

Le quattro cause della tragedia

Andrea Vestrucci
Monash University and University of Tasmania

Abstract

The Four Causes of Tragedy

This paper aims to analyze one of the highest achievements of humankind, the classical tragedy, via the application of the heuristic paradigm proposed by Aristotle in his *Physics*, the fourfold determination of the concept of cause. This scientific methodology – one of the most effective viatica for a comprehensive response to the question of the nature of an object – informs the inquiry into the universal nature of tragedy, its hypercomplexity and hence its ethical and human relevance. Firstly, the concept of tragedy is dissected into its four causes – material, formal, efficient and final; given that the object of research is at the same time tragedy in general and this specific tragedy (i.e. the category and its case), each cause is subdivided in two, a distal one (if referred to the type) and a proximal one (if referred to the empirical object). Then, the methodology of the four causes is applied to the formal cause alone, the tragic conflict, in an attempt to better understand tragedy's quiddity. The results of this more specific causal determination are finally applied to the four causes of tragedy, supporting the hypothesis of a close relationship between *hybris*, *amartia*, tragic conflict and education of the *phronesis*.

Keywords: Aristotle, tragedy, four causes, phronesis, hybris, amartia

1. Introduzione. Complessità della tragedia e ricerca causale

La tragedia classica rappresenta la manifestazione della particolare concezione antropologica greca, allo stesso tempo positiva e negativa: positiva poiché tende a esaurire il problema

della posizione dell'uomo nel cosmo e a costituire una sorta di «antropodicea»; negativa perché riconosce il dissidio interno allo svolgersi degli eventi e le «insolubili contraddizioni» inerenti ai miti, ovvero alle rappresentazioni di questo stesso posto umano. La tragedia sorge come epifenomeno della compresenza di tormento e di slancio speculativo che caratterizza l'attitudine dell'uomo greco di fronte a se stesso (Untersteiner 1972, 18-21); per questo, può essere legittimamente riconosciuta come «una delle più alte conquiste del genio ellenico» (Untersteiner 1946, 330) .

Tuttavia la tragedia non si esaurisce come riflesso di «un'enclave spirituale esistente in sé», coincidente con «il mondo spirituale proprio dei Greci del V secolo» (Vernant e Naquet 1986, 22): al contrario, essa detiene un proprio universale spirituale (Vernant e Naquet 1986, 23) verso il quale ininterrotti sono ammirazione e studio, accrescenti la ricchezza della tragedia in specifico e dello spirito greco in generale. La complessità ermeneutica intrinseca alla tragedia non solo giustifica gli innumerevoli approcci analitici, ma ne risulta anche incrementata al punto da costituire una *iper*-complessità; l'autenticità di ogni possibile approccio e il buon esito del tentativo di cogliere la purezza intrinseca allo spirito tragico sono ostacolati sia dalla complessità della natura peculiare dell'opera, sia dalla complessità derivante dalla compresenza di tutte le precedenti «autenticità di approccio».

Pertanto il destino di un ulteriore approccio sembrerebbe situarsi tra i due estremi dell'eshaustività analitica e dell'inutilità, il primo idea regolativa più che effettiva possibilità, il secondo rischio costante: in questa posizione intermedia, l'arbitrio, causa del giudizio di inutilità, risulterebbe limitato in parte dalla tensione interpretativa verso il raggiungimento di una regolativa formalità analitica. Si tratterebbe allora di attribuire una forma a una classe di opere d'arte in sé multiforme per sua costituzione e per *iper*-complicazione: certo *una* forma, non quella definitiva.

L'attribuzione di una forma è la conseguenza dell'applicazione di un criterio scientifico quale metodologia di analisi dell'oggetto in questione. Un ulteriore passo nella ricerca formale tragica può essere rappresentato dall'utilizzo

del paradigma aristotelico di ricerca scientifica fondato sulla quadruplica determinazione del concetto di causa. Aristotele individua un'alta completezza del sapere nella ricerca delle cause dell'oggetto: «Noi, infatti, pensiamo di conoscere ciascuna cosa solo quando ne abbiamo ben compreso le prime cause e i primi principi, e infine gli elementi» (Aristotele 1984, 3); e altrove: «Col nome di *sapienza* tutti intendono la ricerca delle cause prime e dei principi»¹ (Aristotele 1968, 105). Queste cause hanno diversi significati:

In un primo senso, diciamo che causa è *la sostanza e l'essenza*: infatti, il perché delle cose si riconduce, in ultima analisi, alla *forma*; in un secondo senso, diciamo che causa è *la materia e il sostrato*; in un terzo senso, poi, diciamo che causa è *il principio del movimento*; in un quarto senso, diciamo che è causa [...] *lo scopo e il bene*: infatti, questo è *il fine* della generazione e di ogni movimento (Aristotele 1991, A 983a 26-35).

Seguendo questa concezione aristotelica del sapere, la determinazione delle quattro cause della tragedia dovrebbe, infine, comportare l'esaurirsi del moto di ricerca del conoscere intorno all'oggetto. Sulla base di questa ipotesi euristica mi propongo di applicare il metodo di ricerca causale all'analisi dell'opera tragica. Quest'ultima è per definizione non suscettibile di alcuna tendenza al mutamento (Aristotele 1999a B, 192b 18), dal momento che esterno è il principio della sua formazione (Aristotele 1999a B, 192b 28): l'indagine sulla forma della tragedia verrebbe quindi a coincidere con l'indagine su ogni altra opera d'arte quale prodotto della *poiesis* umana.

Nell'economia della scienza aristotelica il raggiungimento della determinazione delle quattro cause procede dalla chiarificazione della produzione di oggetti: l'esplicazione delle differenze concettuali di ciascuna causa è condotta infatti dallo Stagirita proprio per mezzo di un esempio poetico². Se quindi «la teoria delle *cause* non si comprende pienamente [...] se non attraverso l'applicazione di questi schemi [*scil.* dell'industriosità, paradigma di produzione umana]» (Le Blond 1996, 331), è possibile rilevare, nel pensiero aristotelico sui fondamenti della ricerca scientifica e del sapere umano in generale, una certa correlazione tra ricerca causale e studio dell'opera. Questa correlazione si riferisce alla mutua

determinazione tra opera e causa (per l'opera, dei suoi principi – per la causa, del suo senso) e presuppone quindi una certa permeabilità tra il problema della costituzione di un'opera - anche artistica³ (Aristotele 1991, A, 981a 24) - e la ricerca delle sue cause. Pertanto la tragedia, in quanto opera umana, può essere soddisfacentemente studiata a partire dalla sua analisi causale: se, seguendo Aristotele, si può affermare che la condizione di esistenza dell'opera dell'*homo faber* coincide con la conoscenza *a priori* delle sue cause da parte dell'artista stesso, il presente studio si prefigge di mostrare come una delle condizioni di conoscenza dell'opera d'arte possa coincidere con l'analisi *a posteriori* delle sue cause da parte dello studioso.

Resta ancora da giustificare la scelta del modello euristico aristotelico. Una giustificazione non esiste se non *ex post*, alla luce della validità e dell'interesse delle conclusioni – una giustificazione *ex ante* può essere solo il riconoscimento di una scelta arbitraria e aprioristica. Può tuttavia sussistere una terza giustificazione, di natura “estetico-psicologica”, relativa all'estetica e alla psicologia umana della conoscenza: la ricerca delle cause è una forma di conoscenza, e dal momento che ogni uomo trae gioia dalla conoscenza (Aristotele 1991 A, 980a 20), questa ricerca produce un piacere che deriva e si alimenta dalla stessa tensione conoscitiva, non dalle sue conclusioni; come corollario, a una ricerca infinita corrisponderebbe un piacere infinito⁴. Ora, la conoscenza della tragedia è infinita a causa della natura *ipercomplessa* dell'oggetto di ricerca; l'inesauribilità del processo di conoscenza, lungi dal costituire una critica all'applicazione del metodo euristico (che si rivelerebbe non esaustiva), produce un piacere infinito. Il piacere del conoscere – piacere che, come si vedrà, costituisce il fine stesso della tragedia – esprime non solo la generale difficoltà rispetto alla complessità della tragedia, ma rappresenta anche la giustificazione dell'applicazione di un metodo che intenda (anche solo in modo regolativo) definire la forma propria e più universale dell'oggetto studiato⁵.

2. L'applicazione alla tragedia del metodo di ricerca causale

2.1. *Le quattro cause dell'opera tragica*

L'applicazione del modello euristico alla tragedia distingue quattro momenti: causa materiale, causa formale, causa efficiente e causa finale.

La *causa materiale* è il testo greco. Se si volesse paragonare rigidamente il caso della tragedia a quello, generale, della produzione di opere, allora non il testo ma il supporto materiale – le pagine del testo o le voci recitanti – soddisferebbe la ricerca della prima causa. Tuttavia, la tragedia è opera sia letteraria sia teatrale: dato che l'analisi deve ricercare la causa dell'oggetto nella sua universalità, e dato che comune a entrambe le nature dell'opera è il testo greco, è quest'ultimo la materia costante in entrambi i modi di presentarsi della tragedia ⁶. È possibile perfezionare ulteriormente la proposta causale aggiungendo al testo il ritmo (Aristotele 2001, I, 1447 a, 28-1147b 2): il testo greco si presenta secondo un certo ritmo, e a sua volta il ritmo è espresso e realizzato dalle parole greche. Pertanto la causa materiale è il testo greco con il suo ritmo.

La *causa formale* è definita da Aristotele come «sostanza e essenza»: l'esemplificazione poetica tratta del già citato modello per la statuaria, o del rapporto 2:1 per l'ottava musicale (Aristotele 1999a B, 194b 26, Aristotele 1991, Δ, 1013a 28). Pertanto la causa formale può essere identificata come il *logos* della cosa, come sua definizione (Le Blond 1996, 407), ovvero come ciò che limita e contorna – il *peras*. La tragedia tratta di un evento mitologico⁷ per imitazione, più specificatamente un evento inscrivibile all'interno del mondo dello spirito umano (Ross 1930, 384); questo evento si configura come azione imitata per azione; la caratteristica dell'azione, la sua forma, è quella del conflitto tra due personaggi. La causa formale della tragedia è pertanto il conflitto tragico (Untersteiner 1955, 319, 331-335, 340-343).

La *causa efficiente* è individuabile, parallelamente alla produzione statuaria, nel tragediografo, autore della tragedia.

Un'alternativa possibile consiste nel considerare l'arte tragica come causa motrice, ma l'arte tragica non produce nulla di per sé se non uomini artisti, i quali a loro volta producono l'opera. È d'altronde lo stesso Aristotele a negare indirettamente questa alternativa (Aristotele 1999a B, 195b 10) : non è Sofocle la causa dell'*Antigone*, ma il tragediografo Sofocle, ovvero quell'uomo con quella forma (anima razionale). L'arte tragica rappresenta una specificazione formale della causa efficiente, è la particolare disposizione dell'anima razionale tale da consentire a un uomo di produrre quell'opera. È possibile però individuale una seconda alternativa: dal momento che «tutte le cose mosse risultano mosse da qualcosa» (Aristotele 1999a Θ, 256a 2), non è forse ciò che muove il tragediografo a comporre la tragedia, a costituire la causa motrice? Non sarebbe allora la contingenza socio-politica, i canoni letterari, la facoltà di ricezione del mito, oltre che l'arte tragica, a influire sulla produzione del tragediografo? Si tratta qui di analizzare l'oggetto-tragedia sotto uno sguardo differente rispetto a quello della netta distinzione causale: esso è protagonista dell'ultima parte dello studio.

La *causa finale* è il “piacere” dell'imitazione tragica, qualificato dallo stesso Aristotele come *télos* della tragedia⁸ (Aristotele 2001, 1462b 14). Questo piacere è correlato alla gioia propria alla conoscenza della Natura attraverso singole determinazioni (Aristotele 1984, I, 645a 10-15) espresse e mostrate attraverso l'imitazione stessa (Goldschmidt 1982, 210). Tuttavia il piacere tragico non si limita al piacere estetico ricettivo, perché l'animo del fruitore non è in una situazione di mera passività: alla ricezione passiva dell'imitazione di un'azione conflittuale tragica si sovrappone una reazione propria dell'animo, un suo movimento di risposta al movimento tragico: si assiste quindi a una partecipazione del soggetto all'imitazione dell'evento conflittuale tragico – sia esso visto, rappresentato o letto. Questa partecipazione dello spettatore è chiamata da Aristotele *katharsis* (Aristotele 2001, VI, 1449b 28), il cui correlato risiede in un determinato aspetto dell'imitazione tragica, ovvero nel suo contenuto emotivo coincidente con le passioni di *timore e pietà*. Si può ben notare come questo piacere reattivo all'azione imitativa sia legato alla

causa formale della tragedia, dipendendo dalla rappresentazione dell'evento mitologico di conflittualità. Il piacere pare quindi confermarsi nuovamente come fine della tragedia, in quanto proprio del tragico poiché legato al contenuto emozionale dell'imitazione di eventi conflittuali, infine in quanto derivante come reazione catartica all'imitazione stessa⁹.

2.2. Approfondimento della determinazione causale

L'approfondimento delle cause della tragedia conduce ad alcune ambiguità teoriche, per risolvere le quali è necessario introdurre una divisione interna a seconda che si tratti di causa della tragedia come tipo (causa "distale") o di una specifica tragedia (causa "prossimale").

Rispetto alla causa materiale, l'ambiguità è costituita dall'ampiezza dello spettro di analisi del testo greco più il ritmo. L'analisi della causa materiale potrebbe focalizzarsi sulla struttura e sull'ordine delle diverse parti della tragedia, più che sul suo contenuto. A un'osservazione attenta, quest'ordine della tragedia costituisce la causa formale della causa materiale: si tratterebbe allora di una *specificazione* della causa materiale¹⁰. La causa formale è costante in ogni specificazione dell'oggetto – la struttura della tragedia è quindi la sua causa materiale da un punto di vista universale: questa struttura testuale e ritmica è la base materiale della tragedia, quale organizzazione di *quel* testo di *quella* tragedia specifica. La struttura del testo costituisce quindi la causa materiale *distale*, in quanto universale e trascendente la singola tragedia; il testo rappresenta invece la causa materiale *prossimale*, poiché specifico di ciascuna opera tragica. Entrambi i tipi di causa materiale si riferiscono, per esempio, al secondo stasimo dell'*Antigone*, ma con conseguenze diverse: quel testo è chiamato "stasimo" per applicazione della causa distale, ma è solo alla luce dell'analisi prossimale che quel brano è riconosciuto come una delle vette del genio e del bello umano.

Anche per la causa formale risulta necessaria una più corretta definizione, segnatamente per quanto concerne il concetto di imitazione. Aristotele offre a un certo punto

(Aristotele 2001, VI, 1449b 24-28) una definizione della tragedia che puntualmente risponde, seppur non esplicitamente eccetto che per la *katharsis*, alla ricerca di tre cause su quattro (l'efficiente è esclusa): la tragedia vi è definita in prima istanza come imitazione. Ora, la tragedia si distingue dalle altre opere d'imitazione per il contenuto imitato, il particolare tipo di azione mitica in quanto azione conflittuale: il conflitto¹¹ costituisce la *differenza specifica* della forma (l'essere imitazione) della tragedia, il principio universale di cui la singola tragedia rappresenta l'imitazione. Quindi, l'imitazione di un conflitto costituisce la causa formale *prossimale* di quella tragedia, mentre il conflitto in sé quella *distale*¹². L'*Antigone* di Sofocle ha la forma non di un conflitto, ma dell'imitazione di più conflitti binomici (Antigone-Ismene, Antigone-Creonte, Creonte-Emone ...) e a loro volta tali eventi appartengono al medesimo concetto di conflitto tragico. L'essere imitazione è condizione necessaria (come per le altre cause) affinché l'*Antigone* sia opera poetica, ma la condizione distintiva dell'*Antigone* in quanto specifica tragedia coincide con l'imitazione di alcuni eventi mitici conflittuali in ordine temporale e spaziale; l'imitazione di alcuni conflitti consente di differenziare e specificare l'*Antigone* dalle altre tragedie, il concetto di conflitto tragico consente di definire l'*Antigone* come tragedia; l'*Antigone* è tragedia in quanto imitazione di azioni (mitiche/mitologiche) aventi la forma del conflitto tragico.

L'ambiguità della causa efficiente è già stata rilevata: è l'arte tragica o il tragediografo la causa efficiente? La prima sarà causa efficiente in senso *distale*, il secondo in senso *prossimale*: l'arte tragica muove universalmente ogni uomo che scriva tragedia, pertanto non si dà tragedia senza arte tragica; d'altro canto l'*Antigone* è composta da Sofocle, e non si dà l'*Antigone* senza quel tragediografo. È possibile specificare meglio: nessun altro tragediografo detiene l'arte tragica come quel singolo tragediografo, e nessun uomo può comporre una tragedia senza possedere una certa base comune di arte tragica. Pertanto la causa prossimale e distale giungerebbero quantomeno a collimare, se si affermasse che l'arte tragica di Sofocle è la causa efficiente dell'*Antigone* (come determinazione particolare della componente universale), ovvero che Sofocle in

quanto singolo uomo incarnante l'arte tragica è la causa efficiente della tragedia (come elemento particolare partecipante della componente universale). Ad ogni modo, questa mutua determinazione tra la causa efficiente distale e quella prossimale risiede già tutta *in nuce* nella chiarificazione di Aristotele relativamente a Policleto, il quale è causa efficiente *in quanto scultore*.

Ordinando le varie determinazioni del piacere come fine della tragedia, risulta che il piacere dipende dalla forma propria della tragedia, dall'azione d'imitazione, dal momento che, come Aristotele riconosce, l'azione d'imitazione costituisce in sé la causa efficiente del piacere (Aristotele 2001, IV, 1448b 5-19) : il piacere si configura quindi come correlato dell'imitazione. Inoltre, il piacere come fine della tragedia si definisce anche come reazione a quest'imitazione, o meglio al suo contenuto emozionale (timore e pietà): è *katharsis*. Sussiste quindi un piacere correlato all'imitazione in sé e uno originato dalla reazione all'azione di imitazione. Ross distingue (Ross 1930, 391-4) tra «un fine immediato e un fine ulteriore della tragedia. Il suo fine immediato è provocare la pietà e il timore»; il fine ulteriore è «purgarci delle nostre emozioni» ((Aristotele 2007, 1341a 21-25; 1341b 32-1342a 16). Parrebbe pertanto legittimo distinguere due cause finali, una determinata dal piacere d'imitazione, una coincidente con il piacere relativo alla *katharsis*¹³ : la prima sarà *prossimale* poiché risiede internamente alla tragedia, l'altra *distale* in quanto relativa al movimento esterno di reazione. Il testo della *Poetica* farebbe quindi riferimento a due piaceri distinti, un primo proprio della creazione imitativa, e un secondo proprio della ricezione del contenuto dell'imitazione (Aristotele 2001, 11, n.3). Il piacere per l'imitazione è una forma del piacere della conoscenza, essendo l'imitazione una modalità di conoscenza comune a ogni uomo (Aristotele 2001, IV, 1448b 5-8); la relazione, ben più complessa, tra piacere "catartico" e piacere della conoscenza sarà analizzato in seguito.

In sintesi, dalle analisi precedenti derivano due distinte possibilità di definizione della tragedia, una prossimale e una distale. Da un lato una specifica tragedia si definisce come un certo testo, avente una certa struttura ritmica, composto da un

certo uomo in quanto tragediografo, costituito secondo l'imitazione di un certo evento mitologico conflittuale, produttore il piacere derivato dall'imitazione stessa. D'altro lato la tragedia in generale si definisce allora come quell'opera avente una certa struttura e organizzazione testuale, costituita secondo le norme dell'arte tragica attorno al concetto di conflitto tragico produttore nello spettatore il piacere della *katharsis* della componente emozionale del conflitto tragico stesso. Pertanto il poeta, al fine di produrre il piacere legato alla produzione di imitazioni tragiche e, attraverso la loro componente emozionale (timore e pietà), di produrre nello spettatore la *katharsis* di quella stessa componente, è l'autore, alla luce della sua maestria nell'arte tragica, di un testo secondo la materia della propria lingua, materia avente una certa struttura tale da costituire un sostrato atto a ricevere la forma del conflitto tragico nella specificazione dell'evento conflittuale (Aristotele 2001, XIV, 1453b 11-4).

3. Il conflitto tragico

3.1. *Le cause del conflitto, forma della tragedia*

Al fine di perfezionare la definizione della tragedia, è necessario analizzare in modo più approfondito il conflitto tragico, ovvero la causa formale distale della tragedia – in forza del legame che Aristotele rileva tra forma e quiddità dell'oggetto (Aubenque 1983, 460-1; Robin 1967, 427, 453, 455-6, 465-6; Bastit 2002, 74-6, 244, 245). Il conflitto è quindi assunto come oggetto della determinazione causale, secondo i canonici quattro momenti.

La *causa materiale* del conflitto, ciò che costituisce la base su cui il conflitto si costituisce, può essere individuata nei due personaggi aventi posizioni avverse. Poco importa la loro qualificazione o i loro nomi: ciò che li rende materia del conflitto prescinde dalla situazione mitica particolare e coincide unicamente con la partecipazione al processo conflittuale¹⁴. Il fatto che si tratti di *due* personaggi rientra nell'economia della composizione tragica, nell'applicazione delle norme dell'arte

tragica (causa efficiente distale della tragedia). Poiché la ricerca causale tende all'essenza relativamente a ciascun aspetto dell'oggetto, l'essenza della materia del conflitto risiede nel dualismo dei personaggi in gioco. È necessario sottolineare come la positività o negatività assiologica delle due posizioni non possiede una determinazione univoca: come si vedrà, è appunto per questa ambiguità che è possibile parlare di scontro di «*Dike* conto *Dike*» (Eschilo 1964, 461 ; Untersteiner 1955, 531-47; Untersteiner 1955, 531-47, 339) e non semplicemente tra *Dike* e *Adikia*¹⁵.

La *causa formale* di un oggetto può coincidere con la sua definizione ¹⁶ (Aristotele 1999a 194b 26-9) attraverso determinazione di genere prossimo e differenza specifica. Il conflitto appartiene al genere della relazione dualistica *d'opposizione* tra un Sé e un Altro, membri del binomio tragico. Questa opposizione non sorge a partire dall'essenza dei due personaggi (i quali, *naturalmente*, si disporrebbero al conflitto¹⁷), piuttosto deriva dall'assunzione di una *ragione dell'azione*, di una determinata *Dike* o, meglio, di una norma interna a un sistema di giustizia. La giustificazione normativa dell'azione compiuta nell'intrigo tragico costituisce la configurazione (pratica) del personaggio; è questa posizione pratica, posta di fronte a una posizione simile (ugualmente pratica) ma opposta (riferita a una *Dike* opposta), a determinare il conflitto. Dal momento che lo scontro di personaggi è conflitto tra posizioni normative opposte tra loro, la relazione Sé-Altro si determina come *antinomica*. Normalmente, un'antinomia sussiste se i due membri sono in compresenza spaziale e temporale (*et*) dato che, se non congiunti o congiunti con altro operatore, essi non danno luogo a contraddizione¹⁸; al contrario nel caso dell'antinomia tragica la sola esistenza di una delle due posizioni normative esclude automaticamente l'altra opposta: l'ordine giuridico incarnato da ciascuno dei due personaggi presuppone e implica l'annullamento dell'ordine avverso¹⁹. Dal momento che la determinazione pratica di ciascun membro esclude la determinazione dell'Altro dal proprio orizzonte di giustizia e quindi d'azione, l'incontro tra le due determinazioni comporterà necessariamente una mutua esclusione. La posizione pratica "p" del Sé non solo determina questo membro,

ma anche esclude e nega autonomamente la posizione “¬p” dell’Altro; dato il necessario (per *anagke*) sorgere di “¬p” dalla posizione “p”, quest’ultima contiene già in sé la propria autoesclusione, in quanto principio di generazione del conflitto; la relazione “p”/“¬p” si configura come *autoescludente*. La definizione (causa formale) di conflitto tragico è quindi: relazione binomica Sé-Altro antinomica e autoescludente.

Aristotele afferma che l'intrigo tragico è caratterizzato dal passaggio da una situazione di *eytykhia* a una di *dystykhia* «non per vizio o cattiveria, ma a causa di un grave errore [*amartia*]» (Aristotele 2001, XIII, 1453a 8-10; Aristotele 2001, XIII, 1453a 15-17): questo errore (o “colpa”) iniziale costituirebbe la *causa efficiente* del conflitto. Alla luce della relazione tra conflitto e posizione pratica, è possibile collegare l’assunzione di una certa *Dike* all’*amartia*, giungendo così a qualificare l’assunzione di una posizione pratica come *hybris*. In generale, per *hybris* l’uomo pretende di rivolgersi verso gli dèi, di detenere una condizione a loro simile; questo atteggiamento è causato da uno stato di debolezza del *phren* (Dodds 1997, 53) e provoca lo *phthonos theon*, il giusto risentimento e la cupa gelosia degli dèi²⁰. Come afferma Tiresia (Sofocle 1964, 1023-1025) gli uomini sono soggetti alla *megalophrosyne*, quella grandezza di pensieri che conduce all’esaltazione e all’arroganza verso gli uomini, il mondo e le leggi eterne²¹, allontanando il *phren* dalla retta disposizione atta a inserire la persona nel (non al di sopra del) mondo²². Nell’economia della tragedia *hybris* significa quindi pretendere, per *megalophrosyne*, che la propria *Dike* sia totale e, per questo, possa escludere ogni altra *Dike*, ivi compresa la giustizia divina e i limiti da essa sanciti²³. L’errore indicato da Aristotele è quindi l’“eccesso” di non riconoscere né rispettare i limiti della condizione mortale, non vedere la propria parzialità normativa ma anzi elevarla a totalità, a principio necessario e unico di legittimità dell’azione, in nome di una pretesa morale quasi scientifica: una posizione pratica che imiti la necessità della scienza, pur non potendo detenerla di diritto (Aristotele 1999b VI, 1139b 20), non riconosce la complessità, la distanza e l’estraneità della posizione altrui, rivelandosi insufficiente ad affrontare la variabilità degli stati del mondo sublunare in cui il

soggetto si trova (*tygkhanei*) ad agire. La situazione di *eytykhia* (ovvero di giustizia) dell'eroe tragico è solo apparente, credenza e non realtà²⁴: l'*eytykhia* dipende infatti solo parzialmente dalle possibilità umane, essendo legata alla *tykhe*; per questo la pretesa di agire nell'unico modo possibile è eccesso, *hybris* tragica che suscita il movimento reattivo della *Dike* esclusa, e quindi il conflitto di *Dike* contro *Dike*²⁵. La causa efficiente del conflitto corrisponde quindi all'assunzione per *megalophrosyne*, da parte di ciascun membro del binomio conflittuale, di una posizione pratica caratterizzata da una (non riconosciuta) parzialità normativa e interpretata come incarnante in modo assoluto la totalità della giustizia.

Il *telos* del conflitto coincide con la manifestazione della *dystykhia*, la caduta dell'eroe: tanto più in alto si pone l'uomo nella propria pretesa di *eytykhia*, tanto più prossima all'Olimpo per certezza (Edipo) o per potenza (Prometeo) si pone la sua *Dike*, quanto più potente è la reazione dell'Altra *Dike* esclusa ed avversa, e più fragorosa la caduta. Tuttavia la posizione pratica di ciascun personaggio tragico non si determina a partire da questo fine: al contrario assumendo una certa *Dike* si intende realizzare il miglior stato possibile del mondo, agire per il meglio²⁶. Pertanto è la realizzazione sommamente positiva della relazione Sé-Altro a costituire il fine della determinazione pratica – ma a causa della parzialità di quest'ultima tale fine “migliore” è completamente disatteso, dando invece luogo al conflitto e all'annientamento della parzialità del Sé. Il conflitto implica quindi, negativamente, la determinazione *non parziale* della posizione pratica, che costituisce il *telos* assente e mancato nella tragedia ovvero, in termini opposti, il principio dell'*assenza stessa del conflitto*. Opposta alla *megalophrosyne* è la *sophrosyne*: questo termine, legato in modo assiologicamente positivo a *phren*, può essere inteso come facoltà atta a evitare l'eccesso (*hybris*) e a consentire «l'esatta misura dei nostri limiti e della distanza che ci separa da Dio» (Aubenque 2002, 160). Equilibrio e rispetto del limite confluiscono nella nozione di *phronesis*: essa corrisponde a quella disposizione atta a deliberare alla luce del riconoscimento del pericolo intrinseco a ogni pretesa di rivalità con gli dèi, di «tentazione del sovrumano» (Aubenque 2002, 161). Questo principio di saggezza

pratica tradizionale confluisce nella tragedia nel verbo *phronein*, significante «il pensiero sano, il discernimento corretto del conveniente, la deliberazione corretta realizzantesi nella parola o nell'azione opportuna» (Aubenque 2002, 162). Il dramma tragico si costruisce proprio sull'assenza di rettitudine nella determinazione pratica: i protagonisti tragici, nell'*acme* del conflitto, rivendicano «per sé il monopolio del *phronein* accusandosi reciprocamente di follia» (Aubenque 2002, 160) in nome di una *Dike* parziale ma assunta come totalmente legittima. Il *phronein*, condizione pratica rispettosa del limite "*tynkhanonton*" delle azioni umane, principio di regolazione dell'azione secondo l'effettiva complessità assiologica del contingente, è in completa antitetività rispetto alla *megalophosyne* e costituisce, nella sua assenza, quel *telos* costantemente disatteso nel dramma tragico; quest'ultimo si sviluppa quindi in modo *antiteleologico*: il rapporto Sé-Altro viene troncato nel suo sviluppo, configurandosi prima come conflitto irrisolvibile, e giungendo a una fine incompleta nella caduta.

3.2. Schema di sviluppo e analisi del conflitto tragico

Il conflitto è quindi assunto come processo di sviluppo del rapporto Sé-Altro da una certa situazione iniziale a una certa situazione finale. Il passaggio da una ricerca analitica delle cause a una descrizione sintetica dello sviluppo è giustificato dal metodo causale stesso: esso determina le condizioni del mutamento e dello sviluppo biologico, da un certo mestruo e un certo seme a una certa forma come termine; in questo caso le quattro cause non si presentano più in distinzione, ma in co-partecipazione per la determinazione della forma finale del sinolo (Aristotele 1991, Λ, 1070b 30-35). Questo approccio biologico può essere utilizzato per la descrizione del movimento dei personaggi tragici (causa materiale) secondo la forma del processo di relazione Sé-Altro da una certa configurazione parziale delle determinazioni pratiche (causa efficiente) alla situazione di *dystykhia* come assenza di *phronein* (causa finale).

Il *phren*, per *daimon* esterno o per Erinni della mente (Sofocle 1964, 603 ; Dodds 1997, 58); è soggetto ad atrofia²⁷: il soggetto si dispone quindi all'azione ignorando (*megalophrosyne*) le leggi eterne degli dèi e i propri limiti di mortale; il soggetto pratico non tiene conto dell'errore insito nell'assunzione quasi-scientifica di una *Dike*, crede di aver esaurito il moto di conoscenza e di apertura noetica all'Altro, benché tale movimento risulti circolare e inesauribile²⁸ data la distanza del secondo membro binomico rispetto al Sé. Il *phren* malato vede *eytykhia* laddove sussiste unicamente *tykhe*: nel caso in cui l'Altro sia uno stato del mondo, la *tykhe* è la contingenza, ciò che può essere altrimenti, e la *hybris* consiste nella pretesa di in-formare lo stato del mondo secondo il proprio pensiero (in senso più ampio, secondo una *Dike* sancente l'ordine del movimento esterno), scontrandosi però con la resistenza del mondo al processo di in-formazione²⁹; invece, nel caso in cui l'Altro coincida con le ragioni pratiche altrui rispetto a un Sé, la *tykhe* è l'irriducibilità di queste ragioni a un sistema assiologico assunto dal Sé, e la *hybris* del Sé consiste nell'arrogante presunzione di poter sussumere la disposizione pratica dell'Altro alle proprie norme di giustizia (secondo una *Dike* come necessario paradigma di giudizio di ogni prassi possibile), e di comprendere in Sé ogni Altra ragione. Questo è il caso tragico: l'azione del Sé si scontra con la resistenza delle ragioni altrui a ogni qualificazione assiologica parziale poiché cieca verso un'Altra *Dike*³⁰, verso l'implicazione della *tykhe* (quale principio di indeterminazione) nella determinazione della posizione pratica altrui.

Il conflitto risiede quindi tutto già nell'assunzione di una *Dike* parziale e cieca verso l'Altro: è questa cecità a costituire l'*amartia*, la colpa che conduce l'eroe tragico a cadere sotto i colpi della *Dike* esclusa, quale reazione di una coazione a una situazione di colpevolezza³¹. La causa efficiente (la disposizione per *megalophrosyne*) imprime alla materia (il personaggio) un movimento (la determinazione pratica soggettiva come parziale, eccessiva, *colpevole*) il quale, all'interno di una struttura formale (lo schema di uno scontro antinomico di forze speculari autoescludentisi) si conclude in una situazione finale (l'annullamento dei due movimenti, la caduta, la *dysthykia*). La

materia, senza più forma, ricade allora nell'indeterminato, nell'assenza di posizione pratica, da cui si era elevata (per *amartia*) in forza del tentativo di *hybris* di imporre una forma univoca e necessaria all'Altro.

Lo sviluppo della materia-personaggio risulta quindi troncato, abortito: la materia raggiunge il *telos* della forma relazionale positiva Sé-Altro solo negativamente, nell'assenza di forma, a causa di una disposizione scientifica la quale, pur pretendendolo, non potrebbe supplire all'indeterminazione della *týkhe*:

Aristotele è certo che la scienza [...] cozzerà contro ostacoli irriducibili, i quali si riassumono nell'indeterminazione della materia, altro nome della contingenza. [...] Così la natura del mondo sublunare sarà sempre separata da essa stessa e le sue lacune non saranno mai interamente abolite (Aubenque 2002, 69).

A sancire la prassi corretta non sarà quindi la pretesa di unificare e omogeneizzare l'Altro a Sé, riducendo il movimento del contingente secondo una *Dike* parziale assunta come scientificamente necessaria: al contrario «in un mondo perfettamente trasparente alla scienza, cioè dove sia stabilito che nulla possa essere diversamente da come sia, non ci sarebbe spazio alcuno per [...] l'azione umana» (Aubenque 2002, 68). La virtù atta, secondo Aristotele, all'apprezzamento e al giudizio delle situazioni, all'apertura e al riconoscimento dell'istanza dell'Altro, è appunto la *phronesis*, la quale si muove nel contingente (Aristotele 1999a VI, 1140b 27, 1141a 1 e 1141b 9-11), si riferisce a esseri e situazioni sottoposti a mutamento (Aristotele 2008, I, 1197b 8 e 1197a 34-35) e rende possibile la determinazione della posizione pratica virtuosa aprendo all'apprezzamento dell'effettiva configurazione esterna: «la disposizione virtuosa effettiva» risiede nella «capacità di essere aperti [...] all'irregolarità delle situazioni» (Chateau 1997, 34), tenendo conto dell'Altro come *limite* allo stesso tempo restringente e determinante lo spazio d'azione.

È tuttavia importante sottolineare come l'*amartía* sia presente anche nel *phronimos*: se la relazione con l'Altro è un'inesauribile e circolare apertura del Sé, una tensione mai risolta³², ogni azione pratica, determinandosi come movimento

rettilineo di applicazione di norme e regole verso l'Altro, comporta un arresto del processo ermeneutico potenzialmente illimitato, una parziale (quindi *amartanomena*) risoluzione dell'apertura. Ciononostante se da un lato il *megalophronimos* applica la sua *Dike* necessariamente e scientificamente, il *sophronimos* sarà teso alla determinazione della miglior condotta alla luce del riconoscimento della qualità assiologica dell'evento contingente, della possibilità di differenti *Dikai*-ragioni pratiche. In tal modo la possibilità di errore non è eliminata, ma almeno attesa: la *phronesis* dispone il suo detentore a non trarre conclusioni azzardate e definitive, bensì a oscillare «tra i discorsi verosimili prima di scegliere, nella consapevolezza dell'incertezza e del rischio, il minor male» (Aubenque 2002, 163). «Minor male», dal momento che ineliminabile è l'*amartia* rispetto all'ordine e alla forma *tynkhanontes*, proprio perché nessun pensiero e nessuna azione può esaurire il conoscenza dell'Altro esterno al Sé. La *phronesis* permette quindi un'assunzione di *Dike* limitatamente a quel *kairos*, a quel “tempo giusto”, a quell'unità numerica del movimento dell'alterità (Aubenque 2002, 96) estraneo e resistente a ogni determinazione univoca e, quindi, potenzialmente conflittuale, potenzialmente tragica.

Fare il meglio a ogni passo, preoccuparsi delle conseguenze prevedibili, ma lasciare l'imprevedibile agli dèi; diffidare delle ‘grandi parole’, che non sono solamente vuote, ma pericolose, qualora si pretenda di applicarle senza mediazione a una realtà umana che non è forse predestinata a piegarvisi; non rivaleggiare con gli dèi nella possessione di una saggezza sovrumana, che si rivela essere una vita inumana qualora pretenda di imporre le sue conclusioni agli uomini: tutto questo, che si apprende solo con l'età e l'esperienza, la tragedia chiamava già *phronein* (Aubenque 2002, 164).

4. Il movimento della tragedia

4.1. Schema di sviluppo e analisi della tragedia

Il *phronein* si determina unicamente nella sua assenza all'interno dello sviluppo tragico – eppure costituendo il fine ideale del conflitto: esso deve quindi essere presente come

effettivo *telos* al di là dei limiti del conflitto, ovvero come causa finale della tragedia analizzata alla luce del modello di sviluppo biologico. È possibile infatti interpretare la formazione dell'opera tragica come movimento di una certa materia verso una certa forma compiuta: all'analisi causale presentata nella parte seconda si propone quindi una lettura "biologica" del processo di produzione³³, come possibilità di risoluzione di alcuni problemi rimasti precedentemente irrisolti.

Il processo di produzione vede impegnata una certa materia (l'evento mitico espresso in lingua greca) in un movimento volto al raggiungimento di una determinata forma, ovvero l'espressione poetica imitativa del conflitto tragico (la suddivisione in dialoghi e cori come espressioni dell'evolversi del conflitto). Azione e intrigo costituiscono la causa efficiente in quanto rappresentazione, secondo *noesis* del poeta tragico³⁴, della forma compiuta della tragedia; e dal momento che questa idea della tragedia costituisce anche la sua stessa completezza, ovvero la sua realizzazione e momento finale del processo poetico, l'azione e l'intrigo rappresentano da un punto di vista *noetico* la causa efficiente, ma da un punto di vista *poietico* coincidono con la causa finale del processo produttivo³⁵. Per questa ragione «*to de telos megiston apanton*» (Aristotele 2001, VI, 1450a 22-3): il *telos* sancisce e qualifica il contenuto sia dell'*incipit* sia del termine del movimento di produzione, rappresenta l'orizzonte sia noetico sia poietico in cui si iscrive la partecipazione della materia alla forma, la guida e la potenza che determina lo sviluppo del movimento del sinolo, ovvero l'opera nella sua incompletezza verso la forma finale rappresentata o letta. Infine l'intrigo e l'azione nella loro specificazione materiale costituiscono anche la forma che la materia si trova ad assumere una volta completato lo sviluppo: è possibile quindi comprendere anche l'assimilazione dell'intrigo all'anima della tragedia (Aristotele 2001, VI, 1450a 38-9), anima che costituisce il principio e la forma del movimento – movimento che è eteronomo in quanto poietico negli oggetti della fabbricazione artistica, mentre è autonomo in quanto vitale nei corpi viventi.

Tuttavia è possibile rilevare una seconda, più *distale*, causa efficiente-formale-finale del processo di produzione della

tragedia, e questa causa è l'uomo. Il tragediografo, cui capita (*tygkhanei*) di aver ricevuto una certa arte tragica, è inserito in un *milieu* storico-sociale determinato, in una contingenza particolare, in un contesto di situazioni e problemi e configurazioni politiche, sul cui sfondo si delinea la sua vita e da cui la sua arte tragica trae influenza, forma e giustificazione. La causa efficiente, in quest'ottica, risulta essere molto più complessa rispetto al mero dualismo singolarità/arte tragica: essa comprende un intreccio di eventi e azioni, nel quale la singolarità creativa sorge attraverso il processo poetico stesso. La tragedia è pertanto opera singolare di un singolo autore in quanto risultanza di un movimento circolare di distanza e compresenza rispetto all'*hypokeimenon* storico. Nel riconoscimento tra storicità e prodotto dell'arte tragica si esprime quel piacere dell'imitazione, la quale costituisce la condizione del raggiungimento di una conoscenza di soggetti altrimenti oscuri per le facoltà umane: la tragedia, attraverso l'imitazione di azioni e situazioni umane, illustra la condizione di qualsivoglia Sé nelle azioni e nelle prassi do un Altro assunto come (*als ob*) Sé, per verosimiglianza e necessità.

Al piacere dell'imitazione si somma quello della ricezione dell'imitazione, il quale ha per correlato il contenuto emozionale del conflitto, ovvero timore e pietà; dato che il conflitto imita la condizione del sé generico e quindi dell'umanità in quanto soggetto pratico, la ricezione dell'imitazione si configura come piacere di comprensione del problema antropologico relativo alla posizione dell'uomo nel cosmo. L'essere *antiteleologico* del conflitto tragico si risolve pertanto in riferimento a quel piacere connesso alla *katharsis* nell'animo del singolo: il termine dello sviluppo pratico del Sé, disatteso e assente nella tragedia, si comunica agli spettatori attraverso la sua stessa assenza. Ora, essendo la *phrónesis* la causa finale *in negativo* del conflitto, o meglio dal momento che il conflitto allude, denunciandone l'assenza, alla presenza della *phronesis* come *telos* della relazione Sé-Altro, l'assenza di questo *telos* si comunica positivamente al *phren* dello spettatore: il *phren*, di fronte al piacere di ricezione dell'imitazione del tragico, riceve una purificazione, una *katharsis*, da ogni *hybris* nella determinazione della posizione pratica soggettiva, costituendo

così la coscienza prudente, *phronimé*, della finitudine umana, dei suoi limiti interni al mondo.

4.2. *La phronesis come telos della tragedia*

La condizione di comprensione dell'azione e dell'intrigo tragico coincide con la verosimiglianza e necessità nella composizione dell'azione e dell'intrigo stessi (Aristotele 2001, VIII, 1451a 17-29; Aristotele 2001, XXIII, 1459a 21-29): verosimiglianza relativa alle cose umane come possibilità di evento, necessità in quanto linearità non scientifica³⁶ di evoluzione dell'evento. Queste due condizioni consentono all'azione e all'intrigo di determinarsi come universali, come possibilità dell'uomo in una configurazione del mondo (Donini 2000, 470-1). Eppure tale comprensione non apporta alcun piacere positivo, alcuna soddisfazione intellettuale, ma solo pietà e terrore come correlati emotivi al contenuto formale della tragedia stessa: pietà per la sproporzione tra errore compiuto (assunzione parziale di *Dike* e credenza di *eytykhia*) e *dystykhia* conseguente (il ritorno de Sé all'indeterminato), e terrore rispetto alla potenziale universalità di questo rovesciamento del destino (Aristotele 2001, XIII, 1453a 4-6). Entrambe le reazioni emozionali rispondono all'universalità intrinseca della forma tragica: la pietà dipende dalla possibilità di comprensione dell'intrigo e quindi dalla *necessità* della sequenza di azioni del Sé e reazioni dell'Altro, il terrore sorge laddove il conflitto e la *dystykhia* siano *verosimilmente* estendibili a ogni uomo. Pietà e terrore costituiscono pertanto «la risposta giusta e umana alle situazioni configurate dalle tragedia e a tutte le situazioni che nella vita si presentano simili a quelle perché implicano successi vanificati, prosperità minacciate, infortuni incombenti» (Donini 2000, 472).

Confermato il legame tra conoscenza (fine prossimale) e reazione emotiva (fine distale), è possibile fare un passo ulteriore. L'animo del fruitore non si limita a reagire emozionalmente, ma agisce al di là della passività reattiva integrando emozioni e conoscenza relative alla tragedia e giungendo così a un livello più generale e umanamente universale. È rintracciabile, come suggerisce Donini (Donini

2000, 468-9; 473), una significativa analogia tra questa integrazione cognitiva e la *phronesis* come virtù conoscitiva del mondo umano e regolatrice delle passioni (*vis a tergo* nel Sé) e delle situazioni contingenti (*vis a fronte* verso l'Altro): la *phronesis* è virtù dianoetica in quanto condizione di comprensione del posto effettivamente umano (e pertanto limitato) nel mondo della contingenza, principio di determinazione di una prassi che riconosca l'*amartia* insita in ogni possibile posizione pratica del Sé. Il piacere distale della tragedia e quindi il suo fine coincidono con l'accesso, da parte dello spettatore-lettore, a un grado superiore di conoscenza di Sé nell'Altro, di Sé in quanto limitato per *tykhe* dall'Altro e in quanto limitante per *amartia* l'Altro. Dalla conoscenza dell'intrigo e dell'azione e dalla reazione emotiva negativa di pietà e terrore si determina una conoscenza pratica relativa alla comprensione della posizione dell'uomo nel cosmo e dell'intrinseca limitatezza delle possibilità di prassi; il soggetto giunge allora a riconoscere la condizione come calata in un contesto di contingenza pratica e di a-scientificità assiologica, e a determinare la propria azione alla luce della complessità dell'istanza esterna come posizione pratica altrui-stato del mondo esterno: il soggetto si scopre detentore di *phronesis*.

Il raggiungimento del livello di *phronimos* da parte del Sé determinerebbe un «equilibrio razionale» delle emozioni di pietà e terrore (Donini 2000, 477), inserite ora nella totalità della vita del soggetto come istanze interne reattive da regolare secondo virtù; l'accesso alla virtù della *phronesis* a seguito dell'esperienza estetica tragica può essere pertanto associato, benché unicamente per congettura, alla *katharsis* della risposta emozionale all'esperienza stessa (Donini 2000, 477-80). La conoscenza della situazione tragica determinerebbe allora il verificarsi nello spettatore (attraverso la conoscenza per verosimiglianza e necessità e la risposta emozionale adeguata) di un superamento catartico del movimento emotivo reattivo, con il conseguente affinamento della virtù dianoetica della *phronesis* come modalità pratica di applicazione del *gnothi seauton* pitico (Aubenque 2002, 166), dell'effettiva conoscenza di Sé e dei limiti *tygkhanontes* intrinseci all'Altro. Questo sviluppo pratico, coincidendo in duplice modo (come piacere cognitivo

relativo alla posizione nel cosmo e come *katharsis* delle passioni suscitate dall'universalità della situazione tragica) con il fine dello sviluppo poetico della tragedia, corrisponde al raggiungimento di quel *telos* assente nel conflitto tragico: il fine, il conseguimento della situazione di *phronimos*, escluso dall'orizzonte della tragedia, si determina distalmente nell'animo del fruitore³⁷.

5. Conclusione. Tragedia e *tykhe*

Dal momento che del contingente (*tygkhanon*) non si dà scienza, e dal momento che la tragedia si iscrive nella contingenza in quanto frutto della produzione umana, non si può dare scienza dell'oggetto tragico, l'eshaustività del movimento di conoscenza rappresentando un'idea squisitamente regolativa: ogni determinazione della tragedia che pretenda di valere come spiegazione scientifica confligge con la natura stessa dell'oggetto, e si qualifica pertanto come sua *riduzione* (o comprensione *parziale*). Dato che il paradigma di analisi causale intende esaurire il senso dell'oggetto, questo metodo euristico trova nell'applicazione alla tragedia un limite definito: l'essenza della tragedia, il modo stesso della sua produzione, la conoscenza che comunica al *phrén* dello spettatore costituiscono un movimento poetico e uno sviluppo pratico che sfuggono a una messa in ordine univoca da parte della ricerca causale.

Più perspicuamente, è la scienza tutta a costituirsi all'interno dell'insondabilità dell'Altro (inteso sia come alterità pratica sia come stato del mondo contingente): la ricerca causale riceve dalla *tykhe* il limite del proprio movimento conoscitivo. Tuttavia questo limite, ben lungi dall'essere mero scacco, è illuminato dalla conoscenza tragica *in quanto* non scientifica: sia la produzione poetica come processo di sovrapproduzione rispetto alle produzioni del mondo, sia la prassi come *sola* azione possibile nei limiti dell'Altra *Dike* trovano cominciamento e sviluppo là dove la scienza si arresta, all'interno dell'"indefinibile" scientifico. Lo scacco della scienza rappresenta allora il *peras* (negativo in quanto limite, positivo in quanto sfondo) dell'effettiva possibilità e portata della

pratica inserente un prodotto umano (*tykhe*-sfondo) o un atto umano (*tykhe*-limite) in un'alterità troppo distante per essere colta esaustivamente. La pratica umana costituisce un oggetto/azione che non è necessariamente – non è più – Sé.

Il piacere che deriva dalla conoscenza riceve la propria sussistenza dall'inesauribilità del processo conoscitivo, dalla circolarità del movimento del Sé attorno all'Altro, dalla lontananza e oscurità dell'oggetto in quanto *tygkhanon*; questa infinità si lega all'inesauribilità della costituzione poetica e del posizionamento pratico: nell'*ipercomplessità* della determinazione soggettiva trovano il loro campo di espressione tanto la produzione quanto l'azione. La tragedia, partecipando tanto della *poiesis* quanto della *praxis*, essendo il frutto della produzione umana e riferendosi al valore e all'azione dell'uomo, si conferma quale uno dei più alti prodotti dello spirito umano e dei più complessi oggetti di ricerca, inserendosi doppiamente nel limite interno alla scienza ed eccedendo così in duplice modo l'eshaustività di ogni approccio scientifico.

NOTES

¹ Anche Aristotele 1988 I, 71b 9-12, II, 94a 20-23. Sul problema di distinzione e relazione tra «cause» e «principi», e sulla connessione tra questi e «sapienza». (Bastit 2002, 35-42; 78-9)

² Celeberrimi gli esempi della produzione della statua da parte dello scultore, della costruzione della casa, della medicina come arte medica, dell'insegnamento come formazione di un soggetto istruito da uno non istruito (Aristotele 1999a B, 194b 25-195b 30); relativamente al confronto tra statuaria e istruzione (Wieland 1997, 150). Come sintetizza Le Blond: «È per mezzo del riferimento all'industriosità dell'uomo che Aristotele introduce la nozione di causa: egli la definisce nell'arte, nella tecnica, prima di presentarla nella scienza» (Le Blond 1996, 331).

³ Se lo statuto dell'uomo d'arte è determinato anche dalla sua conoscenza delle cause, ecco come l'opera che l'artista si accinge a produrre è condizionata dalla conoscenza delle sue cause da parte dell'artista.

⁴ Questa duplice infinità deriva dalla natura regolativa (più che effettiva) del *telos* della tensione conoscitiva stessa, ovvero la sapienza completa. Infatti, il pensiero di pensiero è immobile non tendendo ad altro che a sé, mentre la vita (anche la vita del sapiente in quanto uomo) pare invece essere connessa al movimento.

⁵ Pare opportuno rilevare altri metodi di analisi del tragico, e istituire un confronto con quello causale aristotelico. Quello di J.-P. Vernant (Vernant

1986, 23-4) è costituito da un passaggio alternato di «distanziamento e ritorno» relativamente al «sotto-testo», ovvero quel sostrato non tanto artistico quanto istituzionale della tragedia. Questo doppio movimento permetterebbe di rilevare le ambiguità da cui la tragedia pare trarre la sua essenza, ovvero il dualismo Coro-eroe, il conflitto giuridico tra ordinamento arcaico e olimpico. Questo modello analitico parrebbe però rilevare della totalità dell'opera tragica in vista dell'approfondimento dell'unica causa formale, ovvero (come si vedrà) il conflitto tragico. Di contro, l'applicazione dello schema euristico aristotelico rivela la sua completezza nei seguenti ambiti: riconosce e analizza distintamente quattro aspetti capitali della struttura e genesi dell'opera, senza applicare nessuna gerarchizzazione; permette di inserire la singola opera nel concetto formale di tragedia come *typos*, individuando così le variazioni peculiari rispetto alla forma generale; consente di determinare la specificazione e concretizzazione di questa forma paradigmatica all'interno del contesto storico contingente; infine richiede un approfondimento della componente testuale.

⁶ Inoltre, la tragedia è per sua natura ripetibile e riproducibile: se la causa fosse il supporto materiale (la carta, il papiro o la voce) quale supporto sarebbe sa individuare come causa, tra le molteplici versioni scritte o recitate?

⁷ "Mitologico", in quanto proprio della totalità dei racconti mitici costitutivi lo spirito religioso greco. Certamente l'evento descritto da ciascuna tragedia specifica è "mitico" (Untersteiner 1946, 2-3, 330-331, 334-335), ma la forma comune di ciascun evento corrisponde al suo inserirsi nel sistema coerente di miti denominato "mitologia greca" (Schelling 1990, 347-363). Pertanto, l'essere mitico è la forma particolare di ciascun evento tragico, e l'essere mitologico è la forma universale di tutti gli eventi tragici.

⁸ Il testo rinvia a Aristotele 2001, XIII, 1453a 36) come distinzione dalla commedia, e a Aristotele 2001, XIV, 1453b 10-14 positivamente (Goldschmidt 1982, 210).

⁹ Aristotele afferma che «le azioni e l'intrigo costituiscono il fine della tragedia», escludendo quindi il piacere sia dell'imitazione, sia della reazione all'imitazione. La plausibilità del piacere come causa finale della tragedia sarà rilevata in sede conclusiva (Aristotele 2001, VI, 1450a 22-23).

¹⁰ Si potrebbero rilevare allora anche le restanti cause del testo: la causa materiale sarebbe la lingua greca, come causa efficiente lo scrittore, la causa finale coinciderebbe con la costituzione di un determinato testo.

¹¹ Una particolare forma di conflitto, come si analizzerà in seguito.

¹² La causa formale distale, universale, è ulteriormente divisibile: l'evento imitato dalla tragedia è *mitologico*-conflittuale da un punto di vista universale, e *mitico*-conflittuale da un punto di vista particolare. L'imitazione di un evento mitologico-conflittuale rappresenta la forma prossimale universale, mentre l'imitazione di un evento mitico-conflittuale rappresenta la forma prossimale particolare. In ogni caso, data la compresenza del conflitto in ciascuna determinazione dell'evento, tale conflitto costituisce la causa formale distale, intesa come forma della forma della tragedia (forma dell'imitazione).

¹³ Non pare il caso di riportare l'infinita *querelle* relativa al significato della *katharsis*; più avanti si proporrà un'interpretazione della stessa attraverso il concetto di *phronesis*.

¹⁴ L'evento *mitico* si determina in forza della sua partecipazione da un lato al sistema mitologico di riferimento, dall'altro alla forma conflittuale. Secondo la prima determinazione, i personaggi mitici sono qualificati dal loro inserimento nella mitologia. Alla luce della seconda, i personaggi mitici sono qualificati dal loro porsi in conflitto; solo quest'ultima determinazione della causa materiale è qui oggetto di analisi.

¹⁵ Questa forma di conflitto parrebbe infatti appartenere più all'epica che alla tragedia.

¹⁶ «La forma di una cosa è ciò che può essere circoscritto in una definizione (*lògos*)» (Aubenque 1983, 460; Bastit 2002, 99-100, 102, 145).

¹⁷ Non è perché Oreste è se stesso in sé né perché Clitemnestra è se stessa in sé, che tali personaggi confliggono; lo scontro tra Antigone e Creonte non si determina dalle rispettive esistenze distinte; Penteo non lotta contro Dioniso per determinazione essenziale.

¹⁸ È una contraddizione affermare «p» et «¬p», ed è la presenza dell'operatore *et* a generarla, non la presenza delle variabili «p» e «¬p» le quali, di per sé, non costituiscono una contraddizione: per esempio è lecito affermare consecutivamente «piove» e «non piove», se l'operatore di relazione non sancisce l'unità di tempo e di luogo (ad esempio, *vel*).

¹⁹ La ragione di Antigone non solo la conduce alla sepoltura del fratello, ma anche allo scontro con Creonte come conseguenza già insita nella propria determinazione normativa, e viceversa Creonte promulgando l'editto produce già il conflitto con la *Dike* familiare, ancor prima della sticomitia. L'assunzione normativa di uno nega *a priori* l'assunzione normativa dell'altro; come sarà chiaro in seguito, il conflitto sussiste già *in nuce* nella determinazione pratica.

²⁰ Infatti, gli dèi vedono di cattivo occhio «ogni successo, ogni gioia che per un istante sollevi gli uomini al di sopra della loro mortalità, usurpando le prerogative degli immortali» (Doods 1997, 39).

²¹ Il termine greco possiede un significato negativo (descritto) e uno positivo, che coincide con la magnanimità e grandezza d'animo. Qui e in seguito si farà riferimento unicamente al suo significato negativo.

²² La *hybris* di Serse di far frustare il mare a seguito della sconfitta a Salamina dipende da un reputarsi superiore al dio del mare stesso, ovvero di supporre, per *megalophrosyne*, una posizione di *eytykhia* superiore ai propri limiti di mortale.

²³ Una possibile soluzione alla difficoltà di coerenza tra «errore-colpa» e «ignoranza», rispettivamente in Aristotele (2001, XIII, 1453a 8-10, 1453b 29-31)? *L'amartia* consisterebbe appunto nell'ignoranza dell'Altra *Dike* per Erinni del *phren*.

²⁴ Si spiega così perché la negatività o la positività della posizione pratica non sia passibile di qualificazione completa: infatti, la determinazione pratica assume un carattere positivo alla luce della razionalità delle proprie ragioni (contenute nella *Dike*), ma tale positività risulta adombrata dalla parzialità

intrinseca di tale posizione, ovvero dall'esclusione dell'Altra *Dike*, dalla propria configurazione d'azione.

²⁵ La *dystykhia* è quindi causata proprio dal credersi in una situazione di assoluta *eytykhia*.

²⁶ Da qui, la qualificazione della sua determinazione come *Dike*, e non come *Adikia*.

²⁷ Da "*phrén*" deriva "diaframma": una restrizione del campo di azione del *phren* significa anche un ripiego negativo sull'andamento fisiologico del corpo; cfr. il caso dell'epilessia in (Hippocrate 1923, 14).

²⁸ Essendo il moto circolare una forma di movimento senza termine.

²⁹ Edipo pretende di poter non tenere conto dell'oracolo come configurazione del mondo, e agisce nel mondo secondo la propria determinazione di azione. Per questo, si scontra con la resistenza di tale estraneità a ogni pre-determinazione. Riconoscendo la cecità del proprio *phren* si acceca, mostrando la natura stessa della sua apertura all'Altro.

³⁰ Penteo pretende di ridurre l'azione di invasione di Dioniso a Tebe secondo una qualificazione assiologica negativa data dall'applicazione cieca di un sistema di giustizia, *de facto* inapplicabile all'Altro: essendo la *Dike* di Penteo un ordinamento giuridico umano, esso non può né interpretare né giudicare una posizione sovrumana.

³¹ L'esclusione dei due movimenti antinomici deriva dalla sommatoria uguale a zero delle intensità (valori assoluti) dei vettori degli stessi, e l'autoesclusione si pone nel momento in cui si leghino tali due vettori secondo una dipendenza di azione-reazione a seguito dell'*anagke* della resistenza per *amartia*. Da questo reciproco annullamento, la caduta.

³² «Soltanto è possibile fare agire la propria finitezza in favore dell'apertura verso un'alterità (ontologica, egologica, teologica) possibile soltanto come ipercomplessità ermeneutica in cui l'esser-sé e l'esser-altro si rapportano in una circolarità senza fine» (Costa 2003, 131).

³³ Ancora a Schelling, come è noto, è possibile ricondurre una proposta di parallelismo tra sviluppo naturale e produzione spirituale (Schelling 1990, 405-6)

³⁴ *Noésis* come rappresentante il primo stadio di produzione dell'opera, quello "mentale" (Le Bond 1996, 334, n.3).

³⁵ Ecco chiarito il riferimento a Aristotele 2001, VI, 1450a 22-23 : il fine della tragedia in sé è il duplice piacere produttivo e ricettivo, il fine del processo di produzione della tragedia è l'azione e l'intrigo realizzati nel testo.

³⁶ Non scientifica, in quanto soggiacente alla condizione di *týkhe* caratterizzante l'azione in quanto azione nel contingente, ovvero in quanto necessità relativa alla *práxis* e non alla *phýsis*; ovviamente tale non scientificità non inficia la causalità inerente all'azione stessa, né la sostituisce con l'accidentale *tout court*: in tal caso si assisterebbe a una serie di eventi senza alcun legame tra loro, e la comprensione degli stessi risulterebbe limitata.

³⁷ V. Goldschmidt afferma che «la tragedia [...] è l'impresa di ciò cui nessuna scienza è capace di raggiungere: offrire una conoscenza del caso, e questo attraverso gli strumenti stessi della scienza: la ricerca dell'universale. La tragedia [...] giunge a rendere intelligibile l'essere per accidente»

(Goldschmidt 1982, 264-5); eppure, egli stesso riconosce, poco sopra, riferendosi ad Arist. *Metaph.* E, 1026b 3-4, che non si dà conoscenza dell'essere per accidente. L'unico modo per superare l'*impasse* consisterebbe nel differenziare due ordini di "universale": un primo scientifico, di ciò che è per necessità nel movimento della *physis*, e uno poetico, di ciò che è per necessità nel movimento di produzione umana. Il primo è limitato dalla *tykhe*; il secondo si applica alla *tykhe* in duplice modo: come sua descrizione attraverso il conflitto tragico sorgente da un non riconoscimento di *tykhe*, e come sua esclusione (parziale, poiché la tragedia, come ogni produzione artistica o naturale, può sempre non trovare il suo *telos*, ovvero risultare incompiuta o compiuta solo parzialmente) relativamente all'economia di composizione. In nessuno dei due modi la tragedia rende intelligibile la *tykhe*: nel primo caso la tragedia non comunica alcuna conoscenza inerente a quest'ultima ma unicamente una conoscenza della posizione dell'uomo nel mondo in quanto limitata e definita dalla *tykhe*; nel secondo caso la linearità causale della composizione dell'intrigo non offre conoscenza alcuna, ma rappresenta piuttosto la condizione di possibilità di conoscenza dell'intrigo stesso. O la tragedia offre una conoscenza prettamente umana alla posizione dell'uomo nella *tykhe*, o la sua struttura compositiva necessaria consente di conoscere l'intrigo, e da tale conoscenza si delinea la conoscenza superiore della posizione umana: in nessun caso la *tykhe* è oggetto di conoscenza. L'errore di Goldschmidt consiste nel confondere la necessaria universalità della struttura compositiva della tragedia (l'intrigo composto secondo verosimiglianza e necessità) con il suo contenuto cognitivo (la posizione dell'uomo nella *tykhe*). La tragedia non realizza quindi alcun fine impossibile per la scienza, bensì si pone nella stessa irrealizzabilità della determinazione scientifica, ovvero nella *tykhe*, in duplice modo: sia come oggetto poetico esterno al Sé, sia come illustrazione al negativo di una modalità pratica di apertura alla contingenza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Aristotele. 1984. *Parti degli animali, Riproduzione degli animali*. Editione a cura di M. Vegetti e D. Lanza. Roma-Bari: Laterza.
- Aristotele. 1991. *Metafisica*. Editione a cura di A. Russo. Roma-Bari: Laterza.
- Aristotele. 1998. *Organon: Categorie, Dell'espressione, Primi Analitici, Secondi Analitici*. Editione a cura di M. Gigante e G. Colli. Bari: Laterza.
- Aristotele. 1999. *Fisica*. Editione a cura di M. Zanatta. Torino: UTET.

- Aristotele. 1999b. *Etica Nicomachea*. Traduzione di C. Natali. Roma-Bari: Laterza.
- Aristotele. 2001. Edition de B. Gernez. Paris: Les Belles Lettres.
- Aristotele. 2007. *Politica*. Editione a cura di Laurenti R. Roma-Bari: Laterza.
- Aristotele. 2008. *Le tre etiche*. Editione a cura di A. Fermani. Milano: Bompiani.
- Aubenque, Pierre. 2002. *La prudence chez Aristote*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Aubenque, P. 1983. *Le problème de l'Être chez Aristote*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Bastit, M. 2002. *Les quatre causes de l'Être selon la philosophie première d'Aristote*. Louvain-la-Neuve : Peeters.
- Berti, E. 1997. *Studi aristotelici*. L'Aquila: Japadre.
- Berti, E. e Napolitano Valditara (a cura di). 1989. *Etica, Politica, Retorica: studi su Aristotele e la sua presenza nell'età moderna*. L' Aquila: Japadre.
- Costa, F. 2003. "Analitica e dialettica del male". In *Filosofia e teologia*, XVII(1): 109-131.
- De Romilly, J. 2002. *La tragédie grecque*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Dodds, E. R. 1997. *I greci e l'irrazionale*. Traduzione italiana di V. Vacca De Bosis, presentazione di A. Momigliano, introduzione di R. Donato. Scandicci: La Nuova Italia.
- Donini, P. 2000. *Il fine 'morale' della tragedia secondo Aristotele*. In *Il dibattito etico e politico in Grecia tra il Ve il IV secolo*, edizione a cura di Migliori, M. Napoli: La città del sole.
- Dumont, J-P. 1992. *Introduction à la méthode d'Aristote*. Paris : Vrin.
- Eschilo. 1964: *Théâtre complet*. Edition d'É. Chambry. Paris: Flammarion.
- Euripide. 1962. *Tragédies complètes*. Edition de Marie Delcourt-Curvers. Paris: Gallimard.
- Goldschmidt, V. 1982. *Temps physique et temps tragique chez Aristote*. Paris : Vrin.

- Klims, S. 1997. *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote*. Bruxelles : Ousia.
- Le Blond, J. M. 1996. *Logique et méthode chez Aristote*. Paris : Vrin.
- Panzani, D. 1997. "La phronesis". In *La vérité pratique: Aristote, Éthique à Nicomaque, livre 6*, édition par J.-Y. Château. Paris : Vrin.
- Robin, Léon. 1967. "Sur la conception aristotélicienne de la causalité". In *La pensée hellénique des origines à Épicure*, par Léon Robin. Paris : Presses Universitaires de France.
- Ross, W.D. 1930. *Aristote*. Preface de D. Parodi. Paris: Payot.
- Sofocle. 1964. *Théâtre complet*. Edition de R. Pignarre. Paris: Flammarion.
- Untersteiner, M. 1946. *La fisiologia del mito*. Milano: Bocca.
- Untersteiner, M. 1955. *Le origini della tragedia e del tragico: dalla preistoria a Eschilo*. Torino: Einaudi.
- Untersteiner, M. 1971. *Scritti minori: studi di letteratura e filosofia greca*. Brescia: Paideia.
- Untersteiner, M. 1972. *Saggi sul mondo greco*. Editione a cura di R. Maroni e L. Untersteiner Candia. Trento: V.D.T.T.
- Vernant, J.-P et P. Vidal-Naquet. 1986. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Paris : La Découverte.
- Wieland, W. 1997. *La Fisica di Aristotele*. Editione a cura di C. Gentili. Bologna: il Mulino.

Andrea Vestrucci's scientific interests concern contemporary continental ethics, Kantian metaethics and Aristotelian *phronesis*. He is author of "The movement of morals. Eric Weil and Ágnes Heller" (Milan, 2012). After holding a Professorship of Ethics at the Federal University of Ceará (Brazil) he is at present Endeavour Visiting Academic at Monash University and University of Tasmania (Australia). His current research deepens the concept of freedom as ethic-aesthetic meaningfulness of the individual life.

Address:
Andrea Vestrucci
Monash University
Wellington Rd
Clayton VIC 3168, Australia
Email: andrea.vestrucci@gmail.com