

perciò nettamente da quello dell'*Etica Nicomachea* che riflette, « the natural, progressive, self-correcting movement of thought, with some sacrifice of formal strictness » (p. 318). Prendendo inoltre lo spunto dalla definizione della virtù morale nelle due etiche, lo Allan mette in luce un'altra differenza: nell'*Etica Eudemia* il piacere è ἐνέργεια τῆς κατὰ φύσιν ἕξεως ἀνεμπόδιστος, e conseguentemente la sfera di azione della virtù e del vizio è data dai piaceri e dai dolori, mentre nell'*Etica Nicomachea* il piacere non si identifica con l'attività ma è considerato come un ornamento che si aggiunge a questa e conseguentemente la sfera di azione della virtù e del vizio è data da πάθη καὶ πράξεις. Sulla sola base dei risultati raggiunti nelle pagine precedenti, conclude lo Allan, non è certo possibile stabilire in modo sicuro la priorità di una o dell'altra redazione dell'*Etica*, nonostante l'impressione dell'autore sia che l'Aristotele sistematizzante è quello posteriore. D'altra parte il criterio cronologico non è l'unico per spiegare il rapporto fra le due versioni dell'*Etica*.

F. WEHRLI, nel lavoro, che chiude il volume, *Aristoteles in der Sicht seiner Schule: Platonisches und Vorplatonisches*, compie un rapido esame dei frammenti dei dialoghi aristotelici ed in particolar modo dell'*Eudemo* e del *Protrettico*, alla luce del contributo che a tale scopo può dare la letteratura dialogica peripatetica. La conclusione a cui giunge l'autore è che gli scritti essoterici, sia dal punto di vista del contenuto che da quello della forma seguono altre leggi rispetto alle πραγματεῖαι. I dialoghi aristotelici si ricollegano infatti, al di là di Platone, alla teologia, all'etica popolare, alla letteratura preplatonica. Ciò è per esempio particolarmente visibile nell'*Eudemo* che si ricollega alla fede speculativa dei circoli orfico-pitagorici, e nel *Protrettico*, che riprende i motivi della dottrina dell'anima di Empedocle e l'ideale di vita presocratico della pura contemplazione, prescindendo dalla connessione platonica di conoscere ed agire. Questo modo di intendere gli scritti dialogici non impedisce di vedere con lo Jaeger nell'*Eudemo* e nel *Protrettico* una testimonianza del primo periodo del pensiero aristotelico, poiché questi dialoghi, nonostante la caratteristica ora delineata, sono senz'altro più vicini degli altri scritti essoterici al pensiero di Platone. Non è infine necessario, conclude il Wehrli, concentrare tutti gli scritti essoterici in un determinato periodo dello sviluppo del pensiero aristotelico, né trovare il principio della loro distinzione dagli scritti esoterici in funzione della cronologia, ma piuttosto in funzione di un'intendimento metodico, e cioè di una « Abstufung der philosophischen Mitteilung nach der Aufnahmefähigkeit der Adressaten » (p. 335). In tal modo, riteniamo di poter concludere senza tradire il pensiero del Wehrli, il pensiero aristotelico ci appare aperto a quella multilaterale visione della verità che costituisce una delle ricchezze del platonismo.

ALDO BONETTI

GIANNI VATTIMO, *Il concetto di fare in Aristotele*, Torino, Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università, 1961. Un volume di pp. 148.

L'aspetto più comunemente studiato della dottrina aristotelica del fare riguarda quel particolare fare che si esprime nell'arte « bella »; e, poiché Aristotele mette al centro di quest'ultima il concetto di imitazione studiato soprattutto nella *Poetica*, si finisce spesso per indagare la dottrina del fare, della τέχνη e dell'imitazione, alla luce della *Poetica*, rischiando poi di guardare anche alle altre forme della τέχνη sotto questa luce particolare. Uno dei meriti del lavoro del Vattimo è proprio quello di evitare questa « lettura » unilaterale della dottrina aristotelica, attraverso un esame assai preciso dei vari aspetti della τέχνη in tutti i testi aristotelici che se ne occupano.

Il concetto di imitazione non riguarda — ricorda il Vattimo — solo l'arte bella, ma ogni arte, ogni forma, dunque, del fare. Esso dovrà dunque essere considerato in tutta la vastità delle sue applicazioni. Questo concetto, se non è l'unico rilevante della teoria aristotelica del fare, è però quello che, di fatto, ci sembra riassumere in sé anche gli altri; per questo, noi partiremo da esso.

Il contributo più interessante, a questo proposito, del giovane studioso torinese, è costituito dalla dimostrazione, precisamente documentata, del fatto che per Aristotele l'imitazione — ed il riconoscimento (o confronto) ad essa connesso — non significa riproduzione specchiale di un oggetto già dato in natura, ma imitazione del processo che è proprio della natura nel suo produrre.

Se l'arte imitasse semplicemente ciò che la natura già ci dà — osserva il Vattimo —, non si comprenderebbe, ad es., perché Aristotele collochi tra le arti l'architettura, la quale, quando costruisce una casa, non rifà certo qualcosa che già sia dato in natura (pp. 21-22). D'altronde, Aristotele dichiara esplicitamente, è vero, che la tragedia deve rispecchiare il mondo delle

azioni umane, ma è anche vero che egli dice che gli spettatori, pur non avendo presente nella grande maggioranza dei casi il modello cui il tragediografo ha attinto, traggono lo stesso quel piacere e quel vantaggio (catartico) che costituisce il fine dell'arte tragica. Dunque è vero che il piacere derivante dall'arte è « il piacere che l'uomo prova nel fare imitazioni e il piacere che prova nel vedere i prodotti dell'imitazione » (p. 36); ma il significato di tale imitazione non potrà essere solo quello di una riproduzione e, poi, di un riconoscimento di ciò che è già dato: altrimenti, lo spettatore non dovrebbe trarre piacere dalla tragedia che quando già sa la storia vera della quale la tragedia è ripetizione (pp. 37-39).

Quale è, dunque, il significato dell'imitazione? L'esame soprattutto di due passi della *Fisica* (pp. 20-28), di uno dei *Meteorologica* (pp. 28-29), di uno del *De Mundo* (pp. 29-31), e di altri passi minori, porta il Vattimo alla conclusione che « μιμησις è detto propriamente dell'arte riproduttiva, che riproduce oggetti e processi naturali, e questo fa per l'utilità dell'uomo. Però, almeno nel primo passo citato dalla *Fisica*, il τέχνη μιμεῖται pare avere un senso più generale, che copre tutto il campo della τέχνη, come dimostra l'esempio dell'architettura..., l'arte, come la natura, produce sostanze composte di materia e forma, e le produce in vista di un fine e quindi secondo un certo ordine; producendo impone una forma unitaria a una materia di per sé molteplice; all'interno di questa vasta somiglianza tra arte e natura si danno due casi: o l'arte fa quel che fa anche la natura, o l'arte fa ciò che la natura da sé non farebbe mai. Questi due casi son ben distinti uno dall'altro; come si era visto nella discussione del concetto di παρὰ φύσιν, anche qui l'essenziale dell'arte non è che produca più o meno cose o processi che si trovano in natura, ma che essa si presenti come un altro principio di divenire, accanto alla natura o oltre essa (παρά) » (pp. 33-34).

L'arte imita la natura, cioè, in quanto procede finalisticamente così come procede la natura, e il piacere che deriva dall'imitazione sarà il piacere di vedere nel prodotto della τέχνη, sia questa τέχνη rivolta al puro utile oppure al bello, il risultato armonico di un processo produttivo, di un insieme di parti che armonizzano compiutamente in un insieme unitario.

Il prodotto dell'arte è un organismo, ed essenziale sarà in esso, come negli organismi viventi naturali, la fusione compiuta dei vari suoi momenti costitutivi in un tutto armonico: là dove l'opera d'arte è riuscita, si potrà riconoscere nel singolo momento l'impronta della totalità, segno della presenza del tutto nella parte (pp. 104-112 e 116-121).

Ma organismo implica movimento e vita; e — prova il Vattimo — anche la perfezione, la compiutezza (la τελειωσις), la totalità o interezza (ὀλότης) e l'unità propria del prodotto artistico implicano la vita (pp. 122-128). La vita dice però riferimento ad un'anima. Sorge dunque il problema: in che senso si può dire che il prodotto della τέχνη sia un organismo, e, dunque, viva la vita di un'anima? La risposta a questa domanda consente di mettere in vista una distinzione fondamentale tra arte bella ed arte utile.

Se il prodotto della τέχνη è un prodotto finalistico, la sua finalità non è però immanente nel prodotto stesso, così come — in stretta connessione — il principio del movimento nel produrre artistico non è nella natura degli enti elaborati, ma fuori di essi. L'opera artistica vive dunque nell'uomo che la produce, il quale conferisce significato agli oggetti che adopera, li cambia secondo un εἶδος che è l'anima del prodotto; essa vive, poi, in colui che fruisce del prodotto, il quale ultimo trova in tale fruizione la compiuta realizzazione della sua finalità, la sua perfezione (pp. 132-134). Sempre, quando tale fruizione avviene, l'uomo è in grado di vivere in essa anche un momento estetico, di provare anche un piacere contemplativo: « Ogni prodotto artificiale, in questo senso, è occasione di un piacere estetico, è bello, in quanto è finalizzato e goduto come tale. Il piacere estetico procurato dalle arti belle è tuttavia distinguibile da questo piacere estetico che accompagna la contemplazione degli organismi naturali e l'uso dei prodotti utili. Il bello di natura mi si rivela come tale in quanto l'oggetto è adeguato bene al suo fine, serve bene all'anima che ha in sé. Il prodotto utile, se si tratta di uno strumento di produzione, mi procura un piacere estetico distinto e secondario rispetto all'utilità che ne ricavo: oltre a servirmi bene per un certo uso, proprio per questo mi procura un'altra soddisfazione diversa dall'utilità che ne ho, ma non sempre avvertibile, talvolta soverchiata appunto dalla preoccupazione pratica, oppure indebolita dall'abitudine che ho ad usare quel determinato oggetto » (pp. 135-136). Il prodotto dell'arte bella, viceversa, non porta con sé quella pratica utilità, quel riferimento all'uomo come realtà corporea, che sono propri del prodotto utile: esso si riferisce immediatamente alla facoltà più alta dell'uomo, alla sua ragione: in esso, « il riconoscimento dell'organicità è un atto teoretico, dà piacere in quanto in esso si esercita l'attività più propria dell'uomo, l'attività teoretica »; la fruizione del prodotto estetico « presenta un maggior grado di identificazione tra finalità e organicità: come si vede dalla *Poetica*, la tragedia raggiunge il suo scopo proprio in quanto è organica, non solo è organica in quanto raggiunge il suo scopo. Se, come pare, lo stesso discorso si può ripetere per le altre arti belle (per esempio per la musica, dove tanta importanza hanno il ritmo e l'armonia), si

dovrà dire che nel prodotto estetico non si distinguono il raggiungimento del fine e lo svelarsi della organicità » (p. 137).

L'arte bella non dovrà dunque certo — rileva il Vattimo (pp. 38 e 41) — platonicamente essere segno delle idee, della realtà obiettiva nella sua perfezione; essa dovrà piacere in quanto si veda nell'opera un originale e riuscito prodotto del libero operare finalistico.

Non è dunque accettabile l'interpretazione romantica dell'estetica aristotelica che si rifà all'opera di S. H. BUTCHER (*Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts*, London 1902), per la quale l'arte riprodurrebbe il sistema finalistico degli oggetti della natura.

Rimane però un problema, la cui soluzione ci presenta, se non andiamo errati, una sorta di incertezza nel Vattimo. Abbiamo ora visto che l'opera d'arte risulta adeguata al suo fine in quanto essa esprima una perfetta fusione di elementi, apprezzata appunto in questa sua perfezione dall'uomo. Il Vattimo aveva però proposto, in precedenza, una interpretazione di altro tipo della dottrina aristotelica del valore dell'opera d'arte. Discutendo, infatti, il significato e la funzione della tragedia secondo Aristotele, era stato messo in chiaro che la tragedia non ha solo validità artistica in quanto sia opera unitaria, compiuta, armonica, ecc. Piuttosto, questi caratteri sono certo necessari alla tragedia, ma in quanto essi servano allo scopo fondamentale, che è quello *catartico*. La tragedia, per Aristotele, deve avere in vista il verisimile ed il necessario morale. Ma questi non hanno significato « naturalistico », non significano cioè una ripetizione passiva del mondo umano come esso di fatto è. Riprendendo una analisi del Rostagni, il Vattimo fa notare che « se il verisimile morale è ciò che avviene secondo quella che la gente ritiene comunemente essere la regola dei fatti umani (ma regola di fatto, non di diritto), necessario morale sarà ciò che avviene secondo quella che la gente ritiene essere la legge (di diritto, anche se non sempre di fatto) secondo cui il mondo umano dovrebbe funzionare. Così, attraverso il verisimile e il necessario morale, la tragedia è legata al mondo umano come è (nella coscienza della gente) e al mondo umano come dovrebbe essere (sempre secondo le idee morali vigenti) » (p. 45).

La tragedia non dovrebbe confondersi con la storia — come è ben noto —; il motivo di questa impossibilità sta nel fatto che la tragedia deve proporsi un effetto purificatorio nell'animo dello spettatore, e, dunque, deve tener conto del mondo morale dello spettatore, delle sue convinzioni più che della realtà obiettiva dei fatti umani, se vuole ottenere quella immedesimazione, da parte degli spettatori, necessaria alla catarsi. Questo — sia detto tra parentesi — conferma la tesi del Vattimo: anche la dottrina del verisimile non ha significato passivamente specchialistico. Ma quello che noi vorremmo rilevare è un'altra cosa: il Vattimo qui vuol sottolineare il fatto che la tragedia e, egli aggiunge esplicitamente, l'arte bella in genere (p. 40) hanno una misura più squisitamente umana di quella che ad esse si potrebbe ascrivere se ci si limitasse a riconoscere ad esse la funzione di produrre strutture armoniche, equilibrate ecc., e basta. Se, viceversa, la tragedia ha una funzione liberatrice dalle passioni, essa attua la sua finalità relazionandosi all'uomo come realtà morale, alla sua vita etica. Di fatto, il Vattimo non svolge poi la documentazione anche relativamente alle altre arti, oltre la tragedia (alle arti figurative, alla musica); perciò, questa variazione in chiave etica all'interpretazione che il Vattimo stesso definisce intellettualistica e senza peso etico, che si è esposta in precedenza, rimane un po' incompiuta, e suscita nel lettore una curiosità: sarebbe veramente possibile estendere quella valenza etica a tutte le arti, oppure no? (Oppure — se è lecito fare il processo alle intenzioni —: l'estensione fatta per un momento, ma solo per un momento, dal Vattimo a tutte le arti di ciò che sarebbe proprio della tragedia, non nasce forse dalla preoccupazione di vedere ammessa anche da Aristotele quella ricchezza umana, etica, dell'opera d'arte, che da noi soprattutto il Croce più maturo ha difeso così bene?).

Questi sono solo alcuni degli aspetti del lavoro del Vattimo; per non allungare troppo la recensione noi dobbiamo qui fermarci. Ricorderemo ancora, solo, come particolarmente efficaci, i rilievi volti a provare che la produzione della τέχνη è per Aristotele una vera produzione sostanziale (pp. 6-9 e *passim*), e che in essa l'artefice opera non *contro* natura ma *oltre* la natura (così viene tradotto, con una precisa giustificazione, il παρά φύσιν aristotelico (pp. 13-18)). Questi rilievi sono di notevole portata per le loro conseguenze in sede estetica, che il Vattimo sottolinea molto bene. Anche le pagine volte ad approfondire i rapporti tra agire finalistico e causalità necessaria, meccanica, sono affrontati con finezza (pp. 81-93). Nello insieme, questo saggio costituisce un contributo, all'approfondimento dell'argomento, per molti aspetti originale ed utile. Nella bibliografia l'autore riporta gli scritti concernenti la *Poetica*, e l'estetica aristotelica, usciti dopo il 1932, dopo l'anno, cioè, fino al quale arriva il Rostagni nella sua edizione della *Poetica*, oltre ad un elenco di scritti riguardanti il concetto di fare in Aristotele.