

Pontificia Università Lateranense
Estetica 2017-2018
Materiali didattici a cura del prof. Martino Feyles
L'antichità: tra poetica e cosmologia

1. La critica platonica della mimesis: falsità dei miti

[...] Esiodo, Omero e gli altri poeti. Sono loro che hanno composto miti falsi e li hanno narrati, e li narrano tuttora, agli uomini».

«Quali sono», chiese, «e che cosa critichi in essi?» «Ciò che bisogna criticare più d'ogni altra cosa», risposi, «tanto più se le menzogne narrate non sono neanche belle».

«E cioè?» «Quando nel racconto si dà una cattiva rappresentazione della natura degli dèi e degli eroi, come un pittore che dipinge immagini per nulla simili a quelle che voleva riprodurre». «

è giusto muovere una tale critica», disse. «Ma in che senso, e in riferimento a quali miti la esprimiamo?» «In primo luogo», risposi, «la menzogna più grave riguarda argomenti della massima importanza ed è stata proferita ignobilmente da chi ha attribuito a Urano le azioni che compì secondo Esiodo, e a Crono la vendetta che riportò su di lui. Quanto poi a ciò che Crono fece e subì da parte di suo figlio, (20) neanche se fosse vero riterrei opportuno raccontarlo con tanta facilità a persone giovani e senza giudizio, anzi sarebbe preferibile passarlo sotto silenzio; e se proprio ci fosse una necessità di parlarne, dovrebbe udirlo in gran segreto il minor numero possibile di persone, dopo aver sacrificato non un porco, (21) ma una vittima grande e difficile da procurarsi, così da ridurre al minimo i possibili ascoltatori».

«In effetti», disse, «questi racconti sono imbarazzanti».

«E non sono da narrare nella nostra città, Adimanto», continuai. «Né bisogna dire in presenza di un giovane che non farebbe nulla di strano se commettesse le peggiori ingiustizie, e neppure se punisse con ogni mezzo un padre ingiusto, ma seguirebbe l'esempio degli dèi più antichi e più grandi».

«No, per Zeus», fece lui, «anche a me sembra che non sia opportuno narrare simili storie.» «Come non lo è affatto», incalzai, «dire che gli dèi si fanno guerra, si tendono insidie e si combattono tra loro (il che tra l'altro non è vero), almeno se i futuri custodi della città devono ritenere che la peggiore vergogna sia l'odio reciproco dovuto a futili, motivi».

Bisogna poi evitare di proporre loro racconti e raffigurazioni di gigantomachie e di ogni altro genere di lotta ingaggiata dagli dei e dagli eroi con i loro congiunti e familiari; ma se vogliamo persuaderli in qualche modo che nessun cittadino ha mai avuto in odio un concittadino e che questa è un'empietà, occorre piuttosto che gli anziani, uomini e donne, ne parlino subito ai bambini, e quando essi saranno cresciuti dovranno costringere anche i poeti a scrivere storie conformi a questi principi. Non bisogna invece accogliere nella città le fole di Era incatenata dal figlio (22) e di Efesto scagliato giù dal padre quando stava per venire in aiuto della madre percossa,(23) né le battaglie degli dei inventate da Omero,(24) che abbiano o meno un significato allegorico. Il giovane infatti non sa distinguere ciò che è

allegoria da ciò che non lo è, ma le opinioni che accoglie a questa età diventano di solito incancellabili e immutabili; per questo forse bisogna fare ogni sforzo affinché le prime cose ascoltate dai giovani siano miti composti nel miglior modo possibile per incitarli alla virtù».

«Parole sensate», ammise. «Ma se qualcuno ci chiedesse quali sono questi argomenti e questi miti, che cosa diremmo?» E io risposi: «Adimanto, per ora io e te non siamo poeti, ma fondatori di una città; e ai fondatori di una città spetta conoscere i modelli in base ai quali i poeti devono comporre i loro miti e impedire che li trasgrediscano, ma non devono inventare essi stessi dei miti».

«Giusto», disse. «Ma quali sarebbero i modelli da seguire quando si parla degli dèi?» «Più o meno questi», risposi: «bisogna sempre rappresentare la divinità qual è veramente, tanto nell'epica quanto nella lirica e nella tragedia».

«Sì, bisogna fare questo».

«Ora, se la divinità è realmente buona, non va definita in questi termini?» «Come no?» «Ma nulla di ciò che è buono è dannoso. O no?» «Mi pare di sì».

«Quindi ciò che non è dannoso non arreca danno?» «In nessun modo».

«E ciò che non arreca danno compie qualcosa di male?» «Neanche questo».

«E ciò che non compie alcun male può essere causa di un male?» «E come potrebbe?» «Ma ciò che è buono non è forse utile?» «Sì».

«Ed è causa di benessere?» «Sì».

«Dunque ciò che è buono non è la causa di tutto, ma è responsabile solo del bene, non del male».

«Precisamente», disse. «Quindi la divinità», proseguì, «essendo buona, non sarà la causa di tutto, come dice la gente, ma sarà responsabile di poche vicende umane, non di molte, perché i beni che noi possediamo sono molto minori dei mali; e mentre la causa dei beni non va ricondotta ad altri che alla divinità, per i mali si deve ricercare una causa diversa».

(Repubblica, 377 d – 379c)

2. *La mimesis come raffigurazione dell'apparente*

«Ci sono, dunque, queste tre specie di letti: una è quella che esiste in natura, e che a mio parere possiamo definire opera di un dio. O di chi altri?» «Di nessuno, credo» «La seconda è quella costruita dal falegname».

«Sì», disse.

«La terza è l'opera del pittore. O no?» «Va bene».

«Il pittore, il costruttore di letti, il dio: ecco i tre autori delle tre specie di letti».

«Sì, sono tre».

«Il dio, sia che non volesse, sia che per una qualche necessità non potesse creare in natura più di un solo letto, ne realizzò dunque un unico esemplare, quello che è il letto in sé; due o più come quello non furono creati dal dio né mai lo saranno».

«E perché?», chiese.

«Perché», spiegai, «se ne avesse creati anche solo due, ne apparirebbe a sua volta un terzo, di cui essi avrebbero entrambi l'idea, e quello sarebbe il letto in sé, non gli altri due».

«Giusto», disse.

«Ben conscio di questo, penso, il dio, volendo essere il reale creatore di un letto reale, non un costruttore qualsiasi di un letto qualsiasi, lo creò per natura unico».

«Così pare».

«Vuoi dunque che lo chiamiamo naturale creatore di questo oggetto, o con un termine simile?» «È giusto», rispose, «perché ha creato questa e ogni altra cosa secondo natura».

«E il falegname? Non lo chiameremo artefice del letto?» «Sì».

«E non chiameremo anche il pittore artefice e creatore di quest'oggetto?» «Nient'affatto!».

«Ma allora quale rapporto avrà, secondo te, con il letto?» «Mi sembra», rispose, «che la definizione più appropriata sia questa: imitatore dell'oggetto di cui gli altri due sono artefici».

«Bene», dissi. «Quindi tu chiami imitatore chi fa parte della terza generazione a partire dalla natura?» «Precisamente», rispose.

«Di conseguenza anche il poeta tragico, in quanto imitatore, verrà per terzo dopo il re e la verità, come tutti gli altri imitatori». «È probabile».

«Sull'imitatore siamo dunque d'accordo. Ma ora dimmi una cosa a proposito del pittore, e cioè se ti sembra che egli tenti di imitare ogni singola realtà esistente in natura oppure i prodotti degli artigiani».

«I prodotti degli artigiani», rispose.

«Come sono realmente o come appaiono? Definisci ancora questo punto».

«Che cosa intendi dire?», domandò.

«Questo: un letto, a seconda che lo si guardi di lato o di fronte o in qualunque altro modo, è forse diverso da se stesso oppure appare diverso, ma non lo è affatto? La stessa cosa non vale anche per gli altri oggetti?» «È così», rispose: «appare diverso, ma non lo è».

«Ora fa' questa considerazione: qual è lo scopo della pittura verso ogni singolo oggetto? Imitarlo com'è in realtà o come appare? Insomma, è imitazione dell'apparenza o della verità?» «Dell'apparenza», rispose.

«Quindi l'arte dell'imitazione è lontana dal vero, e a quanto pare realizza ogni cosa perché coglie una piccola parte, che per di più è una parvenza, di ogni singolo oggetto».

(Repubblica, 597 b – 598 b)

3. La mimesis esalta la parte irrazionale dell'anima

«Perciò soltanto il carattere emotivo diviene oggetto di una ricca e varia imitazione, mentre quello riflessivo e calmo, essendo quasi sempre uguale a se stesso, non è facile da imitare né da capire se viene imitato, tanto più tra uomini d'ogni sorta riuniti nei teatri in occasione di una festa pubblica, poiché per loro l'imitazione riguarda un sentimento altrui».

«Appunto».

«Quindi è evidente che il poeta imitatore non ha una propensione naturale per questa parte dell'anima e la sua bravura non è fatta per piacere ad essa, se vuole acquistare fama tra la gente, ma è incline al carattere emotivo e volubile, perché lo

si imita facilmente».

«è chiaro».

«Avremmo dunque ragione di criticarlo e di paragonarlo al pittore, al quale assomiglia sia perché crea opere scadenti rispetto alla verità, sia perché frequenta un'altra parte dell'anima, a lui affine, e non quella migliore. Così ora possiamo a buon diritto non ammetterlo nella città che dev'essere ben governata, in quanto risveglia, alimenta e fortifica questa parte dell'anima distruggendo quella razionale, come quando in una città si dà il potere ai malvagi e si affida loro il governo, e nel contempo si annientano le persone dabbene; allo stesso modo diremo che il poeta imitatore crea in privato una cattiva costituzione nell'anima di ciascun individuo, compiacendo la sua parte irrazionale, quella che non sa distinguere ciò che è più grande o più piccolo, ma giudica le stesse cose ora grandi ora piccole, fabbricando parvenze illusorie e rimanendo assai distante dal vero».

«Proprio così ».

«Eppure non abbiamo mosso alla poesia l'accusa più grave. L'aspetto che più fa paura è infatti la sua capacità di guastare anche gli uomini equilibrati, tranne poche eccezioni».

«Come no, se produce questo effetto?» «Ascolta attentamente. Tu sai che i migliori tra noi, quando sentono Omero o un altro poeta tragico imitare qualche eroe in lutto che fa una lunga tirata piena di gemiti oppure persone che cantano e si battono il petto, provano piacere e li seguono con trasporto, immedesimandosi nella loro passione, anzi lodano sul serio come buon poeta chi produce in loro questo stato d'animo nella maniera più viva».

«Come potrei non saperlo?» «Ma quando ci capita un dolore personale, vedi che ci vantiamo del contrario, ossia di riuscire a conservare la calma e la forza d'animo, e consideriamo questo comportamento proprio di un uomo, quell'altro che lodavamo allora proprio di una donna».

«Me ne rendo conto», disse.

«Ed è forse bella», domandai, «una lode come questa? Provare piacere e ammirazione, anziché disgusto, per la rappresentazione di un uomo quale personalmente non si vorrebbe essere, di cui anzi ci si vergognerebbe?» «No, per Zeus, non sembra ragionevole!», esclamò.

«E invece sì », replicai, «se lo consideri da questo punto di vista!» «Quale?» «Se tieni conto che i poeti soddisfano e compiacciono proprio quello sfogo del sentimento che nelle disgrazie personali viene trattenuto a forza e che ha fame di lacrime e gemiti a volontà fino a saziarsene, dato che la sua natura lo porta a nutrire questi desideri; al contrario la parte per natura migliore di noi, non essendo adeguatamente educata dalla ragione e dall'abitudine, allenta la sorveglianza su questo elemento piagnucoloso, poiché contempla sofferenze altrui e non considera affatto vergognoso lodare e compiangere un uomo che afferma di essere buono e piange inopportuno, anzi crede di ricavarne come guadagno il godimento estetico e non accetterebbe di esserne privata disprezzando l'intero componimento. A pochi, penso, è dato di arguire che inevitabilmente le esperienze altrui influenzano le proprie, perché non è facile trattenere la compassione nelle sofferenze personali dopo averla rinvigorita in quelle degli estranei».

«Verissimo», disse.

«E lo stesso non vale anche per il ridicolo? Se in una rappresentazione comica o in privato provi un grande piacere ad ascoltare una buffonata che ti vergogneresti di fare tu stesso e non la disprezzi come cosa disonesta, non assumi lo stesso atteggiamento che hai di fronte alle azioni compassionevoli? In questi casi infatti dai libero corso e infondi coraggio a quell'impulso che frenavi in te stesso con la ragione malgrado volesse suscitare il riso, poiché temevi la nomea di buffone, e spesso nelle conversazioni private ti lasci trascinare senza avvedertene a fare il commediante».

«E come!», esclamò.

«L'imitazione poetica produce questo effetto anche nei confronti dei piaceri amorosi, dell'ira e di tutte le passioni dolorose e piacevoli dell'anima, che secondo noi accompagnano ogni nostra azione: irriga e fa crescere questi sentimenti, mentre dovrebbe disseccarli, e li mette a capo della nostra persona, mentre dovremmo essere noi a dominarli per diventare migliori e più felici anziché peggiori e più infelici».

«Non posso darti torto», disse.

«Pertanto, Glaucone», ripresi, «quando ti imbatti in qualche ammiratore di Omero, il quale sostiene che questo poeta ha educato la Grecia e che per il governo e l'educazione dell'umanità vale la pena di riprenderlo in mano, di studiarlo e di organizzare tutta la vita secondo i suoi precetti, devi salutare e baciare queste persone come le migliori del mondo e concedere che Omero sia il poeta sommo e il primo dei poeti tragici, ma d'altro canto devi sapere che in fatto di poesia bisogna accogliere in città soltanto inni agli dèi ed encomi di uomini virtuosi; se invece accoglierai la Musa corrotta della poesia lirica o epica, nella tua città regneranno piacere e dolore invece che la legge e quel principio che di volta in volta l'opinione comune riconosce come il migliore».

(Repubblica 604 c – 607 a)

4. *La mimesis come imitazione di ciò che non si vede*

(Senofonte, Memorabili, III, 10, 1-8)

Essendo andato un giorno (Socrate) dal pittore Parrasio, conversando con lui gli chiese: – Non è la pittura, Parrasio, raffigurazione di ciò che si vede? Voialtri infatti imitate, rappresentandoli per mezzo dei colori, corpi concavi e convessi, oscuri e luminosi, duri e molli, ruvidi e lisci, giovani e vecchi.

– E' vero – rispose l'altro. – E dunque, quando imitate le belle forme, poiché non è facile imbattersi in un uomo che sia senza alcun difetto, mettendo insieme da molti individui le parti più belle di ciascuno, fate così apparire i corpi interamente belli.

– E' proprio così – disse Parrasio. – E imitate voi anche – riprese Socrate – l'indole dell'anima, e il carattere che è più facile da persuadere, e quello che è più docile, e quello più amabile e quello più desiderabile e attraente? Oppure tutto ciò non è imitabile?

– E come, Socrate, può essere imitabile ciò che non ha né proporzione né colore né alcuna delle qualità che poco fa hai detto e che in nessun modo possono vedersi? – Ma non accade mai all'uomo – disse ancora Socrate – di guardare qualcuno con benevolenza, o con ostilità?

– Mi sembra di sì. – E non è dunque ciò imitabile attraverso l'espressione degli occhi?

– Certamente. – E ti pare che di fronte alla prosperità o alle avversità degli amici atteggino il volto alla stessa maniera coloro che se ne curano e coloro che se ne disinteressano?

– Niente affatto, per Zeus, perché coloro che se ne curano si mostrano lieti di fronte alla prosperità e tristi davanti alle disgrazie. – E non è dunque possibile rappresentare anche ciò?

– Certamente. – Ma veramente anche la magnificenza e la liberalità, la volgarità e la bassezza, la saggezza e la prudenza, l'arroganza e la rozzezza traspaiono attraverso il volto e gli atteggiamenti degli uomini, siano essi fermi o in movimento.

– E' vero. – Non si possono dunque imitare anche queste cose?

– Certo. – E credi – terminò Socrate – che sia più piacevole vedere uomini che mostrino sentimenti belli, buoni e amabili, o che abbiano caratteri turpi, malvagi e odiosi?

– C'è molta differenza, per Zeus, – rispose Parrasio.

Essendo un'altra volta andato dallo scultore Clitone, conversando con lui disse: – Io vedo e so, Clitone, che son belli i corridori, i lottatori, i pugili e i pancraziasti che tu fai; ma come riesci ad infondere nelle tue statue quell'espressione di vita che soprattutto attrae chi le guarda?

E poiché Clitone, imbarazzato, tardava a rispondere, aggiunse: – Non è forse riproducendo con la tua opera le forme degli esseri viventi che fai sembrare più vive le tue statue? – Certo – rispose Clitone. – E non è dunque rappresentando, in base ai vari atteggiamenti del corpo, quelle parti che si abbassano e si alzano, si contraggono e si allargano, si tendono e si rilassano, che tu fai sembrare le tue statue più naturali e più simili ai corpi veri?

– Senza dubbio – rispose. – E il veder riprodotti anche i sentimenti, nei corpi di coloro che compiono un'azione, non produce un certo diletto in chi guarda?

– Naturalmente. – E non si deve anche imitare lo sguardo minaccioso dei combattenti, e l'aspetto lieto dei vincitori?

– Senza dubbio. – Bisogna dunque – concluse Socrate – che lo scultore rappresenti, attraverso la forma, anche i moti dell'anima.

5. La bellezza del cosmo

A mio avviso si devono innanzitutto distinguere queste cose: che cos'è ciò che sempre è e non ha nascita, e che cos'è ciò che sempre si genera, e che mai non è? L'uno si apprende con l'intelligenza e mediante il ragionamento, poiché è sempre allo stesso modo, l'altro si congetta con l'opinione mediante la sensazione irrazionale, poiché si genera e muore, e in realtà non è mai.

Tutto ciò che è generato si genera necessariamente per una causa: infatti per ogni cosa è impossibile generarsi senza una causa.

Quando l'artefice, rivolgendo il suo sguardo verso ciò che è sempre allo stesso modo e servendosi di una tale entità come di un modello, realizza la forma e la proprietà di qualche cosa, è necessariamente bello tutto quello che in questo modo realizza.

Non è bello se invece ha prestato attenzione a ciò che è soggetto a generazione, servendosi appunto di un modello generato. Dunque, riguardo a tutto il cielo - o cosmo o come lo si preferisca chiamare, così noi possiamo chiamarlo - bisogna innanzitutto considerare di esso ciò che abbiamo stabilito di dover considerare in principio riguardo ad ogni cosa, vale a dire se è sempre, e non ha alcun principio di nascita, oppure si è generato traendo origine da un qualche principio. è nato: infatti si può vedere e toccare, è fornito di un corpo, e tali proprietà sono tutte cose sensibili, e ciò che è sensibile, che si coglie con l'opinione mediante la sensazione, è evidentemente soggetto a divenire e generato. D'altra parte ciò che è nato diciamo che necessariamente si è generato per una qualche causa. *è tuttavia impossibile trovare il fattore e il padre dell'universo, e, una volta trovato, indicarlo a tutti.* Proprio questo dobbiamo considerare di esso, vale a dire in base a quale dei due modelli l'artefice lo realizzò, se guardando a quello che è allo stesso modo e identico, oppure a quello generato. *Se questo mondo è bello e l'artefice è buono, è chiaro che guardò al modello eterno: altrimenti, ma non è neppure lecito dirlo, a quello generato. è chiaro ad ognuno che rivolse il suo sguardo al modello eterno, poiché è il più bello fra i mondi generati, e l'artefice, fra le cause, quella migliore.* Generato in questo modo, il mondo è stato realizzato sulla base di quel modello che può essere appreso con la ragione e l'intelletto e che è sempre allo stesso modo: stando così le cose, *vi è assoluta necessità che questo mondo sia ad immagine di qualcosa.* La cosa più importante in ogni questione è quella di cominciare dal principio naturale. Così allora si deve distinguere l'immagine dal suo modello, come se i discorsi fossero parenti di quelle cose di cui sono interpreti: i discorsi, dunque, intorno a ciò che è saldo e fisso ed evidente all'intelletto sono saldi e sicuri, e per quanto è possibile, conviene che siano inconfutabili e invincibili e nulla di ciò deve mancare. Quanto allora a quei discorsi che si riferiscono a ciò che raffigura quel modello, ed è a sua immagine, essi sono verosimili e in proporzione a quegli

altri: perché come l'essenza sta alla generazione, così la verità sta alla fede. Se dunque, Socrate, poiché sono state dette molte cose cose riguardo a svariate questioni concernenti gli dèi e la generazione dell'universo, non siamo in grado di offrirti dei discorsi assolutamente e perfettamente congruenti fra loro ed esatti, non ti stupire: ma purché non ti offriamo discorsi meno verosimili di altri, bisogna contentarsi ricordando che io che parlo e voi che giudicate abbiamo natura umana, sicché *intorno a tali questioni ci conviene accettare un mito verosimile*, e non cercare più lontano. (Platone, Timeo)

6. I gradi della contemplazione della bellezza

Chi intende muoversi a questa volta deve infatti cominciare finché è giovane ad andare verso i corpi belli, e in primo luogo, se guida bene colui che lo guida, amare un solo corpo e qui far venire alla luce bei discorsi, poi deve arrivare a capire che la bellezza che si trova in un corpo qualunque è identica a quella che si trova in un altro e che, se deve seguire il bello che è in ogni aspetto, sarebbe grande stoltezza non comprendere che una sola, e la stessa, è la bellezza che si trova in tutti i corpi.

Quando abbia ben capito questo, deve divenire amante di tutti i corpi belli, e attenuare lo slancio eccessivo verso uno solo, quasi disprezzandolo e giudicandolo poca cosa; dopo di questo deve ritenere che la bellezza insita nelle anime è da tenere in maggior conto di quella che è nei corpi, tanto che, se uno nell'anima è ben appropriato, anche se ha poco fiore, ne sia contento e lo ami e lo curi e concepisca discorsi adeguati e cerchi proprio quelli che sono in grado di rendere migliori i giovani, perché sia trascinato a considerare di nuovo il bello che è nei modi di comportarsi della vita e nelle leggi e a osservare questo, che tutto ciò è a lui congeniale perché possa capire che tutto il bello che riguarda il corpo è cosa ben da poco. Dopo ai modi di comportarsi nella vita occorre condurlo alle conoscenze, perché ne intenda la bellezza, e considerando ormai ogni aspetto del bello, e non più quello che si trova presso uno solo, come un servo, amando la bellezza di un ragazzino, o di un uomo, o di una sola condotta di vita, venendo così a servire scioccamente e con grettezza d'animo, ma come volgendosi all'immenso mare del bello e prendendone ammirazione crei molti belli e stupendi discorsi e meditazioni in una aspirazione a una saggezza che non provochi invidia, finché, colmo di forza e cresciuto, giunga a vedere un tipo unico di conoscenza di tal fatta, che è quella del bello nel modo che segue.

Cerca dunque", continuava, "di volgere qua la mente per quanto ti è possibile. Chi dunque venga guidato fino a questo livello nelle vicende d'amore vedendo l'un dopo l'altro e direttamente gli aspetti del bello, andando ormai al termine delle conoscenze d'amore, all'improvviso scorderà una bellezza, stupenda per la qualità, quella appunto, Socrate, a causa della quale avvennero tutte le fatiche di prima; innanzitutto bellezza che sempre esiste, che non nasce e non muore, che non cresce e non declina, poi che non è bella in parte e in parte brutta, né ora sì, ora no, né bella da una lato e brutta dall'altro, né bella qua e brutta là, come se fosse bella per alcuni e per altri brutta. Né a lui si potrà rappresentare questa bellezza come un volto, mani, o alcun altro membro del corpo, né un discorso, né una conoscenza, né come un qualcosa che sia in un altro differente da lei, quale in un essere vivente, in

terra o in cielo, o in qualche altro luogo, ma come essa è in sé e per sé, con sé, essendo sempre in un solo aspetto, mentre tutte le altre bellezze hanno parte di lei, in modo tale, ad esempio, che mentre le altre sorgono e si dileguano, in nulla essa diviene né più grande né più piccola, e nulla subisce. Sì che, quando una di queste nostre vicende salendo attraverso il giusto amore per i giovanetti, comincia a scorgere questa bellezza, comincia ormai a toccare il proprio fine. Questo è il giusto procedere sulle cose d'amore o esservi guidati da un altro, cominciando dalle bellezze che si trovano qua, e in nome della bellezza in sé salire, come ci si servisse di gradini, da uno a due, e da due a tutti i corpi belli, e dai corpi belli ai bei modi di comportamento, e dai modi di comportamento ai begli apprendimenti, e dagli apprendimenti giungere a quell'apprendimento estremo, che altro non è se non l'apprendimento di quella bellezza, e concludere conoscendo cosa è quella bellezza in sé.

(Simposio, 210 a – 211 d)

7. La proporzione

Di qui, cominciando a realizzare il corpo dell'universo, lo fece di fuoco e di terra. Tuttavia non è possibile unire due soli elementi senza disporre di un terzo: dunque in mezzo vi dev'essere un legame che li unisca entrambi. Fra i legami il più bello è quello che faccia, per quanto è possibile, un'unica cosa di sé e dei termini legati insieme; ed è la proporzione che realizza ciò nel modo migliore. (Platone, Timeo)

Tutto ciò che è buono è bello, e la bellezza non è priva di simmetria: dunque anche l'essere vivente, per essere tale, dev'essere simmetrico. (Platone, Timeo)

E dunque i racconti composti bene non debbono né incominciare donde capita né finire dove capita, ma valersi delle forme ora indicate.

Ancora, ciò che è bello, sia un animale sia ogni altra cosa costituita di parti, deve avere non soltanto queste parti ordinate al loro posto, ma anche una grandezza che non sia casuale; il bello infatti sta nella grandezza e nell'ordinata disposizione delle parti, e perciò non potrebbe essere bello né un animale piccolissimo (perché la visione si confonde attuandosi in un tempo pressoché impercettibile) né uno grandissimo (perché [1451 a] la visione non si attua tutta assieme e per chi guarda vengono a mancare dalla visione l'unità e la totalità) come se per esempio fosse un animale di diecimila stadii. Dimodoché, come per i corpi inanimati e gli animali deve esserci sì una grandezza, ma che sia facile ad abbracciarsi con lo sguardo, così anche per i racconti deve esserci una lunghezza, ma che sia facile ad abbracciarsi con la memoria.

(Aristotele, Poetica)

8. La concezione aristotelica della mimesis

In generale due sembrano essere le cause che hanno dato origine all'arte poetica, [5] e tutte e due naturali. Ed infatti in primo luogo l'imitare è connaturato agli

uomini fin da bambini, ed in questo l'uomo si differenzia dagli altri animali perché è quello più proclive ad imitare e perché i primi insegnamenti se li procaccia per mezzo dell'imitazione; ed in secondo luogo tutti si rallegrano delle cose imitate. Prova ne è quel che accade in pratica, [10] giacché cose che vediamo con disgusto le guardiamo invece con piacere nelle immagini quanto più siano rese con esattezza, come ad esempio le forme delle bestie più ripugnanti e dei cadaveri. La ragione poi di questo fatto è che l'apprendere riesce piacevolissimo non soltanto ai filosofi ma anche agli altri, per quanto poco ne possano [15] partecipare. Per questo infatti si rallegrano nel vedere le immagini, perché succede che a guardarle apprendono e *ci ragionano sopra riconoscendo* ad esempio chi è la persona ritratta; se poi capita che non sia stata vista prima, non sarà in quanto cosa imitata che procura il piacere ma per l'esecuzione, per il colore o per un altro motivo di questo genere.

(*Poetica* 1448b5-20)

Da quel che abbiamo detto, risulta manifesto anche questo: che compito del poeta è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità. Ed infatti [1451 b] lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire l'uno in prosa e l'altro in versi (giacché l'opera di Erodoto, se fosse posta in versi, non per questo sarebbe meno storia, in versi, di quanto non lo sia senza versi), ma differiscono in questo, che l'uno dice le cose accadute [5] e l'altro quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare. *L'universale poi è questo: quali specie di cose a quale specie di persona capiti di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità*, al che mira [10] la poesia pur ponendo nomi propri, mentre invece è particolare che cosa Alcibiade fece o che cosa patì.

(*Poetica* 1451b)

9. Il valore educativo della mimesis

[...] tali canti, si ammette concordemente, rendono le anime entusiastiche e l'entusiasmo è un'affezione dell'atteggiamento morale dell'anima. Inoltre tutti, ascoltando suoni imitativi, sono gettati nello stato d'animo corrispondente, anche se non c'è l'accompagnamento dei ritmi e dei canti.

Ma poiché succede che la musica sia delle cose piacevoli, e *la virtù concerne il godere, l'amare e l'odiare in maniera giusta*, è chiaro che a niente bisogna tanto interessarsi e abituarsi quanto al giudicare in maniera giusta e al godere di caratteri virtuosi e di nobili azioni: in realtà nei ritmi e nei canti vi sono rappresentazioni, quanto mai vicine alla realtà, d'ira e di mitezza, e anche di coraggio e di temperanza e di tutti i loro opposti e delle altre qualità morali (e questo è provato dall'esperienza, che quando li ascoltiamo, data la loro natura, sentiamo una trasformazione nell'anima): *l'abitudine, poi, di addolorarsi o di gioire*

di fronte alle rappresentazioni è un po' come il comportarsi allo stesso modo nella realtà (ad esempio se uno si rallegra guardando l'immagine di un altro non per altro motivo che per l'aspetto, è necessario che pure la vista di colui del quale guarda l'immagine gli riesca piacevole). (Politica, 1340 a)

10. L'unitarietà del racconto

Si ha l'unità del racconto non già, come credono alcuni, con il trattare di un'unica persona, perché ad una sola persona accadono molte cose ed anzi infinite, dalle quali, anche a prenderne alcune, non risulta nessuna unità; allo stesso modo, di un'unica persona molte sono anche le azioni che compie, dalle quali non risulta un'unica azione. Perciò mi sembra [20] che sbagliano quanti tra i poeti hanno composto poemi come l'Eracleide o la Teseide e altri simili, perché credevano che, siccome uno era Eracle, uno dovesse risultarne anche il racconto. Omero invece, come anche nel resto si differenzia dagli altri, anche questo mi pare che abbia visto bene, o per virtù di arte o di natura, poiché nel comporre l'Odissea, [25] non prese a poetare su tutto quanto accadde ad Odisseo, come, ad esempio, che fu ferito sul Parnaso e che finse di essere pazzo nell'adunanza, due fatti dei quali il verificarsi dell'uno non comportava di necessità o con verosimiglianza il verificarsi dell'altro, ma costruì l'Odissea attorno ad un'unica azione, quale noi diciamo, e così anche l'Iliade.

[30] Occorre dunque che, come anche nelle altre arti imitative l'imitazione è una quando è di un unico oggetto, così anche il racconto, poiché è imitazione di un'azione lo sia di un'azione sola e per di più tale da costituire un tutto concluso, ed occorre che le parti dei fatti siano connesse assieme in modo tale che, se qualcuna se ne sposti o sopprima, ne risulti dislocato e rotto il tutto, giacché ciò la cui presenza [35] non si nota affatto, non è per niente parte di un tutto.

(Poetica 1451a)

11. Verso una concezione formale dell'arte?

Oltre a ciò è da dire che la correttezza non è la stessa per la poetica e per la politica né per la poetica e per qualche [15] altra arte. Per l'arte poetica in sé considerata si danno due specie di errori, l'uno essenziale, l'altro accidentale. Se infatti il poeta si proponesse di imitare <correttamente ma nell'imitare errasse per> incapacità, si tratterebbe di errore essenziale; se invece fosse il proporsi a non essere corretto, ma rappresentasse un cavallo che spinge innanzi assieme tutte e due le zampe di destra, si tratterebbe di un errore concernente un'arte particolare, [20] come ad esempio la medicina o una qualsiasi altra arte, e non di un errore essenziale.

Così che le accuse di cui si tratta nei problemi vanno risolte partendo da questi assunti.

Consideriamo dapprima le accuse rivolte alla stessa arte. Si dice: "ha rappresentato cose impossibili, dunque ha errato". Ma sta bene lo stesso, se ha conseguito il fine proprio dell'arte (quel fine di cui [25] si è parlato), se cioè a questo modo ha reso più impressionante o quella stessa parte o un'altra. Ne è un

esempio l'inseguimento di Ettore. Ma se questo stesso fine era possibile raggiungere o ancora di più o almeno non meno anche conformandosi all'arte concernente quelle cose, allora non sta bene. Giacché se è possibile, non si deve assolutamente e in nessun modo cadere nell'errore.

Ed ancora di quale delle due specie è [30] l'errore? È di quelli che concernono la stessa arte o riguarda un qualche altro accidente? Giacché l'errore è minore se il poeta non sapeva che il cervo femmina non ha le corna che non se l'avesse dipinto contro le regole della mimesi.

Ed inoltre se viene accusato perché ha rappresentato cose non vere, si può rispondere che forse le ha rappresentate come debbono essere, come ad esempio anche Sofocle disse che lui raffigurava gli uomini quali debbono essere, mentre Euripide quali sono; [35] e così risolvere il caso.

Se invece il poeta ha rappresentato le cose né come sono né come debbono essere, si può rispondere che così si dice che siano, come ad esempio le cose concernenti gli dèi; giacché forse parlarne così né corrisponde alla realtà né la migliora ed anzi può darsi che [1461 a] abbia ragione Senofane, ma pur tuttavia è così che se ne parla.

(Aristotele, *Poetica*)