Cfr. IDEM, *Retorica*, III, 11 1413 a 12-13.

⁴⁰ Cfr. *ibidem*, II, 20 1394 a 2-5; *ibidem*, III, 11 1412 a 11-13.

⁴¹ ARISTOTELE, *Poetica*, 23, 1459 a 6-7: «μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυῶς τε σημεῖόν ἐστι».

⁴² IDEM, *Retorica*, III, 11, 1412 a 12-13: «οἷον καὶ ἐν φιλοσοφίᾳ τὸ ὅμοιον καὶ ἐν πολὺν διέχουσι θεωρεῖν εὐστόχου». In IDEM, *Analitici Posteriori*, I, 34 89 b 10-11, Aristotele definisce la *εὐστοχία*, la sagacia, come «una certa destrezza nel cogliere in modo immediato il medio», cioè la causa di qualche fenomeno.

⁴³ Cfr. IDEM, *Poetica*, 9, 1451 b 5-9.

rica indica l'imparare e la meraviglia, lo stupore, come gradevoli: «l'imparare e il provare meraviglia sono in genere piacevoli, perché sentire ammirazione implica il desiderio di imparare, in modo tale che ciò che causa ammirazione è desiderabile, e l'imparare significa il tornare alla condizione di stabilità in rapporto a ciò che è secondo natura». ⁴⁴ Ogni opera mimetica, «come la pittura, la scultura, la poesia, e ogni buona mimesi» ⁴⁵ sarà gradevole per questo motivo, perché, come afferma nella *Poetica*, «è molto gradito non solo ai saggi imparare, ma ugualmente anche agli altri, solo che questi poco attendono all'imparare. Dunque si prova piacere nel vedere le immagini, perché succede che osservando s'impara, e si discute che cosa rappresenta ciascuna, e si conclude per esempio che questa figura è il tale». ⁴⁶ Se l'arte si limitasse a presentare ciò che è già noto nel modo in cui è noto, nulla ci sarebbe da imparare, nulla da meravigliarsi; perché si producano lo stupore e il piacere del riconoscimento, l'arte deve impegnare la ragione e la sensibilità di chi contempla, arricchire la sua conoscenza. Al contempo, se nell'opera d'arte non fosse possibile riconoscere qualche somiglianza con quanto già si conosce, se l'opera fosse completamente chiusa alla ragione e alla sensibilità di chi la contempla, la sua dimensione artistica sfuggirebbe e bisognerebbe allora accontentarsi di apprezzarla «per la lavorazione o per il colore o per un altro motivo del genere». ⁴⁷

Resta dunque chiaro che non è sufficiente per diventare artista né la conoscenza approfondita del suo oggetto, ⁴⁸ propria di un altro sapere o *technê*, né la sola perizia nell'uso dei mezzi, sia il comporre versi – non per questo si è artista –, ⁴⁹ sia il dipingere fedelmente un qualsiasi modello; ⁵⁰ la sola tecnica pittorica non basta per suscitare il piacere estetico. ⁵¹ Si è artista per la mimesi, cioè per la capacità di creare immagini, di inventare racconti, di presentare, in genere, somiglianze. ⁵² E per poterlo fare, l'artista ha bisogno di un qualcosa in più che né la destrezza tecnica – *apergasia* – né la conoscenza scientifica possono dargli.

Non ogni arte ha però le stesse possibilità di riflettere somiglianze. All'inizio della *Poetica* Aristotele distingue i diversi tipi di arti sulla base dei mezzi,

⁴⁴ IDEM, *Retorica*, I, 11, 1371 a 31-34: «καὶ τὸ μανθάνειν καὶ τὸ θαυμάζειν ἡδὺ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ· ἐν μὲν γὰρ τῷ θαυμάζειν τὸ ἐπιθυμεῖν μαθεῖν ἐστίν, ὥστε τὸ θαυμαστὸν ἐπιθυμητόν, ἐν δὲ τῷ μανθάνειν τὸ εἰς τὸ κατὰ φύσιν καθίστασθαι».

⁴⁵ *Ibidem*, I, 11, 1371 b 6-8.

⁴⁶ ARISTOTELE, *Poetica*, 4, 1448 b 13-17: «ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἡδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος».

⁴⁷ *Ibidem*, 4, 1448 b 18-19.

⁴⁸ Cfr. *ibidem*, 25, 1460 b 17-22.

⁴⁹ Cfr. *ibidem*, 1, 1447 b 13-23.

⁵⁰ Cfr. ARISTOTELE, *Magna Moralia*, I, 19, 1. 6.

⁵¹ Cfr. IDEM, *Poetica*, 4, 1448 b 15-19.

⁵² Cfr. *ibidem*, 25, 1460 b 8-11; 1, 1447 b 21.

degli oggetti e dei modi;⁵³ i mezzi impiegati dalla mimesi pittorica – colori, figure – sono ovviamente diversi da quelli della poesia: il ritmo, il linguaggio e la melodia.⁵⁴ L'oggetto che Aristotele prende in considerazione normalmente sarebbe lo stesso tanto per l'arte poetica come per la pittura, per la danza e per la musica: persone umane, reali o fittizie, con il loro carattere e il loro agire.⁵⁵ I modi, almeno per quanto riguarda la poesia, sarebbero quello espositivo, quello che combina la narrazione con la personificazione dei caratteri, e quello teatrale, in cui tutti i personaggi agiscono.⁵⁶ Le possibilità mimetiche dei diversi mezzi nel presentare lo stesso oggetto, la condotta umana, sono accennate nella *Politica*. L'attenzione è centrata in questo caso sulla musica e il suo insegnamento. Aristotele fa notare la grande capacità del mezzo musicale di presentare somiglianze molto perfette con le nostre passioni e disposizioni morali; sia la melodia sia il ritmo «sono in sé stesse *mimêmata* di caratteri»,⁵⁷ e perciò in grado di cambiare lo stato del nostro animo e addirittura «imprimere una certa qualità nel carattere dell'anima». ⁵⁸ Tale possibilità è negata alle arti che adoperano altri mezzi percettivi; difficilmente possono essere presenti tali somiglianze di caratteri attraverso i sensibili propri del gusto o del tatto, e nemmeno le arti visive riescono a portare con sé somiglianze così forti con tutto ciò che fa parte della condotta umana.⁵⁹ L'artista deve essere consapevole dei mezzi e dei modi di cui può disporre, e dimostrare la sua bravura, la sua arte, ricavando il massimo dalla loro potenzialità mimetica a seconda dell'oggetto proprio della sua opera.

L'artista è tale, *mimêtês*, solo nella misura in cui riesce a fare della sua opera un *mimêma*, né soltanto una riproduzione perfetta, un duplicato di qualcosa di già noto, né un artefatto il cui significato rimane a tutti sconosciuto. Aristotele insiste nell'attribuire proprio all'opera questa doppia valenza di portatrice di un significato parzialmente noto e parzialmente da scoprire. È il *mimêma* a parlare da sé, a rendere presente la somiglianza senza bisogno di alcun chiarimento del suo autore; «il poeta in quanto tale deve dire il minimo per proprio conto, perché non è *mimêtês* per questo». ⁶⁰ L'opera d'arte deve essere apprezzata in quanto *mimêma*,⁶¹ vale a dire in quanto portatrice di quelle somiglianze che rendono possibile il riconoscimento e la meraviglia. Non è apprezzata un'opera d'arte per motivi esterni all'opera, neppure per le sue qualità tecniche, ma perché portatrice nella sua stessa materialità di un significato, di quelle somiglianze che rinviano a un'altra realtà, che potrebbe benissimo essere immaginaria, fittizia, che siamo però in grado di riconoscere ed al

⁵³ Cfr. *ibidem*, 1, 1447 a 17-18; 3, 1448 a 23-25.

⁵⁵ Cfr. *ibidem*, 1, 1447 b 30-1448 a 18.

⁵⁷ ARISTOTELE, *Politica*, VIII, 5 1340 a 38-39; 1340 b 7-8.

⁵⁸ *Ibidem*, VIII, 5 1340 b 11-12.

⁶⁰ ARISTOTELE, *Poetica*, 24, 1460 a 7-8.

⁵⁴ Cfr. *ibidem*, 1, 1447 a 21-22.

⁵⁶ Cfr. *ibidem*, 1, 1448 a 19-23.

⁵⁹ Cfr. *ibidem*, VIII, 5 1340 a 28-35.

⁶¹ Cfr. *ibidem*, 4, 1448 b 18.

contempo riscopriamo in un modo nuovo. Lo stesso andamento dei fatti o del racconto,⁶² l'accurata scelta del linguaggio e l'uso mirato delle sue figure,⁶³ la costruzione dei caratteri, con i loro ragionamenti e decisioni,⁶⁴ l'eventuale messa in scena dell'opera,⁶⁵ con l'uso del coro, della melodia, della voce...,⁶⁶ la materialità del dipinto, la distribuzione dei colori e la configurazione delle immagini...,⁶⁷ la composizione musicale con l'indovinata scelta dei ritmi e delle melodie...,⁶⁸ è tutto questo che porta con sé quelle somiglianze in grado di sollecitare la ragione e i sentimenti dello spettatore, destando in lui lo specifico piacere estetico.

Nella sua materialità, ogni opera d'arte è per Aristotele portatrice di un significato intelligibile in una forma inconsueta ad altri modi di espressione. L'opera d'arte, il *mimêma*, è un artefatto con un significato intenzionale reso accessibile attraverso i mezzi, gli oggetti e i modi specifici di ogni arte. Compito dell'artista è appunto questo: comunicare, attraverso i mezzi, gli oggetti e i modi disponibili alla sua arte, un messaggio percepibile solo in e attraverso tali mezzi, oggetti e modi, senza bisogno di aggiungere qualche iscrizione, «come nelle opere degli antichi pittori».⁶⁹

4. MIMESI E UNIVERSALI

A questo punto è necessario fare riferimento al noto paragone aristotelico tra la poesia e la storia. Non differiscono il poeta dallo storico per il modo in cui si esprimono, ma perché «uno espone gli eventi reali, e l'altro quali fatti possono avvenire».⁷⁰ Tale differenza significa che «la poesia è più filosofica e più elevata della storia: la poesia espone piuttosto l'universale, la storia il particolare».⁷¹

Non è questo l'unico testo in cui Aristotele sottolinea la relazione tra l'arte e l'universale, *katholou*. Dal punto di vista epistemologico, ogni arte «è conoscenza degli universali»;⁷² ogni *technê* si eleva dall'esperienza, dalla conoscenza del particolare fino all'universale. I prodotti dell'arte non procedono né dalla sola esperienza né dal caso; l'artista non solo produce qualcosa che ha le

⁶² Cfr. *ibidem*, 9, 1451 b 33-35; 1452 a 1-7.

⁶³ Cfr. *ibidem*, 19-22.

⁶⁴ Cfr. *ibidem*, 15.

⁶⁵ Cfr. *ibidem*, 14, 1453 b 1-13.

⁶⁶ Cfr. *ibidem*, 18, 1456 a 25-31; ARISTOTELE, *Retorica*, II, 8 1386 a 32-35.

⁶⁷ Cfr. IDEM, *Poetica*, 6, 1450 a 38-b 2.

⁶⁸ Cfr. IDEM, *Politica*, VIII, 5 1340 a 38-b 10

⁶⁹ IDEM, *Topici*, VI, 2 140 a 21.

⁷⁰ IDEM, *Poetica*, 9, 1451 b 4-5: «ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο».

⁷¹ *Ibidem*, 9, 1451 b 5-7: «διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσεις ἱστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποιήσεις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει».

⁷² ARISTOTELE, *Metafisica*, I, 1 981 a 16; cfr. IDEM, *Etica Nicomachea*, X, 10 1180 b 20-22.

parvenze dell'arte, l'artista sa in generale perché deve produrre i suoi artefatti in un determinato modo per raggiungere il suo scopo. E qualcosa di simile afferma Aristotele per quanto riguarda la valutazione di un'opera d'arte; «sono infatti i competenti che in ogni campo discernono correttamente le opere e capiscono con quali mezzi e come sono portate a perfezione [...]. Invece i non competenti devono essere già contenti del fatto che non sfugga loro se l'opera è stata fatta bene o male, come nella pittura». ⁷³ Da questa prospettiva però non dovrebbero differire lo storico e il poeta; tutti e due dovrebbero conoscere ciò che riguarda la loro *technê* e, di conseguenza, essere consapevoli della differenza prima accennata.

Ma quale è la portata di tale differenza? Cosa significa che la poesia si occupa degli universali? Nel testo prima citato, Aristotele sembra fare riferimento all'oggetto stesso della poesia che dice, racconta, espone – *legei* – prevalentemente cose universali – *ta katholou* –, mentre la storia espone fatti particolari – *ta kath' hekaston*. Il problema però è chiarire il significato che in tale contesto ha il termine *katholou*, se pensiamo che l'universale espresso dalla poesia non sia per Aristotele prerogativa esclusiva della tragedia, ma caratteristica propria di ogni opera d'arte. Molto spesso, infatti, Aristotele lega – come abbiamo visto – la poesia alla pittura, alla musica e alla scultura. Se è così, sembrerebbe che l'universale non potrà avere in ogni caso lo stesso significato.

In senso lato, l'universale si contrappone al particolare, in quanto appartiene, è comune, a un insieme più o meno esteso di cose. L'universalità potrà di conseguenza essere maggiore o minore. ⁷⁴ L'universale inoltre non sussiste che nella nostra intelligenza, in quanto prodotto dell'induzione, ⁷⁵ e implica sempre conoscenza; dell'universale non c'è sensazione. ⁷⁶ L'universale così inteso, come sostantivo, è usato da Aristotele per riferirsi a nozioni diverse in ambito logico e metafisico: il genere, la specie, le proposizioni, i principi, l'essenza... ma qualche volta lo usa pure in un senso meno preciso, rispondente alla composizione della parola stessa, «una sorta d'intero». ⁷⁷ Per quanto riguarda il suo significato tecnico, si potrebbero indicare, in modo sintetico, nelle cause e nei principi primi – le cose più universali –, ⁷⁸ oggetto della filosofia prima, e nei concetti presenti nel soggetto – «l'universale che è tutto in riposo nell'anima» – ⁷⁹ le due manifestazioni per così dire estreme del *katholou*.

⁷³ IDEM, *Etica Nicomachea*, x, 10 1181 a 19-23.

⁷⁴ Cfr. IDEM, *Metafisica*, III, 4 1000 a 1; V, 26 1023 b 30-32; VII, 13 1038 b 11-12; IDEM, *De interpretatione*, 17 a 39; IDEM, *Analitici Primi*, I, 1 24 a 18; IDEM, *Analitici Posteriori*, I, 4 73 b 21; II, 12 96 a 15.

⁷⁵ Cfr. IDEM, *Analitici Posteriori*, I, 18 81 b 1-2; II, 12 100 b 4-5; IDEM, *Etica Nicomachea*, VI, 3 1139 b 28-29.

⁷⁶ Cfr. IDEM, *Analitici Posteriori*, I, 31 88 a 2.

⁷⁷ IDEM, *Fisica*, I, 1 184 a 25.

⁷⁸ Cfr. IDEM, *Metafisica*, I, 2 982 a 19-b 4.

⁷⁹ IDEM, *Analitici Posteriori*, II, 19 100 a 6-8; cfr. IDEM, *De anima*, II, 5 417 b 23.

A quest'ultimo significato bisognerebbe però accostare quell'altro, meno preciso, quella sorta di intero che in ambito conoscitivo precede l'universalità propria del sapere, anche perché tale universalità potrebbe essere impedita dalla condizione individuale dell'oggetto. Si tratterebbe dunque della visione personale che a partire dai ricordi e dall'esperienza l'artista ha forgiato nella sua mente di una qualche singola realtà.⁸⁰ In modo simile a quanto accade nella metafora, l'universalità, la somiglianza presente nell'opera d'arte, senza essere arbitraria, non deve essere interpretata in senso tecnico, altrimenti andremo incontro ad alcune difficoltà difficilmente superabili.⁸¹ L'intenzione di Aristotele, a mio parere, sarebbe quella di distinguere l'argomento, il contenuto dell'arte, tanto dal sapere scientifico come dalla semplice percezione sensibile.⁸²

Il resoconto di quanto accade, la storia – almeno in questa sua presentazione volutamente essenziale –, richiede sì l'uso della memoria, ma non una conoscenza più elevata di quella appunto dei fatti, senza bisogno di fare ricorso né all'induzione né all'esperienza. Nel caso invece dell'arte, pure quando l'oggetto è una singola realtà esistente, della quale non è possibile elaborare un concetto, un universale, l'artista dovrà comunque distaccarsi dalla percezione sensibile e fare ricorso, oltre che alla memoria, all'induzione, all'immaginazione e all'esperienza. Così interpretata, l'affermazione di Aristotele, benché riferita alla poesia, non vieterebbe all'arte alcun contenuto universa-

⁸⁰ Non è facile interpretare quanto Aristotele afferma nel capitolo 19 di *Analitici Posteriori* II sul passaggio dall'esperienza alla conoscenza; per certi versi sembrerebbe che Aristotele attribuisce una qualche universalità all'esperienza stessa – «[...] e dal verificarsi spesse volte il ricordo della medesima cosa, si origina l'esperienza: i molti ricordi, sebbene numericamente molteplici costituiscono un'unica esperienza. E dall'esperienza o dall'universale che è tutto in riposo nell'anima (ἐκ δ' ἐμπειρίας ἢ ἐκ παντός ἡρεμήσαντος τοῦ καθόλου ἐν τῇ ψυχῇ), l'uno che corrisponde ai molti [...]» (100 a 3-9) –, sebbene un'universalità relativa soltanto ai ricordi del passato, senza possibilità di raggiungere l'universalità propria del sapere (cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, I, 1 980 b 29-981 a 7). Cfr. il commento di J. BARNES a 99 b ss. in *Aristotle's Posterior Analytics*, Clarendon Press, Oxford 1975, pp. 252-254.

⁸¹ Come spiega D. GUASTINI, *Aristotele e la metafora*, cit., p. 7, nemmeno nella metafora è presente tra i termini relazionati l'universale in senso stretto: «se anche la metafora riconosce ciò che è comune in cose diverse tra loro, come la paglia e la vecchiaia, l'altare e il buon giudice, tuttavia questo *koinon*, pur in qualche modo universale, non raggiunge mai il livello della piena e formale universalità descritto negli *Analitici Primi*».

⁸² Va ricordato che anche nella conoscenza del singolo interviene l'universale, il concetto, ma nella sua dimensione intenzionale, in quanto permette la conoscenza della realtà nella sua singolarità e concretezza. Dopo aver segnalato che non c'è sensazione dell'universale, Aristotele afferma che «si sente l'individuale, ma la sensazione è dell'universale: per esempio, dell'uomo, ma non dell'uomo Callia» (ARISTOTELE, *Analitici Posteriori*, II, 19 100 a 16-17); il significato del testo dovrebbe essere che nella percezione di un individuo, di qualcosa di singolo, Callia, il suo riconoscimento richiede l'attualizzazione della nozione universale presente nell'anima.

le, per astratto che possa essere, ma nemmeno la rappresentazione di singoli soggetti, perché anche in tale caso la somiglianza che di essi rappresenta sarà mediata quanto meno dall'esperienza dell'artista e, in questo senso, esprimerà qualcosa di universale, una sorta d'intero che raccoglie un qualche aspetto della complessità del soggetto rappresentato.

Se torniamo al testo di *Poetica* 9, il riferimento dell'universale al contenuto proprio della poesia, l'agire umano, sembra infatti chiaro. L'agire umano appartiene a quell'ambito del reale che Aristotele chiama *hōs epi to polu*, né completamente necessario né assolutamente contingente. Ed è proprio in questo ambito del reale che trova il suo spazio il verosimile, *eikos*; «ciò – scrive Aristotele nella *Retorica* – che si verifica per lo più, però non in senso assoluto, come definiscono alcuni, ma è ciò che, nell'ambito delle cose che possono essere in modo diverso, si rapporta a quella rispetto a cui è verosimile così come l'universale si rapporta al particolare». ⁸³ In questo modo appare chiara la vicinanza tra la poesia e la filosofia, in particolare l'etica. Il poeta, come lo studioso di etica, per poter trasmettere un messaggio con valore universale deve per forza elevarsi dal particolare, cogliere nei molti un qualcosa di unico, ⁸⁴ deve aver realizzato una qualche induzione dai particolari fino all'universale per poter poi rappresentarlo. Se proprio dell'arte è presentare somiglianze, nel caso specifico della poesia tali somiglianze coinciderebbero con un qualche tratto universale dell'agire umano.

Come Aristotele chiarisce, per quanto riguarda la poesia, «universale significa la classe di cose che corrispondono dire o fare a certe classi di persone secondo il verosimile o il necessario». ⁸⁵ Il poeta presenterebbe nella finzione delle sue opere una razionalizzazione della prassi umana; l'universalità della poesia coinciderebbe dunque con quella dell'agire. Tale universalità, aperta a una sconfinata gamma di diversi corsi di azione e di personalità umane – caratteri –, è ciò che farebbe possibile e attraente il compito del poeta. Universalità aperta, non però del tutto indeterminata. Se l'agire umano fosse completamente necessario, non ci sarebbe alcuno spazio per la tragedia, la commedia o l'epopea; la poesia sarebbe assorbita dalla scienza. Se invece l'azione umana fosse assolutamente contingente, non sarebbe possibile elevarsi ad universale alcuno che rendesse intelligibile la sua peculiare indeterminazione; l'agire umano potrebbe solamente essere raccontato e lo spazio della poesia verrebbe occupato dalla storia.

Da questa prospettiva si potrebbe interpretare il riferimento del testo aristotelico al necessario. Di solito, buona parte degli interpreti sottolineano il ve-

⁸³ IDEM, *Retorica*, I, 2 1357 a 34-b 1 «τὸ μὲν γὰρ εἰκὸς ἐστὶ τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ γινόμενον, οὐχ ἀπλῶς δὲ καθάπερ ὀρίζονται τινες, ἀλλὰ τὸ περὶ τὰ ἐνδεχόμενα ἄλλως ἔχειν, οὕτως ἔχον πρὸς ἐκεῖνο πρὸς ὃ εἰκὸς ὡς τὸ καθόλου πρὸς τὸ κατὰ μέρος».

⁸⁴ Cfr. ARISTOTELE, *De interpretatione*, 17 a 40-41.

⁸⁵ IDEM, *Poetica*, 9, 1451 b 8-9.

rosimile, trascurando quasi completamente il necessario che, inteso in senso proprio, dovrebbe restare escluso dall'agire umano, dall'ambito delle cose che accadono *hôs epi to polu*. Se l'agire umano ha come sua sorgente la deliberazione e la scelta del soggetto, come potrebbe restare sottomesso oltre che alla legge del verosimile a quella del necessario? L'unica possibile soluzione sarebbe quella di intendere il necessario nell'unico senso in cui può essere presente nell'agire, vale a dire in rapporto al fine; si tratterebbe dunque non della necessità assoluta, ma di quella ipotetica, quella che sorge in vista di un fine.⁸⁶

Il riferimento aristotelico della poesia all'universale evidenzerebbe il suo grande pregio e il suo fascino, perché in grado di mostrare ciò che, in quanto universale, non può essere oggetto diretto della percezione, poiché non è una realtà determinata, un questo.⁸⁷ Questa interpretazione dell'universale presente nella poesia, ne esalta indubbiamente la dignità, la prossimità alla filosofia e in ultimo termine il compito pedagogico e didattico.

Nel riferimento della *Poetica* al *katholou*, Aristotele ha presente una peculiare espressione artistica, la tragedia, il cui unico oggetto è la prassi: «perché è poeta per la mimesi, e la mimesi è di azioni».⁸⁸ In buona misura, oggetto della musica e della pittura è pure l'agire umano e, malgrado la loro differente potenza mimetica, sarebbe anche valido per esse quanto appena detto della poesia; le somiglianze delle loro opere potrebbero essere comunque indicate in qualche dimensione universale dell'agire umano: «I ritmi e le melodie contengono somiglianze molto perfette della vera natura dell'ira e della moderazione, così come del coraggio e della temperanza, e dei suoi contrari e delle altre disposizioni morali»;⁸⁹ «negli oggetti della visione la somiglianza è leggera; ci sono, infatti, immagini che rappresentano caratteri, ma in misura limitata [...]».⁹⁰ È anche vero che potranno pure i pittori, come alcuni dei poeti contemporanei ad Aristotele, prescindere dai caratteri, come era solito fare Zeuxis⁹¹ o, al contrario, come Polignoto, sottolineare la dimensione morale dei suoi personaggi.⁹²

Aristotele è però consapevole che la condotta umana non è il solo oggetto della pittura; non mancano riferimenti nei suoi trattati a dipinti di animali, di cose varie, anche sgradevoli, e di persone singole. In tali casi le opere continueranno ad essere *mimêmata*, portatrici cioè di somiglianze, che però diffi-

⁸⁶ Cfr. I. YARZA, *La razionalità dell'etica di Aristotele*, Armando, Roma 2001, pp. 62-91; D. FREDE, *Necessity, Chance, and 'What Happens for the Most Part'*, in IDEM, *Essays on Aristotle's Poetics*, cit., pp. 197-219, nega la natura ipotetica di questa quasi necessità, legandola al carattere, dal quale però dipende la determinazione del fine dell'agire.

⁸⁷ Cfr. ARISTOTELE, *Analitici Posteriori*, I, 31 87 b 31-33.

⁸⁸ IDEM, *Poetica*, 9, 1451 b 28-29.

⁸⁹ IDEM, *Politica*, VIII, 5 1340 a 18-21.

⁹⁰ IDEM, *Politica*, VIII, 5 1340 a 30-31; cfr. IDEM, *Poetica*, 2, 1448 a 4-5.

⁹¹ Cfr. IDEM, *Poetica*, 6, 1450 b 25-27.

⁹² Cfr. IDEM, *Politica*, VIII, 5 1340 a 37-38.

cilmente potrebbero essere identificate con l'universale inteso come ciò che è comune ad una molteplicità di cose. Quale sarebbe, ad esempio, l'universale presente in un ritratto? Continuerà ad essere valido il principio della somiglianza; un ritratto, come qualsiasi altro dipinto di una realtà esistente, per diventare opera d'arte dovrà rinunciare a molti particolari, a presentare il suo oggetto così com'è. L'artista potrà sempre far apparire il soggetto migliore di quanto sia o come si pensa che dovrebbe essere o essere stato;⁹³ anzi, Aristotele arriva ad affermare, facendo riferimento nuovamente a Zeuxis, che gli uomini non potevano avere le qualità che l'artista attribuiva loro nei suoi dipinti, e che, in generale, «l'arte deve appunto superare il modello».⁹⁴

In ogni caso, però, la somiglianza dell'opera con la realtà alla quale rinvia potrà dirsi universale in un senso debole e secondario, perché l'intenzione dell'artista è proprio quella contraria, quella cioè di far presente qualche somiglianza che permetta di riconoscere una concreta realtà esistente, ad esempio una singola persona, e concludere «che questa figura è il tale».⁹⁵ È vero che nella poesia sono pure le singole persone, spesso personaggi storici o mitici, a portare avanti l'azione, ma non sarebbe «il particolare [...] cosa fece Alcibiade o che cosa subì»,⁹⁶ il punto che dovrebbe interessare il poeta, bensì la dimensione universale del loro agire.

Se riteniamo che l'universalità che Aristotele attribuisce alla poesia debba essere estesa ad ogni altra arte, sulla base della loro comune condizione di *mimêsis*, l'universale presente in un ritratto (di una persona o di qualsiasi altra realtà esistente) dovrà essere allora inteso nel suo significato più debole e più prossimo all'esperienza. Non potrà essere né il concetto né necessariamente una nozione elaborata e astratta, più o meno filosofica, sulla persona umana o sulla sua condotta, o su qualunque altra realtà, ma dovrà trattarsi della visione personale che di quella singola realtà l'artista si è forgiato partendo dalla sua conoscenza sensibile e dalla sua esperienza.⁹⁷ Il piacere estetico richiede, come si è detto, il riconoscimento nel *mimêma* di qualcosa di già noto; il *mimêma* porterà in sé una qualche somiglianza, continuerà a esporre universali, frutto di una previa induzione, per quanto incompleta e parziale, che non avranno però sempre la stessa consistenza. L'universale presente in ogni opera d'arte sarà dunque fluttuante, né identificabile con le verità astratte proposte dal sapere filosofico, né con il concetto presente nella normale percezione della realtà.

⁹³ Cfr. IDEM, *Poetica*, 25, 1460 b 8-11.

⁹⁴ *Ibidem*, 25, 1461 b 13.

⁹⁵ *Ibidem*, 4, 1448 b 17.

⁹⁶ *Ibidem*, 9, 1451 b 11.

⁹⁷ D. GUASTINI in *Filosofia ed Etica*, cit., p. 13, parla dello sguardo filosofico, sguardo secondo, d'insieme, universale sulle cose; tale sguardo trascenderebbe la semplice *empeiria* e, secondo l'autore, riuscirebbe a cogliere la vera natura delle cose, la loro forma; cfr. dello stesso autore, *Prima dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 2003, pp. 91-106.

Compito del linguaggio e delle sue risorse è comunicare in modo più o meno compiuto, più o meno sfumato, l'universale presente nella ragione. In questo modo però l'universale non resta limitato al contenuto dei nostri discorsi, a ciò che diciamo, ma si estende pure al modo in cui lo diciamo, alla forma del nostro discorso. C'è infatti un altro testo in cui Aristotele adopera l'universale non nel senso più tecnico e filosofico, *ta katholou*, ma come avverbio che segna la natura stessa del discorso, che diventa generale – a volte troppo –, in certo senso impreciso, come un primo abbozzo che non tiene conto dei dettagli.⁹⁸ «Quanto alla trama dei racconti, anche di quelli inventati, bisogna che il poeta stesso, quando li costruisce, se li proponga nelle linee generali (*katholou*), e poi seguendo la traccia componga e sviluppi gli episodi».⁹⁹

Motivo di questa diversa presenza dell'universale nelle opere artistiche è la singolarità della mediazione formale nell'intenzionalità del suo autore. La poesia, più in generale l'arte, non è per Aristotele semplice questione di contenuti, ma di una precisa articolazione tra questi e la struttura generale del suo prodotto, del *mimêma*, in grado di abbracciare tutti quei particolari che lo compongono per esprimere nel modo più adeguato e comunicare il suo specifico contenuto. Aristotele sembrerebbe riferirsi all'aspetto formale del discorso poetico nel testo citato di *Poetica* 17. Nel processo creativo, prima di occuparsi dei particolari, il poeta deve pensare ai tratti generali che la sua opera dovrà avere.¹⁰⁰ Non può il poeta limitarsi, come lo storico, a riferire i fatti, la successione degli eventi, deve invece inventare un racconto e per farlo deve per forza fermarsi a stabilire la trama nelle sue linee generali. Tale esigenza, inoltre, non è esclusiva del poeta, ma conviene ad ogni artista, qualunque siano l'argomento della sua opera e i mezzi della sua arte; prima di mettersi a tratteggiare i dettagli del dipinto, della composizione musicale o della scultura, l'artista deve aver stabilito, in funzione dello scopo della sua opera, quelli che dovranno esserne gli elementi essenziali.

A differenza dunque dello storico, il cui compito è volutamente ridotto nel testo aristotelico al racconto di ciò che è accaduto, il poeta, e più in generale l'artista, deve distaccarsi dal particolare per inventare il suo *mimêma* secondo ciò che potrebbe avvenire, senza perdere inoltre di vista la potenza mimetica della sua specifica arte e il suo scopo. Non sarebbe dunque esatto sottolineare soltanto una delle due dimensioni in cui Aristotele fa riferimento al *katholou* dimenticandosi dell'altra; piuttosto l'una richiede l'altra: non sarebbe possibi-

⁹⁸ Cfr. ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, II, 7 1107 a 28: «Δεῖ δὲ τοῦτο μὴ μόνον καθόλου λέγεσθαι; II, 2 1104 a 5-6: τοιούτου δ' ὄντος τοῦ καθόλου λόγου»; *Politica*, II, 3 1265 a 31.

⁹⁹ IDEM, *Poetica*, 17, 1455 a 34-b 2.

¹⁰⁰ G. R. F. FERRARI, *Aristotle's Literary Aesthetics*, «Phronesis», XLIV / 3 (1999), pp. 181-198, in polemica con coloro che, a suo parere, accostano troppo l'universale poetico a nozioni astratte, etiche o filosofiche, ritiene che il suo valore sia prevalentemente, se non esclusivamente, formale.

le rappresentare una somiglianza nella sua dimensione universale – nel senso prima spiegato –, se l'artista trascura ciò che potremmo chiamare l'universalità formale, e viceversa questa ultima universalità non potrà essere raggiunta se viene persa l'universalità propria del contenuto. Come afferma Steiner: «il contenuto dà forma; la forma dà sostanza». ¹⁰¹

Non tutte le arti hanno per Aristotele la stessa capacità di portare con sé quelle somiglianze che stanno alla base del riconoscimento e, dunque, del piacere che l'arte desta. Non ogni arte coinvolge allo stesso modo la ragione e l'affettività dello spettatore; non è la stessa cosa contemplare un dipinto, sentire una composizione musicale o leggere o assistere a una tragedia. In ogni caso, però, ogni artista prima di mettersi all'opera, dovrà determinare cosa ritiene necessario per raggiungere l'unità e la perfezione che vorrebbe per il suo *mimêma*. La compiutezza e l'unità che Aristotele segnala riguardo all'opera poetica – «come un essere vivente intero» –, ¹⁰² potrebbe estendersi ad ogni opera d'arte. Da questa prospettiva, il verosimile e il necessario acquistano un nuovo senso, una dimensione estetica, in funzione dell'unità e della perfezione dell'opera, e non riconducibile completamente al suo contenuto. Ogni *mimêma* implicherebbe un intreccio tra due diverse logiche, quella propria del suo oggetto, e quella che governa la sua struttura formale. Due logiche che l'artista deve essere in grado di articolare, affinché la sua opera riesca. Non è la conoscenza del suo oggetto, ¹⁰³ nemmeno quando questo è l'agire umano, il sapere proprio del poeta, benché non possa nemmeno trascurarla completamente. Esempio di questa reciproca implicazione è la diversa rilevanza che Aristotele assegna all'oggetto nelle diverse arti; mentre la pittura può raggiungere il suo scopo facendo oggetto dei suoi quadri anche cose in sé stesse disgustose, ¹⁰⁴ non accade altrettanto nella poesia, dove il poeta non può pretendere di destare il piacere estetico a prescindere dalla dimensione etica di quanto racconta. ¹⁰⁵ L'artista, poeta, pittore, musicista, prima di occuparsi dei particolari, deve decidere ciò che deve essere presente nella sua opera perché abbia, tenendo conto della specificità della sua arte, l'unità e la compiutezza che le consentano di raggiungere il suo scopo; è necessaria, in qualche modo, una visione d'insieme, nelle sue linee generali, *katholou*, di ciò che vorrebbe fosse la sua opera. Sarebbe il momento maggiormente inventivo, creativo delle somiglianze da imprimere all'opera, il momento di strutturare il *mimêma* affinché possa portare in sé le somiglianze pretese. ¹⁰⁶

¹⁰¹ G. STEINER, *Grammatiche della creazione*, Garzanti, Milano 2003, p. 107 (tit. originale: *Grammar of Creation*, 2001).

¹⁰² ARISTOTELE, *Poetica*, 23, 1459 a 20.

¹⁰³ Cfr. *ibidem*, 25, 1460 b 17-22.

¹⁰⁴ Cfr. *ibidem*, 4, 1448 b 10-12.

¹⁰⁵ Cfr. *ibidem*, 13, 1452 b 31-36.

¹⁰⁶ Questo non significa negare ogni rilevanza artistica al fare stesso, al *poiein*; al momento inventivo segue necessariamente quello produttivo che, per Aristotele, non può essere

Tale visione generale dovrà certamente tenere conto sia dei mezzi a disposizione sia dell'oggetto specifico dell'opera. Trattandosi di un'opera poetica il cui argomento è l'azione umana, il necessario e il verosimile saranno al contempo categorie etiche ed estetiche. Il poeta nella sua visione generale, nell'invenzione del suo racconto, dovrà decidere il modo necessario o verosimile di collegare le diverse azioni, i diversi eventi, tenendo conto non solo di quanto capita nella vita, ma pure del risultato che vuole raggiungere; «le successive parti della vicenda debbono tra loro collegarsi in modo che, togliendone una o cambiandola di posto, il tutto si sciupi e si sconnetta». ¹⁰⁷ All'esigenza di rappresentare somiglianze, contenuti universali, si unisce la necessità di fare apparire coerente il suo racconto presentando il legame causale, necessario, tra alcune azioni e, invece, la verosimiglianza di altri eventi: «Tali casi [la peripezia e il riconoscimento] debbono sorgere dalla struttura stessa del racconto, in maniera che risulti, dalle vicende precedenti, che avvengono per forza di necessità o secondo il verosimile; è molto diverso che una cosa accada a causa di un'altra o dopo un'altra». ¹⁰⁸ Tali legami sono decisi dall'artista in vista del successo della sua opera, senza poter però trascurare completamente il reale comportamento degli uomini, altrimenti verrebbe a mancare quella somiglianza che permetta di riconoscere nel *muthos* qualcosa di già noto. Si tratterà sempre però di somiglianze, non di identità; non tutto ciò che è presente nell'agire dovrà essere presente nella trama poetica, né il nesso tra le diverse azioni sarà identico nel racconto e nella vita, così come mai la vita avrà la stessa unità e completezza di un buon racconto poetico. L'universalizzare del poeta, e più in genere dell'artista, non è dunque soltanto di carattere conoscitivo, ma anche *poietico*, in grado di integrare nelle sue invenzioni, nel suo *mimêma*, ciò che nella vita è fortuito nella logica del verosimile e del necessario, in grado quindi di trascendere il particolare, l'empirico, elevandolo a una dimensione universale. ¹⁰⁹

5. POESIA E FILOSOFIA

La poesia, e più in generale l'arte, richiede una visione universale, distaccata dai particolari, che non è necessaria alla narrazione storica e la avvicina alla

mai limitato alla semplice riproduzione di quanto prima ideato. La *mimêsis* viene prodotta e acquista realtà soltanto nel fare, alla fine di tutto il processo che è al contempo produttivo e per certi versi anche creativo; cfr. I. YARZA, *Un'introduzione all'estetica*, Ares, Milano 2004, pp. 37-38.

¹⁰⁷ ARISTOTELE, *Poetica*, 8, 1451 a 32-34.

¹⁰⁸ *Ibidem*, 10, 1452 a 18-21.

¹⁰⁹ Come afferma G. CARCHIA, *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 127: «Da questo punto di vista, la poesia riesce a spingersi al di là della stessa filosofia, nel senso che, mentre l'universalità propria di quest'ultima non riesce a integrare il caso, l'universale poetico ha, in fondo, lo scopo preciso di togliere ogni accidentalità».

filosofia. In tale visione deve prevalere la razionalità propria dell'arte, allo scopo di dotare l'opera della coerenza e dell'unità che le permettano di raggiungere il proprio fine. Il fine della poesia, in generale dell'arte, non è però quello della filosofia. Mentre la filosofia persegue il sapere, la verità, il *telos* dell'arte poetica è il diletto, realizzare opere piacevoli.¹¹⁰ È vero che Aristotele segnala come fine della tragedia il racconto, il *muthos*,¹¹¹ elemento imprescindibile affinché la tragedia riesca come *mimêsis*,¹¹² raggiunga il proprio *ergon*.¹¹³ Oltre a parlare del *telos* e dell'*ergon* della tragedia, Aristotele adopera gli stessi termini riguardo all'arte¹¹⁴ e, più in generale, alla *mimêsis*.¹¹⁵ Non è necessario ricordare lo stretto legame che esiste per Aristotele, qui come in altri testi, tra il *telos* e l'*ergon*. In senso proprio, l'*ergon* sarebbe il risultato specifico di una determinata attività,¹¹⁶ in questo caso della mimesi poetica o, più specificamente, della composizione tragica. *Ergon* e fine del poeta è realizzare attraverso la mimesi opere poetiche, e nel caso dello scrittore tragico, tragedie. Avendo inoltre definito la tragedia come mimesi di azioni, l'opera del poeta diventerà una vera e propria tragedia se, facendo attenzione anzitutto all'invenzione del *muthos*, si configura come tale e, dunque, raggiunge il proprio fine, la propria identità.

La tragedia, la poesia e, più in generale, le opere d'arte non sono però fini a se stesse, ma sono prodotte con lo scopo di destare uno specifico piacere. Soltanto alla fine del suo trattato, Aristotele dichiara come cosa saputa e previamente stabilita, che «le opere d'arte non debbono produrre un qualsiasi piacere, sebbene quello che ho detto».¹¹⁷ Da quanto Aristotele afferma nella *Poetica* sullo specifico piacere della tragedia,¹¹⁸ diverso da quello della commedia,¹¹⁹ e da quello procurato da altri generi d'arte, come la pittura¹²⁰ e la musica,¹²¹ sembrerebbe che il piacere estetico vada inteso non semplicemente come l'effetto che l'arte potrebbe talvolta procurare, ma piuttosto come una qualità obiettiva delle stesse opere d'arte. Sono infatti le opere, perché realizzate ad arte, perché *mimêmata*, ad avere in sé le qualità che le rendono piacevoli, in grado cioè di sollecitare, in modi diversi e specifici per ogni forma d'arte, l'intelligenza e l'affettività di qualunque loro eventuale fruitore; le opere d'arte devono proprio produrre uno specifico piacere, altrimenti verrebbe meno la loro condizione mimetica, artistica. Mentre il piacere destato,

¹¹⁰ Cfr. ARISTOTELE, *Metafisica*, I, 1 981 b 21.

¹¹¹ Cfr. IDEM, *Poetica*, 6, 1450 a 22-23.

¹¹² Cfr. *ibidem*, 6, 1450 a 15.

¹¹³ Cfr. *ibidem*, 6, 1450 a 30-31.

¹¹⁴ Cfr. *ibidem*, 25, 1460 b 24-25; 26, 1462 b 12-15.

¹¹⁵ Cfr. *ibidem*, 26, 1462 a 18-b 1.

¹¹⁶ Cfr. ARISTOTELE, *Etica Eudemia*, II, 1 1219 a 13-16; IDEM, *Metafisica*, IX, 8 1050 a 21-23.

¹¹⁷ IDEM, *Poetica*, 26, 1462 b 13-14: «δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην».

¹¹⁸ Cfr. *ibidem*, 14, 1453 b 8-11; *ibidem*, 23, 1459 a 21.

¹¹⁹ Cfr. *ibidem*, 13, 1453 a 35-36.

¹²⁰ Cfr. *ibidem*, 4, 1448 b 15-19.

¹²¹ Cfr. ARISTOTELE, *Politica*, VIII, 5 1340 a 4-6.

ad esempio, dalla lettura di opere scientifiche o filosofiche sarebbe un effetto collegato al raggiungimento del loro fine, la conoscenza, la verità, le opere d'arte hanno come loro scopo suscitare uno specifico e proprio piacere, devono essere piacevoli.

La peculiarità del piacere estetico deriva dalla natura mimetica che lo suscita. Le opere d'arte sono piacevoli in quanto *mimêmata*, vale a dire non nella misura in cui riescono a ingannare la ragione proponendosi al posto del reale, ma in quanto portatrici di somiglianze che rinviano a qualcosa di diverso e in quanto riconosciute come tali. Perché *mimêmata*, le opere d'arte portano in se stesse il loro significato, le loro somiglianze, inventate, create intenzionalmente dall'arte del loro autore.

Il piacere estetico, inoltre, ha la particolarità di coinvolgere non solo l'intelligenza, ma anche la sensibilità. Il punto è che tali somiglianze sono presenti, come prima accennato, nella particolare materialità dell'opera d'arte, nei suoi racconti, caratteri, figure, fatti, suoni... che saranno sempre e comunque particolari. Aristotele segna le frontiere non solo tra la poesia e la storia, ma anche tra la poesia, e più in generale l'arte, e la filosofia. La poesia è più filosofica della storia, ma non si confonde con la filosofia.

Prima di continuare, sembra opportuno chiarire che il paragone che Aristotele stabilisce non è tra la filosofia e l'arte in quanto modi di sapere, ma tra le loro opere rispettive; da un punto di vista epistemologico, come prima segnalato, ogni sapere, anche l'arte, verte sull'universale distaccandosi necessariamente dal particolare. Per quanto riguarda invece le loro opere, benché la filosofia non possa prescindere dalla materialità della parola e della scrittura per trasmettere il proprio messaggio, dovrà adoperarsi, a differenza di quanto avviene nell'arte, per slegarsi quanto più possibile dai racconti, figure, persone, fatti... particolari. Il motivo di tale differenza è che mentre la filosofia mira a coinvolgere esclusivamente la ragione, l'opera d'arte trasmette il suo significato per mezzo dei particolari che, oltre alla ragione, coinvolgono la sensazione e l'emozione. Detto in altro modo, mentre il filosofo deve proporre un discorso enunciativo, *apophantikos*, costruito con proposizioni vere o presumibilmente tali, il discorso dell'artista è diverso.¹²² L'arte commuove, emoziona, senza però lasciare da parte e senza nemmeno sopraffare, come temeva Platone, la ragione.

Il coinvolgimento insieme di queste due dimensioni conoscitive sarà diverso a seconda della diversa potenza mimetica delle differenti arti, oltre che della capacità artistica dell'autore e dell'intelligenza e sensibilità del fruitore. Molto spesso ribadisce Aristotele la necessità che la tragedia susciti non qualsiasi emozione, ma proprio il terrore (*phobos*) e la compassione (*eleos*).¹²³ La mu-

¹²² Cfr. IDEM, *Int*, IV, 16 b 33-17 a 7.

¹²³ Cfr. IDEM, *Poetica*, 6, 1449 b 27; 13, 1452 b 30-1453 a 7; 14, 1453 b 1-14.

sica, invece, sembrerebbe possedere la capacità di interessare un maggiore numero di emozioni, come l'ira, la mansuetudine, la forza, oltre che «tutte le altre disposizioni morali». ¹²⁴ Al contrario, la pittura si mostrerebbe meno capace di coinvolgere la dimensione emotiva e più quella razionale. ¹²⁵ La presenza della ragione nel piacere estetico sembra desumersi tanto dalle iniziali affermazioni della *Poetica*, in cui il piacere è legato al riconoscere e all'imparare (*manthanein*), ¹²⁶ quanto dalla struttura intelligibile, chiara (*sundêlos*), che deve avere la tragedia, ¹²⁷ che tra l'altro è paragonata all'opera dei pittori e, in genere, a qualsiasi altra mimesi. ¹²⁸ Come prima accennato, nella fruizione estetica la ragione deve restare desta, consapevole di contemplare, leggere, ascoltare, un *mimêma*, un qualcosa di artificiale, creato ad arte per presentare somiglianze di un'altra realtà. Nel riconoscere tali somiglianze e nell'imparare, il ruolo della sensibilità potrà essere diverso; in nessun caso però, con l'eccezione forse di qualche genere musicale, ¹²⁹ la ragione è annullata.

È importante insistere che nel riconoscere e imparare intervengono insieme la conoscenza sensibile e quella razionale. Il piacere è prodotto dalla fruizione dell'opera, risultato della doppia universalità presente nel *mimêma*, riconosciuta con il comune supporto della ragione e della sensibilità; non con l'intervento successivo delle due potenze conoscitive, ma con una conoscenza composta dai due elementi, razionale ed emotivo, intellettuale e sensitivo.

Bisogna comunque chiarire il significato che per Aristotele ha l'imparare, anche per distinguere meglio l'arte dalla filosofia. La presenza e l'intervento dell'emozione sembrerebbe allontanare la conoscenza estetica da quella teorica. Le emozioni, il terrore e la compassione, sono la risposta affettiva alla percezione di un particolare stato di cose. Portando con sé delle somiglianze, l'opera d'arte è in grado di destare emozioni simili a quelle che produrrebbero le realtà a cui rinviano: situazioni terribili o pietose, cose belle o disgustose, personaggi più o meno nobili, passioni... Si tratterà sempre però di risposte somiglianti, mai identiche all'esperienza reale di tali fatti. Tale coinvolgimento delle emozioni, e più in generale della percezione sensibile nell'opera d'arte, sarà sempre mediato dalla ragione. In primo luogo, perché mai viene meno la consapevolezza di essere alla presenza di un *mimêma* e non davanti alla realtà, immaginata o esistente, alla quale rinvia; non ci sarebbe piacere estetico senza il tacito riconoscimento da parte della ragione di avere a che fare con un artefatto. In secondo luogo, perché per Aristotele l'emotività è legata al carattere morale della persona e, dunque, indirettamente alla sua ragione.

¹²⁴ IDEM, *Politica*, VIII, 5 1340 a 21.

¹²⁵ Cfr. IDEM, *Politica*, VIII, 5 1340 a 31-35; IDEM, *Poetica*, 4, 1448 b 15-17.

¹²⁶ Cfr. *ibidem*, 4, 1448 b 13.

¹²⁷ Cfr. *ibidem*, 7, 1451 a 10.

¹²⁸ Cfr. *ibidem*, 6, 1450 a 39-b 1; 8, 1451 a 30-36.

¹²⁹ Cfr. ARISTOTELE, *Politica*, VIII, 7 1342 a 7-11.

Inoltre, perché le somiglianze non fanno riferimento soltanto alla descrizione di situazioni particolari, ma al significato complessivo dell'opera. Un'opera d'arte complessa, come può esserlo una tragedia, non suscita un'adeguata risposta emotiva a meno che raggiunga l'unità e la compiutezza che deve avere. Non basta riconoscere il particolare, essere in grado di seguire l'andamento del racconto, del *muthos*, con le sue sorprese, riconoscimenti e peripezie, ma l'opera nel suo significato unitario, e questo è compito della ragione. Anzi, la forza emotiva delle situazioni particolari descritte, non può essere sostenuta indipendentemente dalla logica interna, estetica ed etica, dell'intero racconto. È l'opera nella sua interezza a portare con sé quelle somiglianze che, perché riconosciute, destano il piacere estetico.

Ogni riconoscimento richiede però una conoscenza previa, che deve comprendere ambedue le dimensioni, sensibile e intellettuale. Ci troviamo nuovamente di fronte all'universale, *katholou*, e nuovamente ci rendiamo conto dell'esigenza di non sopprimere nessuna delle sue due valenze. Comprendere l'opera, cogliere le somiglianze che porta con sé, imparare, avrà il senso di riconoscere il significato unitario, generale che il suo autore ha preteso trasmettere, oltre che scoprire gli eventuali messaggi, più o meno filosofici, presenti nel suo contenuto. Non si tratta né di negare l'autonomia che Aristotele riconosce all'arte, né la sua dimensione filosofica e la conseguente possibilità di una sua funzione pedagogica e formativa, ma nemmeno piegarla ad altre diverse attività. L'imparare al quale Aristotele lega il piacere estetico, sembrerebbe di conseguenza far riferimento alla conoscenza di una nuova realtà, quella inventata dall'artista, percepita congiuntamente dalla sensibilità e dalla ragione proprio nella sua originalità, in quanto ci permette di riconoscere in modo nuovo, perché portatrice di somiglianze, quelle realtà diverse e in qualche modo previamente conosciute alle quali rinvia. L'artista attraverso la mimesi cerca proprio questo scopo; non soltanto ripetere cose già conosciute, ma comunicare in modo nuovo aspetti della realtà che il sapere filosofico o la storia presentano in un altro modo. Per questo motivo, non basta all'artista dominare la tecnica, avere una grande padronanza dei mezzi, degli oggetti o dei modi; non è sufficiente, e persino non è necessario, avere sul proprio oggetto quella conoscenza richiesta ad altri ambiti del sapere, siano arti o scienze. Ciò di cui abbisogna l'artista, oltre alla perizia tecnica, è di un particolare talento, non derivato dalla semplice pratica né da nessun'altra scienza, che per Aristotele ha una certa somiglianza con quello dei filosofi.

6. CONCLUSIONI

Nella *Poetica*, così come nella *Politica*, Aristotele privilegia l'agire umano, con tutte le sue sfumature, come possibile oggetto dell'arte. Non è però detto che la mimesi artistica deve per forza limitarsi a tale oggetto. Nelle sue riflessioni

sull'arte, Aristotele è ben consapevole della sua evoluzione storica, delle successive trasformazioni che la poesia, come la musica, hanno subito. La *Poetica* non è una teoria chiusa e compiuta dell'arte; piuttosto è una riflessione sull'arte del suo tempo, aperta però alle ulteriori evoluzioni e novità che le arti possano subire. L'arte e le sue opere sono fenomeni che vanno studiati per ciò che sono, senza pretendere di imporre loro una teoria, un'estetica, che scavalchi lo scopo per cui sono nate. Potranno nascere nuove forme d'arte, potranno essere presi di mira nuovi soggetti, essere adoperati nuovi mezzi e nuovi modi. Difficilmente Aristotele avrebbe potuto prevedere il corso della storia dell'arte occidentale e le sue ultime espressioni. Difficilmente avrebbe potuto immaginare la tendenza verso l'astrazione della musica, della pittura e della scultura dell'ultimo secolo. Tale evoluzione dell'arte negherebbe la sua condizione mimetica? Non è ancora vero che l'arte, pure quella astratta, continua a portare con sé un messaggio riconoscibile? Non è vero che ogni opera d'arte continua a presentarsi come portatrice di qualche somiglianza in grado di destare in noi il piacere del riconoscimento?

Non posso nascondere l'apprezzamento per le affermazioni di due diversi autori sull'arte astratta, non rappresentazionale, che comunque a mio avviso possono rientrare nella proposta aristotelica. Tutti e due, da posizioni diverse, coincidono nel segnalare ciò che mi azzarderei a chiamare la condizione paradossalmente mimetica dell'arte non rappresentazionale, perché in fondo, se non immagine, è almeno prefigurazione di ciò che sfugge all'immagine e alla rappresentazione, in quanto il suo argomento, il suo *muthos* è pensato nella sua condizione predeterminata. «L'arte astratta – dice Steiner –, in particolare quando incorpora in una relazione immediata la vacuità in azione o gli assoluti di luce e di oscurità, comunica, nella misura in cui tale comunicazione è possibile, un'intenzionalità libera. Incarna quella che Aristotele chiamava *entelechia*: il puro dispiegamento di una forma potenziale. [...] L'arte non rappresentazionale, minimalista, è sempre una pre-figurazione. Implica, annuncia, le possibilità sconfinite di rappresentazioni a venire». ¹³⁰

Dietro l'arte non rappresentativa, astratta, si nasconderebbe la sorgente potenziale di ogni forma reale o, come segnala Inciarte con una prospettiva metafisica, la traccia dell'essere originale, la pura presenza che sostiene e tira fuori dal nulla tutto l'essere creato e segna, più che la sua forma percepibile, la sua propria natura. ¹³¹ Inciarte vede nello sforzo moderno per superare l'arte convenzionale, nella tendenza all'astrazione, una sorta di processo a ritroso che farebbe patente il mistero della realtà, la sua sospensione tra l'essere e il nulla,

¹³⁰ G. STEINER, *Grammatiche della creazione*, cit., pp. 130-131.

¹³¹ Cfr. F. INCIARTE, *Arte, culto y cultura*, in IDEM, *Imágenes, palabras, signos. Sobre arte y filosofía*, a cura di L. Flamarique, Eunsa, Pamplona 2004, pp. 80-83.

e in ultimo termine la radice di tutto il reale, la sua dipendenza da una presenza pura non oggettivabile, rappresentabile solo rinunciando alla forma.

Se in qualche momento della sua storia l'arte manifesta la sua affinità, a mio parere fino all'eccesso, con la filosofia, è proprio negli ultimi due secoli. In molti casi non sembra azzardato intendere l'evolversi dell'arte moderna come tentativi successivi di esprimere, in un altro modo, quanto i filosofi teorizzano. L'arte moderna sembra cadere in un inconsapevole paradosso, perché avendo abiurato dalla sua condizione mimetica e rinnegato le sue radici aristoteliche, finisce per diventare mimesi inattesa, portatrice di somiglianze di uno specifico agire umano, di quelle teorie filosofiche che vorrebbero convincerla del suo irrinunciabile compito ontologico o della sua futilità e menzogna. Forse la lezione di Aristotele potrebbe essere un valido monito a non confondere i campi, a lasciare che l'arte continui a svolgere il suo proprio fine, senza piegarsi alle esigenze di qualche teoria estetica ma senza rinunciare nemmeno alla sua dimensione filosofica, a destare insomma il suo specifico piacere.

ABSTRACT: The present article proposes a descriptive reading of the concept of mimesis in Aristotle's Poetics. The author indicates the elements, which, deduced by the profound convictions of Aristotle on the nature of art and its distinction from philosophy, carry poetic mimesis – imitation, similarity, and universality. Resisting the temptation both to assign to art a meaning prevalently philosophical, and to negate all value from it, the Aristotelian position seems above all pretext to defend art's specificity, its peculiar ambiguity, which renders it close to Philosophy, but from it distinct, arousing a pleasure that involves the intelligence and sensibility together. In spite of the passage of time and the permeating pretext of metaphysics, upon which Aristotle founds his thought, the Aristotelian mimesis – and this is the conclusion of the article – continues to present itself as an explanation still useful for our comprehension of art and its fruition.