

Catarsi tragica

Michele Alessandrelli

All'origine della *Poetica* vi è una certa esperienza della tragedia, l'esperienza che ne fece Aristotele. La *Poetica* cerca di dare forma, ordine e concettualità a questa esperienza. Per capire la *Poetica* aristotelica bisogna pertanto rifare l'esperienza aristotelica della tragedia. Questo percorso è indispensabile per comprendere il fenomeno che Aristotele chiama catarsi. L'*ergon* della tragedia sfocia nella catarsi delle/dalle passioni di pietà e paura. Mi propongo in queste poche pagine di verificare questo *ergon*. Più precisamente: voglio articolare un confronto tra la teoria della tragedia elaborata da Aristotele nella *Poetica* ed esperienza della tragedia che quella teoria presuppone e conserva, malgrado il suo elevato livello di astrazione. Lo scopo è mostrare che la catarsi rimanda a un'esperienza peculiare del rapporto tra ordine umano e ordine divino fatta da "terzi", dagli ateniesi "a teatro".

La *mimesis* è colta da Aristotele come invariante comune a tutte le diverse specie di arte poetica¹. Considerate come mimesi esse differiscono o perché imitano con mezzi diversi o perché imitano oggetti diversi o perché imitano in modo diverso². I mezzi della mimesi sono ritmo, parola e armonia³. È degno il fatto che Aristotele chiami "mimi" (*mimoi*) i *logoi* socratici (non solo platonici⁴). La difficoltà di Aristotele davanti a questa specie di imitazione⁵, che è poi, va detto e sottolineato con forza, quella a cui noi moderni lettori, tutti concentrati sul *logos*, siamo più abituati, deve metterci in guardia dal trascurare l'importanza di quegli aspetti mimetici prelogici o non logici come il ritmo che condizionano la fruizione della tragedia. È vero che la difficoltà in questione riguarda solo la denominazione del mimo puramente logico, è altrettanto vero però che noi trascuriamo, concentrandoci solo o prevalentemente sul *logos*, tutti gli altri aspetti

¹ 1447 a 13-16.

² 1447 a 17-19.

³ 1447 a 22-23.

⁴ 1447 b 11. Cfr. P. Donini (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Torino 2008, p. 7 nota 12 (*ad loc.*).

⁵ 1447 b 9-11.

mimetici della tragedia. Non tener conto di questi aspetti significa a mio avviso rinunciare a porzioni di senso decisive che vengono veicolate da mezzi non logici. Il ritmo non è pertanto solo decorazione e cosmesi. Scrive Rostagni: «il verso, il metro, non è altro che parola + ritmo. La parola tragica è sempre ritmica»⁶. Un punto importante può essere già fissato: la parola ritmica, la parola tragica, il verso o metro non veicola sistemi di credenze ma porta a manifestazione, modulandole di volta in volta in modo diverso, esperienze, vita, azioni e passioni. Il problema è allora quello dell'accadere, delle cose che accadono e capitano agli uomini cambiando il corso delle loro vite.

Ancora: il nome di poeta non deriva dal metro ma dalla mimesi: Omero ed Empedocle non hanno niente in comune tra loro, il primo è un poeta, il secondo un fisiologo⁷. La tragedia si serve contemporaneamente di tutti e tre i mezzi onde si fa la mimesi⁸. Questo per quanto riguarda i mezzi.

Passiamo ora all'oggetto dell'imitazione. Ci sono diverse specie di poesia in relazione ai diversi oggetti della mimesi. Gli imitatori imitano persone che agiscono⁹. Questa è la differenza che permette di distinguere tragedia e commedia: la seconda vuole imitare personaggi peggiori, la prima personaggi migliori di quelli di oggi¹⁰. In che senso migliori? Il problema della tragedia è anche ma non solo un problema morale. I migliori infatti falliscono, cadono, si perdono, impazziscono e si suicidano. In che senso allora sono migliori? Migliori proprio per questo? Basti Valgimigli¹¹: gli eroi della tragedia e dell'epica non sono certo specchi di virtù. Sono migliori in quanto *exo ton pollon*, in quanto eccellono o comunque si distinguono dalla moltitudine, dalla comunità, dal volgo.

Vedremo fra poco come tale eccellenza generi nell'orizzonte tragico una tensione con l'ordine del divino.

Il come dell'imitazione¹² si distingue nel modo narrativo di imitazione (epica omerica) e in quello drammatico (Tragedia). Le

⁶ A. Rostagni (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Torino 1944 (seconda edizione), p. 6.

⁷ 1447 b 18-20.

⁸ 1447 b 25-27.

⁹ 1448 a 1.

¹⁰ 1448 a 16-19.

¹¹ M. Valgimigli (a cura di), *Aristotele. Poetica*, Bari 1964 (quarta edizione), p. 63 nota 16.

¹² 1448 a 20-24.

tragedie sono chiamate drammi perché imitano persone che agiscono¹³.

Per Aristotele due sono le cause, entrambe naturali, che hanno dato origine alla poesia¹⁴. Prima causa: L'imitare è connaturato agli uomini sin da fanciulli. L'uomo è di tutti i viventi quello più imitativo, quello più incline all'imitazione. L'uomo si forma le prime conoscenze mediante l'imitazione. Il piacere che l'imitazione procura è legato al vedere, al contemplare, all'imparare, al dedurre e infine al riconoscere. Aristotele parla di un piacere che viene dal poter riconoscere qualcosa, e propone un concetto prospettico di verità in forza del quale inventare da un lato, apprendere da un altro, è sempre un ritrovare. Senza questo ritrovare il piacere che deriva dalla fruizione di imitazioni sembra scadere nel semplice apprezzamento della loro buona fattura materiale e artistica. Questo piacere mi sembra dipendere chiaramente da una sorta di oggettivazione dell'esperienza¹⁵. Seconda ragione: la poesia nasce dallo sforzo di perfezionamento da parte dei più dotati nell'imitazione.

La tragedia è inoltre *mimesis spoudaion*¹⁶, imitazione di fatti o soggetti seri, importanti. Essa cerca di svilupparsi in un sol giro di sole¹⁷.

La definizione dell'essenza della tragedia¹⁸ non può non presupporre le cose dette nei capitoli 1-5. La parola "catarsi" occorre solo in questo luogo. Adesso cercherò di esplicitare, quanto più possibile e nei limiti consentitimi, il contenuto di questa definizione così controversa e discussa. La *praxis* che ha in mente Aristotele è un intreccio di agenti. Questo si capisce quando, proprio in riferimento alla *praxis*, dice che «si agisce per opera di certi agenti»¹⁹. Le azioni hanno una qualità in dipendenza dalla qualità degli agenti, qualità che inerisce sia al loro carattere sia alla loro *dianoia*. Gli agenti sono qualificati in base al carattere e alla *dianoia* ed è mediante carattere (definizione di carattere: carattere è ciò in base a cui diciamo che gli agenti hanno una certa qualità) e *dianoia* che attribuiamo qualità alle

¹³ 1448 a 28-30.

¹⁴ 1448 b 4-20.

¹⁵ Questo punto è confermato dalla presenza di verbi "oggettivanti" come vedere, contemplare, imparare, concludere.

¹⁶ 1449 b 10.

¹⁷ 1449 b 13-15.

¹⁸ 1449 b 24-28.

¹⁹ 1449 b 37-38.

azioni, di cui carattere e *dianoia* sono la causa (da questo si capisce che il predicato “seria” deriva all’azione tragica dal carattere dell’agente). Aristotele dice anche che esito felice e infelice dipendono dalle azioni causate dal carattere e dalla *dianoia*. Aristotele arriva all’identificazione di *mimesis* e *muthos* in ragione della comprensione di *muthos* come “connessione dei fatti” e del carattere complesso o composito della *praxis* di cui la tragedia è *mimesis*²⁰.

La *dianoia* ha un rapporto privilegiato con il parlare²¹. Ha *dianoia* chi, parlando, rivela qualcosa ed esprime una *gnome*. *Muthos*, *ethe*, *lexis*, *dianoia*, *opsis* e *melopoiia* sono le parti della tragedia. Tra le sei parti della tragedia il primato spetta a *muthos*, *ethe* e *dianoia* dei quali il più importante è il *muthos* inteso come connessione dei fatti. È più importante perché la tragedia è imitazione di azione non di uomini, dove per azione si deve intendere un complesso intrigato di agenti. Aristotele spiega il primato del *muthos* nel modo seguente²². La felicità e l’infelicità di una vita risiedono nell’azione. Il fine cui gli uomini tendono è una certa azione, non una certa qualità. In altre parole gli uomini desiderano la felicità e temono l’infelicità. Aristotele qui dice qualcosa di cruciale: il poeta tragico sceglie i caratteri e la *dianoia* in base alle azioni che vuole mimare, cioè risale ai caratteri e alla *dianoia* dalle azioni che di carattere e *dianoia* sono la conseguenza. Il primato dell’azione è legato a quello del *telos*. Quello che Aristotele vuol dire è che se aspiriamo ad avere quel certo carattere o quel certo modo di pensare è perché aspiriamo all’esito felice delle azioni che ne derivano. In questo senso il carattere e la *dianoia* non sono *telos*. Quando Aristotele afferma che la tragedia è impossibile senza azione, mentre sono possibili tragedie *aetheis*, cioè prive di caratteri²³, non intende certo affermare che sono possibili tragedie senza personaggi, ma solo che sono possibili tragedie che non descrivano minimamente i caratteri degli agenti. Ovviamente i caratteri ci sono, altrimenti non ci sarebbero nemmeno le azioni che dei caratteri sono l’effetto. Aristotele dice questo chiaramente quando lascia intendere in modo inequivocabile che è attraverso le *rheseis*, che potremmo tradurre con “parlate”, che si possono descrivere in una tragedia i caratteri. Altra cosa fondamentale: non con “parlate” ben costruite si realizza l’*ergon* della tragedia che dalla sua definizione

²⁰ 1449 b 36-1050 a 15.

²¹ 1450 a 7-9.

²² 1450 a 14-24.

²³ 1450 a 24-29.

sappiamo consistere nella catarsi di certe passioni speciali (pietà e paura), ma con il *muthos*. *Muthos* che è detto principio e anima della tragedia²⁴.

Possiamo ora tentare una prima approssimazione al concetto aristotelico di catarsi. Sembra innegabile la connessione molto stretta che Aristotele stabilisce tra catarsi e piacere. Questo piacere emerge come un rilassarsi non meglio determinato. La catarsi opera su paura e pietà, non possono esserci dubbi al riguardo (pace Belfiore). Paura e pietà suscitate nello spettatore o lettore. Paura e pietà stabiliscono una relazione affettiva tra conspecifici. Questo è a mio avviso un punto molto importante. Ad Aristotele interessa esclusivamente un legame tra individui in quanto esemplari, come apprendiamo dalla sua caratterizzazione dell'universale di cui si occupa la poesia²⁵: a un certo quale (a un individuo considerato come esemplare di specie) accade di fare e dire certe quali cose all'interno di un intrigo che si dispiega e sviluppa secondo una logica interna. Perché si dia catarsi, il legame dello spettatore o del lettore con il protagonista della tragedia non deve essere più stretto di quello di conspecificità. Già questo solo fatto esclude lo spettatore dall'intreccio tragico, egli ne è fuori, non dentro. Naturalmente Aristotele presuppone l'integrità affettiva dello spettatore e del lettore, cioè la sua capacità di spaventarsi e di impietosirsi. La distanza del lettore o spettatore dal protagonista diviene allora un ingrediente essenziale della catarsi tragica. Che vi sia distanza è già implicito nel fatto di parlare di spettatori e lettori della tragedia, di persone che non hanno legami diretti e personali con i personaggi del dramma. Il legame è affettivo ed è tra conspecifici, cioè io sono in grado di comprendere cosa sta succedendo al tal personaggio tragico e questa comprensione è subito intonata secondo pietà o paura. Lo spettatore è tuttavia svincolato (questo significa non esser parte dell'intreccio). Non esser parte dell'intreccio significa non far parte del dramma, significa vederlo e parteciparne solo in quanto conspecifici. Lo spettatore di un dramma è decentrato rispetto a esso, anche se non escluso da esso, ossia non è radicato nell'esperienza viva di chi *si trova* nella morsa dei fatti che la tragedia mette in scena. Lo sradicamento dello spettatore dal dramma (si pensi al carattere chiuso dell'intrigo) rende possibile la catarsi. Un aspetto che mi preme evidenziare è che Aristotele estrae paura e pietà come le risposte

²⁴ 1450 a 38-39.

²⁵ 1451 b 8-10.

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

Secondi per importanza sono i caratteri²⁶: Aristotele spiega il motivo per cui l'*ethos* è subordinato al *muthos*. La connessione dei fatti consente di ordinare i caratteri secondo un disegno e una logica interna. Aristotele implicitamente riconosce che i caratteri nascono nell'ambito dell'azione, cioè di trame di senso più o meno consapute. Il carattere, e qui abbiamo una descrizione positiva²⁷, è ciò che palesa la precomprensione dell'agente (*proairesis*) precomprensione, nel senso in cui diciamo di sapere sempre in anticipo quel che desideriamo (e quindi inseguiamo) e quello che temiamo (e quindi fuggiamo). Aristotele precisa il senso di *aethos*²⁸. In primo luogo ribadisce che è predicato di *logoi*, poi chiarisce che un *logos* è privo di carattere quando non descrive il carattere nel senso della sua *proairesis*.

In terzo luogo (al terzo posto per importanza) abbiamo la *dianoia*²⁹. Essa sembra definire in primo luogo lo status di parlante competente e pertinente dell'agente tragico. Con essa Aristotele designa inoltre la natura assertoria dei discorsi dell'agente e il loro tendere alla generalità/genericità. Aristotele in altri termini dice che l'agente tragico quando parla è assertivo e generalizzante (la *gnome* di cui sopra). Credo che questa potrebbe essere una buona descrizione del modo in cui in generale gli uomini praticano il linguaggio: fanno affermazioni sul conto delle cose, non importa se vere o false (infatti Aristotele usa *estin* e *ouk estin*) e tendono a una generalità non verificata.

²⁶ 1450 a 39-b 4.

²⁷ 1450 b 8-10.

²⁸ 1450 b 10-12.

²⁹ 1450 b 4-5 e 12-13.

Tornando al *muthos*, Aristotele si chiede come debba essere ordinata la connessione dei fatti³⁰. La tragedia è *mimesis* di una azione perfetta e intera, azione che ha una certa estensione o grandezza. Un intero è ciò che ha un principio, un mezzo e una fine. Principio è ciò che non ha necessità alcuna di trovarsi dopo qualcos'altro, ma è naturale che qualcos'altro sia o accada dopo di esso. Fine è ciò che è naturale si trovi dopo qualcos'altro o secondo necessità o per lo più, mentre dopo di essa non c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo qualcos'altro e qualcos'altro si trova dopo di esso. Quando Aristotele dice che non bisogna cominciare da qualunque punto capiti, intende dire che bisogna scegliere come punto di partenza qualcosa che non dipenda da ciò che precede e da cui invece dipenda ciò che segue. Ci sono fatti che rimandano ad altri per la loro intelligibilità e fatti che non vi rimandano. Bisogna partire da quei fatti che non rimandano ad altri. Segmenti che possano fungere da principio sono quei fatti che per essere compresi non hanno bisogno di fatti precedenti. La connessione tra fatti ha luogo come connessione di senso. Il bello è predicato di un organismo che vanta estensione e ordine³¹. Le osservazioni aristoteliche contenute in queste righe sono di grande importanza per comprendere il progetto filosofico che sta a monte della Poetica. Quella di Aristotele è una *theoria* della tragedia, nel senso delle invarianze (l'ordine, estensione) che si mostrano in un vedere che è teoretico.

Dice Valgimigli³²: «i fatti non devono succedersi solo cronologicamente come in una storia o in una biografia ma devono essere conseguenza l'uno dell'altro o necessaria (*scil.*: nel senso di fattualmente inevitabile) o naturale e verisimile». Tutto questo deve potersi mostrare all'interno di un ordine che intrigando metta oggetti con determinate caratteristiche (i fatti/principio, quelli/mezzo, quelli/fine) in una relazione di sviluppo promosso da una razionalità interna ai fatti in questione³³.

Aggiungiamo un altro tassello e domandiamoci: Perché compito del poeta è descrivere cose non realmente accadute ma che possono accadere? Cose possibili secondo il verisimile o il necessario

³⁰ 1450 b 21-33.

³¹ 1450 b 33-1451 a 7.

³² *Op. cit.*, p. 90 nota 94.

³³ Cfr. P. Donini, *op. cit.*, p. 37 nota 65 e S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986, p. 143.

(inevitabile)³⁴. Lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti che possono accadere. La poesia è qualcosa di più filosofico e serio della storia. La poesia dice piuttosto gli universali, mentre la storia dice i particolari³⁵. Quando un fatto realmente accaduto diviene un fatto possibile? Lo storico registra i fatti realmente accaduti secondo un ordine di successione che è quello del loro accadere reale, in altre parole li accumula uno dopo l'altro, senza altro ordine che non sia quello in cui si sono succeduti gli uni agli altri. Lo storico registra quel determinato fatto, quella determinata azione di Alcibiade, stando all'esempio aristotelico. Questa azione ha precise coordinate spaziotemporali, ossia è stata compiuta da Alcibiade in quel certo luogo e in quel determinato momento. Lo storico si ferma a questo. Quindi lo storico cosa manca di fare? Non credo si possa affermare che lo storico manca di fornire spiegazioni dell'azione, solo che le sue spiegazioni si limitano a connessioni fattuali basate sulla successione cronologica dell'accadere reale. La sua attenzione è rivolta agli agenti storici individuali e alle azioni che hanno compiuto. Il rapporto è pertanto tra agenti storici individuali in quanto interagiscono, dove anche queste interazioni hanno coordinate spaziotemporali precise. La conclusione che Aristotele sembra trarre da questo modo di procedere dello storico è che sulla base dei suoi resoconti, che sono cronache, noi possiamo solo constatare che Alcibiade ha compiuto in quel luogo e in quel tempo quella certa azione. Il poeta invece costruisce intrighi. Questo è il punto fondamentale che segna la differenza rispetto allo storico. Stabilendo connessioni tra fatti in base al significato che ciascun fatto esprime, significato che nell'intrigo si trasferisce coerentemente da un fatto all'altro, porta alla luce i caratteri e la *dianoia* come ciò che sta alla base delle azioni, anche quando caratteri e *dianoia* non sono descritti. Ecco allora il senso dell'universale poetico: a quel certo individuo con quel determinato tipo di carattere accade di fare e dire certe quali cose, ossia azioni e discorsi che sono qualificati in base al carattere e al pensiero dell'individuo in questione. In altre parole secondo Aristotele, non è più Alcibiade in quanto individuo a compiere quell'azione ma Alcibiade in quanto esemplare di un tipo caratteriale a compiere un'azione la cui qualità corrisponde al tipo, non all'individuo. In questo modo anche le azioni realmente accadute sono svincolate dal loro puntuale essere accadute e

³⁴ 1451 a 37-40.

³⁵ 1451 b 5-8.

divengono plausibili, verosimili e necessarie in quanto comprese come determinate e condizionate in primo luogo da esemplificazioni di tipi caratteriali. Quindi quello che ha fatto Alcibiade potrà e dovrà accadere di nuovo per opera di un individuo con le stesse proprietà caratteriali di Alcibiade. Quello che il poeta fa, anche se non esplicita questo rapporto (in questo senso si può forse dire che l'universale poetico differisce da quello filosofico in senso stretto), è palesare connessioni significative e coerenti tra fatti e fatti (connessioni orizzontali) da un lato e caratteri e fatti dall'altro (connessioni verticali).

E il problema del rapporto con i nomi tradizionali³⁶? Il possibile è credibile? In che senso? Il punto è capire il rapporto tra accadere possibile e accadere reale. Se qualcosa è accaduta è perché era possibile che accadesse, altrimenti non sarebbe accaduta. Tutto ciò che è accaduto è possibile e in quanto possibile, credibile. Quindi il possibile sta alle spalle dell'accadere reale. Il possibile diviene credibile proprio come ciò che sta alle spalle dell'accadere reale. L'enfasi che, secondo Aristotele, il poeta tragico dà al significato dell'azione e al suo rapporto con il carattere, porta i nomi della tradizione nell'ambito del possibile. Se il lettore o lo spettatore comprende un intrigo che non consta di fatti realmente accaduti, è evidente che la comprensione non dipende dall'essere un fatto realmente accaduto. Ma poiché i fatti realmente accaduti sono singolari, la comprensione non dipende dal singolare, dal situato nello spazio e nel tempo. Cos'è allora che la rende possibile, nella fattispecie della tragedia? Una connessione ordinata e compiuta di fatti, ciascuno dei quali possiede una logica. È forse la struttura finalistica implicita in ogni umana azione ciò che corrisponde a questa logica. Un carattere è sempre preorientato, parla e agisce in vista di qualcosa. Il poeta tragico coglie il carattere finalistico dell'agire umano, lo mette in mostra nell'intrigo. Il lettore riconosce immediatamente il fine dell'azione, perché il suo stesso agire è finalistico, condivide con l'eroe il significato dell'agire che è sempre finalistico. Sono questi significati condivisi che investono la sfera del carattere, e più in generale quella del dire e del fare, a garantire l'intelligibilità dell'intrigo tragico. È chiaro che ad Aristotele sta a cuore difendere il valore conoscitivo della poesia. Egli capisce che la poesia produce una conoscenza speciale. Il problema è se i poeti

³⁶ 1451 b 10-27.

tragici avessero una preoccupazione di questo tipo. Il progetto che sta dietro la tragedia non è filosofico ma sapienziale. Il merito filosofico della tragedia secondo Aristotele risiede nel fatto che in essa risaltano connessioni che la semplice cronaca non riesce a cogliere. Queste connessioni sono rapporti che stanno in qualche modo alle spalle e all'origine dell'accadere effettivo. È come se la tragedia cogliesse l'ossatura eidetica che si esemplifica in ogni accadere fattuale e reale. Di qui il suo valore conoscitivo.

Dobbiamo anche considerare un altro aspetto molto importante: La storia, in quanto cronaca, è troppo passiva verso la realtà che con il suo variegato farsi e dispiegarsi può indurre a perdersi nel dettaglio puntuale o nella mera cronologia di eventi singolari. Il problema di Aristotele fu forse questo: la comprensione filosofica dell'accadere storico. Si trattava per lui di spiegare il carattere paradossale, inaspettato, inanticipabile di certi fatti ordinandoli in un intrigo che ne metta in risalto le connessioni senza privarli della forza che sprigionano. Anzi si tratta per Aristotele di stabilire queste connessioni in modo che sia il senso a svilupparsi in modo inesorabile e al tempo stesso paradossale. È proprio la connessione sensata del fatto meraviglioso con ciò che lo precede che ne libera tutta la forza e la potenza. Si tratta allora di articolare il senso secondo connessioni che non sono quelle della deduzione (che è lineare e in un certo senso a una sola via). È solo l'intrigo che può realizzare questo perché l'intrigo intreccia vite fatti caratteri azioni in un'alchimia che ha un margine di variazione molto ampio nella produzione di senso. Aristotele intuisce così il potere esplicativo dell'intrigo. Anzi sembra concedere che solo l'intrigo svela il senso di ciò che accade.

La tragedia sembra così venire incontro a un bisogno umano di compiutezza e liberazione, e a questo bisogno sembra sia possibile dare soddisfazione solo sul piano della finzione. Affinché però questo bisogno sia soddisfatto la finzione tragica deve intrattenere un rapporto del tutto speciale con la verità.

Ma quale verità? La verità esplorata dalla tragedia si dispiega sempre su due piani, distinti, opposti, ma inseparabili³⁷: il piano dell'azione umana e quello della potenza divina, dell'ordine generale del mondo, al quale solo gli dei presiedono. La verità della tragedia è quindi doppia. Tale verità non è mai data tutt'intera all'uomo, anzi è

³⁷ Per la duplice verità nella tragedia attica si veda il volume di J.P. Vernant-P. Vidal-Naquet, *Mito e tragedia nell'antica grecia*, Torino 1976.

ciò da cui l'uomo è inizialmente più lontano. Essa si ricompone inesorabilmente malgrado l'uomo e quando sopraggiunge è sempre inattesa e indesiderata. Questo avviene attraverso un intrigo in cui l'uomo è preso e alla cui morsa non può sottrarsi. L'irrompere improvviso di tale verità è devastante e non lascia scampo all'eroe, incapace di assorbire il colpo, cioè di integrare un evento dalla portata inedita nel suo limitato orizzonte di senso (Aiace ed Edipo). È interessante osservare quali conseguenze produce sul piano della lingua parlata il colpo patito dall'eroe. L'eroe ha praticato e usato la lingua in un modo che non può consentirgli, appena colpito, di dar voce articolata all'inedito significato di quell'esperienza. L'esperienza tragica così sembra restituirlo a forme primitive di comunicazione linguistica come il balbettio e il lamento (il grande e potente Aiace è lamento e sbigottimento dopo aver scoperto di essere stato umiliato da Atena). E qui di certo non bisogna commettere il madornale errore di pensare a una preconizzazione del regresso all'infanzia. Non di ritorno a modi stabili eppur sepolti rimossi si tratta. Abbiamo a che fare invece con una nuova forma del sé, perché di fronte a una novità radicale che stravolge il corso ordinario di un'esistenza si diviene nuovi a se stessi e ci si sente totalmente impotenti. La penetrazione della verità tragica nell'esistenza dell'eroe è lacerante a causa della sua inassimilabilità. Il punto fondamentale è che a questa rivelazione, per la sua potenza, non possiamo sottrarci, siamo sovraesposti a essa, totalmente inermi. La domanda dolorosa e disperata che s'incarna nell'eroe tragico è la seguente: cosa posso ancora? (Antigone, Aiace, Edipo). Bisogna fare attenzione quando si parla di domanda, perché la parola porta con sé sfumature temibili, evocando una postura (un atteggiamento) attiva e consapevole (padronanza di sé)³⁸. Io preferisco parlare di una inclinazione al domandare che si genera nell'eroe tragico. Ma anche questo domandare è patito, è un movimento in cui l'eroe è preso, che si fa prima azione e poi parola. L'identità lacerata e slabbrata sembra veramente il cuore della tragedia greca e ciò trova conferma, a mio avviso, nel modo in cui nella tragedia è usata la storia dell'eroe. Spesso essa è evocata ma raramente raccontata, è sempre presupposta e messa in scena come il debole e fragile bastione contro cui si abbatte la rivelazione con il suo carico di verità insostenibile. Questa verità è la presenza del Dio. È straordinario il fatto che a

³⁸ Sul problema della domanda si veda il volume di R. Ottone, *Il tragico come domanda. Una chiave di volta nella cultura occidentale*, Milano 1998.

questa apertura abnorme non faccia quasi mai seguito un primo posarsi e stabilizzarsi in qualcosa di nuovo dell'esperienza patita (eccezione: Edipo). L'eroe non è in grado di ricominciare a vivere (Aiace e Antigone). L'uomo tragico non è agente di verità, ma la patisce sempre. E lo spettatore?

Facciamoci aiutare da Aristotele: lo spettatore, se emotivamente integro, partecipa delle sofferenze dell'eroe emozionandosi secondo paura e pietà. Grazie all'intrigo è liberato (la famigerata e tanto abusata catarsi). L'intrigo tragico sembra avere un doppio potere sullo spettatore: suscita in lui paura e pietà per l'eroe e attraverso queste passioni lo libera da esse o rende queste passioni più leggere e sopportabili. Ma cosa vuol dire questo? A che tipo di esperienza rimanda l'espressione "catarsi"?

Lo spettatore e la tragedia condividono il medesimo universo di valori. La verità che colpisce l'eroe tragico si sprigiona da un universo di valori che lo spettatore condivide. Lo spettatore prova pietà e paura, ma in modo diverso da chi partecipa alla sofferenza dell'eroe da dentro l'intrigo tragico. Lo spettatore è fuori dall'intrigo ma ne partecipa, è dentro e fuori, questo il suo privilegio e il suo vantaggio rispetto all'eroe. Come la verità tragica si dispiega secondo due livelli, così anche il coinvolgimento emotivo dello spettatore avviene a due livelli, quello dell'eroe e quello della verità divina che viene da lontano (Edipo) o da cui l'eroe si tiene lontano (Aiace), verità divina che finisce sempre con il raggiungerlo e con l'abbatterlo. Questa verità che viene da lontano è la verità che più da vicino riguarda l'eroe. La sofferenza dell'eroe, per l'universalità della sua raffigurazione, diviene anche la sofferenza dello spettatore che infatti si emoziona impietosendosi e spaventandosi. L'estraneità dello spettatore all'intrigo (che gli permette di guadagnare una visione d'insieme che l'eroe non ha e quindi di anticipare il colpo che lo sta per raggiungere e abbattere) e contemporaneamente la sua simpatia (compassione) nei confronti dell'eroe (resa possibile dal carattere universale della rappresentazione tragica) permettono a tale sofferenza di penetrare nella coscienza dello spettatore in modo non traumatico, purificato per l'appunto. Purificate risulteranno pertanto anche le emozioni di pietà e paura che quella sofferenza continua ad alimentare nello spettatore.

La mia tesi è questa: è molto difficile per l'uomo moderno fare un'esperienza simile a quella che Aristotele chiama con il nome di "catarsi". Molto è cambiato. Soprattutto il modo in cui è pensato

l'uomo. Davanti alla superbia intellettuale di Edipo o all'arroganza guerriera di Aiace gli spettatori ateniesi dovettero provare un brivido di terrore. L'uomo che pensa di riuscire in tutto quello fa con il solo aiuto delle sue forze è un uomo che ha abbandonato gli dei o che ha trascurato un pezzo importante della propria identità, che ne sia cosciente o meno. Il prezzo che l'eroe tragico paga per la ricomposizione di questa frattura è altissimo. Lo spettatore nel momento in cui vede sulla scena i protagonisti aderire esclusivamente a un senso e perdere se stessi o dilaniarsi a vicenda è portato a comprendere che esistono in realtà due sensi possibili o più. Lo spettatore non solo non è prigioniero di quel senso unilaterale che acceca l'eroe ma sa anche scioglierlo e sbrogliarlo. Fa questo collocandolo in un contesto più ampio in cui tale significato diviene assimilabile e sopportabile. Perché sia possibile catarsi nel senso in cui ne parla Aristotele bisogna che l'intrigo tragico dispieghi il suo significato su due piani, il piano umano e quello divino, e che quest'ultimo, il piano divino, finisca con l'assorbire il piano umano al suo interno imponendo una verità che può determinare o la caduta dell'uomo (Aiace, Antigone, Creonte) o obbligarlo a una completa ridefinizione di sé (Edipo). I due piani, anche se distinti, sono pensati come inseparabili. Lo spettatore sa collocare nell'ordine superiore della volontà del Dio la sofferenza dell'eroe poiché ha una visione d'insieme dell'intrigo che l'eroe non può avere. In questo consiste la catarsi, in un alleggerimento di pietà e paura in quanto diluite e sciolte in una visione d'insieme, a volo d'uccello, della realtà.