

**Holzhausen, Jens, *Paideia oder Paidia. Aristoteles und Aristophanes zur Wirkung der griechischen Tragödie*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2000.**

*Einleitung* [3-4]. A che 'serviva' una tragedia? I poeti tragici non rispondono direttamente alla domanda, e la ricerca di allusioni interne è sempre condizionata dall'interpretazione generale dell'opera. Occorre ricorrere ad altri testi, che si occupino della tragedia.

*Aristoteles* [4-33]. La *dynamis* della tragedia sul pubblico è delineata da Aristotele in *poet.* 1453b10-13: la tragedia procura una sua propria *hedone*, che deriva *apò elèou kai phóbou dià miméseos*. Ma come possono *eleos* e *phobos* (sentimenti spiacevoli: cfr. *rhet.* 1382a21 e 1385b13) procurare piacere? Il piacere si ha 'per mezzo della mimesi', in quanto (*poet.* 1448b10s.) anche 'le immagini particolarmente esatte di quel che in sé ci dà fastidio vedere...ci procurano piacere nell'osservarle' ed interviene il piacere intellettuale del riconoscimento (1448b17). Nel caso specifico della tragedia, ad essere riconosciute non sono le singole vicende del mito rappresentato, bensì 'die allgemeinen Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten menschlicher Existenz' (1451b1ss.) [6]. In *poet.* 1449b24ss. si afferma, d'altra parte, che la tragedia, che è mimesi, deve portare ad effetto la *katharsis*: *hedone* e *katharsis* sono dunque in stretta connessione [7]. Ma che cosa intende Aristotele con tale termine? Un chiarimento viene dall'analisi di *pol.* 8,1339a14ss.: le melodie *praktikai* ed *enthousiastikai*, destinate 'all'ascolto su esecuzione altrui' (1342a1-4) suscitano nelle anime degli ascoltatori ('quelli che hanno pietà e paura e insomma questi affetti in generale') *eleos* e *phobos* per poi portare ad una *katharsis* (1342a11 e 14) che è fonte di *hedone* (1342a15; come mostra il confronto fra *pol.* 1341b38-40 e la triplice ripartizione in 1339a14ss., la *katharsis* e la *paidia* appaiono come concetti interscambiabili [10]); 'das Lustgefühl stellt sich also nicht ein, während die Seele von den Affekten (oder dem Enthusiasmus) ergriffen ist, sondern wenn sie sich von diese Affekten wieder befreit fühlt'; mentre però la *katharsis* dall'*enthousiasmus* concerne solo alcuni, *eleos* e *phobos* e la relativa catarsi operata dalla musica sono esplicitamente riferiti a tutti gli individui e non limitati a casi patologici [14]. Diverso è il caso della catarsi tragica: nella tragedia *eleos* e *phobos* non derivano dalla musica (la musica ha nella tragedia, per Aristotele, solo un ruolo marginale: 1462a11ss.), ma dalla struttura del racconto, che è l'elemento centrale della tragedia (1450a15); la musica e la tragedia operano gli stessi effetti (*eleos* e *phobos* da cui viene la catarsi fonte di *hedone*), ma la prima si rivolge ad un pubblico più semplice, la seconda presuppone, per operare, un pubblico dotato di cultura e doti intellettuali, capace di apprezzare l'intreccio (cfr. la distinzione fra le due tipologie di pubblico in *pol.* 1342a16ss.) [16].

Come nella catarsi operata dalla musica, anche nel caso della tragedia si prova *hedone* nel momento in cui la rappresentazione finisce e lo spettatore diviene consapevole che *leleos* e il *phobos* sono dovuti ad un evento non reale, ma solo rappresentato (è un concetto affine all'*apate* di cui parlava Gorgia: *VS* 82 B 23) [19]. La catarsi non è dunque una qualche purificazione dalle emozioni *proprie* dello spettatore, ma solo da quelle suscitate sul momento dalla rappresentazione tragica: attraverso *eleos* e *phobos* (da essa stessa provocati) la tragedia compie la catarsi da *tali* passioni (*τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν*: *poet.* 1449b27s.) [20-1]; se Aristotele parla solo di *eleos* e *phobos* come sentimenti suscitati dalla tragedia, è per la natura stessa delle vicende tragiche ('dalla buona sorte alla sventura': *poet.* 1453a15). In ogni caso, la catarsi non è il vero scopo della tragedia; lo è solo nella misura in cui essa costituisce il mezzo attraverso cui giungere all'*hedone* [27]; Aristotele, così, si oppone a Platone – che accusava la poesia di alimentare le passioni (*resp.* 606d) - sostenendo non che la tragedia purifichi da esse, ma che l'eccitazione di certe emozioni attraverso la mimesi è fonte di un piacere *innocuo* (vd. *pol.* 1342a15, ove si legga, seguendo i codd., *tà méle tà kathartikà* [13]) e come tale degno di essere perseguito (cfr. *pol.* 1339b25-31) [28]. La tragedia trova così la sua 'gesellschaftliche Notwendigkeit' 'in der Erholung für die Bürger, besonders für die körperlich arbeitenden'; non si tratta però di un volgare divertimento, perché la tragedia è pur sempre *mimesis spoudaion* (*poet.* 1448a27, 49b10) e la poesia ha un saldo fondamento filosofico (1451b5s); le vicende dei personaggi rappresentati costituiscono, oltreché fonte di emozione, motivo di riflessione, senza che con ciò si possa parlare di *paideia* (significativamente, Aristot. *pol.* 1341a7ss. esclude per il flauto, lo strumento proprio della tragedia, alcuna utilizzazione *paideutica*). 'Die Interpreten, die den Tragikern eine ethisch oder intellektuell erziehende Wirkungsabsicht unterstellen, können sich m.E. nicht auf Aristoteles berufen' [32-3].

*Aristophanes* [33-52]. Nella contesa fra Euripide e Eschilo presentata nelle *Rane*, un punto di accordo è costituito dal fatto che i poeti sono ammirati per la loro capacità di rendere migliori i cittadini (1009s.): anche se diverso è il contenuto di tale 'miglioramento' del pubblico (morale-guerriero per Eschilo; intellettuale per Euripide) e anche se ognuno dei due poeti rinfaccia all'avversario di aver fallito il proprio obiettivo, entrambi condividono lo stesso terreno di battaglia (907-1098), al punto che il Coro si mostra incerto sulla scelta (1100). In realtà, quello di rendere 'migliore' il proprio uditorio era un vanto proprio dei sofisti (Plat. *Prot.* 318a), che in ciò dichiaravano di sviluppare l'esempio dei poeti (Plat. *Prot.* 316d; 325e; *resp.* 606e; al contrario il Socrate di Plat. *Gorg.* 501e si oppone recisamente ad attribuire un valore educativo alla poesia ditirambica e corale): 'Aristophanes überträgt nun die sophistische Bestimmung, die für die Dichtung insgesamt gilt, auf die spezielle Gattung der Tragödie' [36]. Il commediografo, così, dimostra che il sofista Euripide fallisce proprio in quello che, per i sofisti, dovrebbe essere lo scopo della poesia, ovvero migliorare l'uditorio (dal punto di vista etico, la sua opera conduce proprio al risultato opposto): nel personaggio-Euripide, insomma, si rivela per Aristofane il fallimento stesso della sofistica sul piano educativo, perché un'educazione che punti solo al rafforzamento delle capacità intellettuali, a scapito della preservazione dei valori etico-sociali, si risolve in una 'Anti-Erziehung' e quindi in una minaccia per la polis (sarà poi Platone a sviluppare filosoficamente tale aspetto) [38]. D'altro canto,

come mostra ad es. il ripetuto rifiuto della guerra (678ss., 1531s.), la figura di Eschilo non costituisce un'esempio di positiva applicazione dell'effetto educativo della tragedia: Eschilo, in realtà, è nelle *Rane* solo il necessario elemento di contrasto con Euripide, è l'immagine del 'buon tempo antico' con la sua intatta moralità. Aristofane gli attribuisce, anacronisticamente, la concezione sofistica della poesia-educazione solo per poter porre a confronto entrambi i poeti, ovvero le posizioni ideologiche da essi rappresentate. Del resto, quando Eschilo sembra esercitare concretamente la sua funzione di consigliere della città, il suo apporto risulta inutilizzabile per la sua oscurità, e Dioniso continua ad essere incerto fra lui ed Euripide (1431ss.; 1461ss.) [41]: il poeta tragico, insomma, non è nella medesima condizione del poeta comico, per dare consigli concreti alla città; una tragedia può fornire vaghi suggerimenti solo per mezzo di ambigue metafore.

Il poeta tragico, dunque, né insegna, né consiglia. La posizione di Aristofane si rivela chiara nel personaggio di Dioniso, che è *persona* del pubblico (è Dioniso che deve scegliere fra i due poeti) ed è esperto di poesia [48-9]: il dio esprime verso Euripide non un apprezzamento intellettuale o morale, ma un godimento estetico (53s., 59, 66) che può giungere alla *mania* (103) e che riguarda anche la poesia di Eschilo (916, 1028); in ogni caso, il godimento estetico è tale da controbilanciare la *sophia* come motivo di apprezzamento di un poeta tragico (1413) [44]. In effetti, dopo il non risolutivo confronto fra i due poeti come consiglieri per la città, la scelta di Dioniso è meramente emotiva, non fondata su basi razionali (1468) e su una qualche coerenza morale: Dioniso sceglie Eschilo ma spergiura (1471s.) [46], rivelando che dunque, anche se compito del poeta tragico fosse 'educare' i cittadini, tutto alla fine sarebbe reso inutile dal fatto che il pubblico non recepirebbe tale insegnamento (i vv. 1500-3 hanno valore ironico). Insomma, anche seguendo come Euripide la dottrina sofistica del poeta-maestro, un tragediografo non può né educare né salvare la città (è la salvezza della città a permettere i cori tragici, non viceversa: 1419). Se tale appare essere l'opinione di Aristofane nelle *Rane*, la visione secondo cui la poesia tragica aveva un forte significato politico-sociale va ridimensionata; i vv. 1491-5 delle *Rane*, che attribuiscono ai sofisti (Socrate) – sostenitori di una visione paideutica della poesia – un disinteresse per i principi dell'arte tragica, lasciano pensare che in generale il pubblico ateniese non si aspettasse dalla tragedia alcun particolare significato socio-politico, ma piuttosto una occasione di intrattenimento e divertimento, con l'eccezione possibile di alcuni più speculativi [51]. Aristofane, dunque, precorre Platone nella critica ad una visione politico-sociale della tragedia; più tardi Aristotele, contro il suo maestro, restituirà alla tragedia una funzione nella vita sociale ateniese per mezzo della teoria della catarsi, fonte di una innocua *hedone* quale quella provata dal Dioniso delle *Rane*. D'altra parte, se il maggior peso attribuito alla *paidia* piuttosto che alla *paideia* in Aristofane e Aristotele corrisponda alle reali intenzioni dei tragediografi è un'altra questione da indagare [52].