Aisthesis

OPEN ACCESS

Citation: Guastini, D. (2025). Cosa curava la rappresentazione? Sul valore terapeutico dell'antica catarsi. *Aisthesis* 20(4): 11-29. doi: 10.7413/2035-8466058

Copyright: © 2025 – The Author(s). This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC-BY-4.0).

Cosa curava la rappresentazione? Sul valore terapeutico dell'antica catarsi*

Daniele Guastini
Sapienza Università di Roma
daniele.guastini@uniroma1.it

Abstract. The aim of this article is comparing the way in which antiquity and modernity have conceived the idea of care through representational forms (figurative, theatrical, musical, and later filmic). It achieves this by examining, especially, Aristotle's concept of catharsis, which is first analysed in detail in *Poetics* and Books VII and VIII of *Politics*, followed by a summary of its reception, which has continued uninterrupted into modern times. Such a reception, with few exceptions – one of which is mentioned in the paper: Walter Benjamin's – has ended up in the modern era by overlapping, to the point of identifying them, the dimension that Aristotle actually dealt with only in *Politics* and which has been defined as "medical" catharsis, with a completely original idea of therapy, also called catharsis – a term that evidently "could be said in many ways" – obtained through tragic representation, the most eminent genre of poetic art at the time. An idea of catharsis that made use, so to speak, of "cognitive" drugs, which provided forms of treatment on which it is still worth reflecting today and seeing if, thanks to the new

* The research published here was carried out as part of the PRIN PNRR "Aesthetics and Therapeia" (P2022R3X8B) – funded by the European Union – Next Generation EU, Mission 4, "Education and Research", Component 2, "From Research to Business" – Investment 1.1, "Research Projects of Significant National Interest (PRIN)", CUP B53D23029200001.

possibilities of representing reality offered by today's poetic mimesis techniques, it is possible re-actualizing them, at least in part.

Keywords. Aristotle, medical catharsis, poetic catharsis, Jacob Bernays, Walter Benjamin.

Come e perché si riteneva in antico che le varie forme di rappresentazione di cui all'epoca era composta la *poiesis* umana, teatro e musica in particolare, ma anche le arti figurative, scultura e pittura, avessero la facoltà di curare? E in cosa questa possibilità di *therapeia*, vocabolo che in greco significava "cura", "trattamento", ma anche "rispetto" e "assistenza" – e quindi per certi versi anche "culto" – è diversa dalla *cura* che si riconosce ancora oggi a queste e a quelle in seguito comparse nel nostro tempo, come il cinema e poi le odierne pratiche elettroniche e digitali?

La differenza che salta agli occhi per prima riguarda un più complessivo cambio di paradigma gnoseologico intervenuto tra le pratiche della *therapeia* poetica antica e quelle della *therapeia* moderna, corrispondente a ciò che W.J.T. Mitchell ha mandato sotto la definizione, entrata ormai nell'uso corrente, di *pictorial turn*. Vale a dire, di quella *ikonische Wende* l'ha chiamata invece Gottfried Boehm, di quella "svolta iconica" cioè, alla base dei *visual studies* contemporanei, che hanno ripensato il tradizionale rapporto di subordinazione dell'*eikon* al *logos* stabilendo una sostanziale autonomia logica dell'immagine rispetto al discorso verbale sia orale sia scritto (cfr. Cometa [2008]).

Una svolta sotto la quale si muove, ancora più in profondità, quella crisi del *fonologocentrismo*, per dirla con Jacques Derrida, che ha progressivamente fiaccato la convinzione, resistita vigorosa per secoli, secondo la quale la parola, prima orale e poi scritta, meglio di altre forme di espressione, dell'immagine come anche del suono musicale, è in grado di avvicinarsi al *logos*. A quel principio d'ordine metafisico in base al quale, come scrive Eraclito, «accadono tutte le cose» (D.-K. 22 B 1) e che, potendo dire – a parlare in questo caso è Platone (*Crat*. 385b) – «gli enti come sono», mette l'uomo nella condizione in ultimo segnalata da Aristotele: quella di ζῷον λόγον ἔχον, di animale che *ha* il *logos* (*Pol.* 1253a 9-10), e che innanzitutto nel *discorso*, nella razionalità discorsiva, esercita questo suo possesso, pur fragile perché esposto a ogni "intemperie eristica". Discorso capace di attivare quella διά-νοια, quell'intelligenza, la quale, a partire dal presupposto secondo cui il *logos* si coglie soprattutto mediante l'intelletto, il *nous* – vale a dire, appunto, διὰ τὸν νοῦν – non può che privilegiare la parola rispetto all'immagine, considerata per questo solo un suo succedaneo, più debole poiché più sensibile, sul piano intellettuale.

Questo modello euristico, su cui naturalmente ci sarebbe da approfondire ben più di quanto non si sia in modo cursorio fatto ora qui – se non altro per confutare un fatale fraintendimento moderno circa il privilegio accordato dai Greci alla vista sugli altri sensi (cfr. Guastini [2023], in part. 299-304) –, si riverbera perfettamente nell'idea cardine della *Poetica* di Aristotele, secondo la quale le

arti poetiche facenti uso della parola, teatro, *epos* e poesia, potevano raggiungere l'ἔργον, l'effetto proprio della *poiesis,* compresi gli aspetti curativi di cui ora si dirà, meglio della pittura, della scultura e del *melos*.

Vero e proprio manifesto dialettico delle concezioni greche intorno alle arti poetiche, imperniata, con tutte le ricadute teoriche e pratiche che ciò comporta, sull'idea della *poiesis* come *mimesis*, e quindi, di fondo, sull'idea di un'omologia sempre possibile tra *mythos* e *logos*, la *Poetica* non a caso pensava alla tragedia, la cui trama, il cui *mythos* appunto, al limite si poteva anche leggere, senza bisogno di vederlo messo in scena per raggiungere il suo effetto curativo, come al più efficace modello di cura mediante la rappresentazione cui le arti poetiche potevano aspirare.

Tutto, com'è noto, ruota intorno alla nozione di *katharsis*[1], di cui Aristotele, sulla scorta di una lunga tradizione che alla fine aveva coinvolto anche il maestro Platone, ha rielaborato il senso in varie direzioni, distinguendo da una pratica strettamente *medica* della catarsi, un tipo di catarsi, quello cui accenna in *Poetica* 6 e la cui eco è ben presente anche nel Libro VIII della *Politica*, ben diverso.

Ora, pur senza entrare nel ginepraio delle ipotesi e delle interpretazioni circa una delle più famose *cruces* di tutto il *corpus* aristotelico, relativa al significato esattamente conferito da Aristotele al termine κάθαρσις nell'ambito della μουσική – termine, va sempre ricordato, che in greco designava non solo le tecniche musicali in senso stretto, ma l'intero ambito delle tecniche patrocinate dalle Muse, finalizzate anch'esse alla διαγωγή, al tempo libero, base per la realizzazione del *bios theoretikos*, della forma di vita più alta per l'uomo (cfr. *Pol*. 1338a 10-32) –, si può senz'altro affermare, senza tema di smentita, che anche tale nozione può essere inserita tra quelle che "si possono dire in molti modi". Può essere inserita, cioè, nel novero di quel πολλαχῶς λέγεται, di quel *potersi dire in molti modi* di nozioni e concetti, a cominciare dalla nozione stessa di "essere", che è prerogativa metodologica fondamentale del "realismo" filosofico di Aristotele e della presa di distanze della filosofia aristotelica da quella platonica. A proposito della *mousike*, in particolare si deve distinguere – distinzione spesso mancata dagli interpreti, e in cui direi che viceversa si ritrova tutto il portato di quel paradigma metafisico cui si accennava sopra – tra una catarsi propriamente medica e una, invece, più latamente poetica.

Aristotele ne parla in passi famosi del Libro VIII della *Politica* (cfr. 1340b 11 sgg.), in cui si legge che, se la *mousike* incide indubbiamente su τῆς ψυχῆς ἦθος, sul «carattere dell'anima» e perciò serve per la *paideia*, per la sua formazione, tuttavia questa qualità non è di tutta la *mousike* come tale. Le armonie frigie, aggiunge poco dopo, quelle suonate con l'*aulos*, con il flauto originariamen-

1 Su cui una bibliografia sterminata. Per una ricostruzione puntuale del termine e della sua tradizione, cfr. Belfiore ([2003], in part. 349-488). Per una panoramica recente sulla catarsi nella *Poetica* si veda anche Travaglini (2023), con ampia bibliografia.

te usato dai pastori della Frigia, la zona più orientale dell'Ellade, considerate d'impedimento all'impiego del *logos* e adoperate per l'ὀργιαστικόν, per i riti orgiastici, si prestano a un tipo di catarsi purificatoria che qui Aristotele distingue esplicitamente dalla μάθησις, dall'apprendimento (1341a 24-25). Poco più avanti, associa tale tipo di *katharsis,* prodotta da armonie e ritmi che la tradizione definiva coribantici, cioè entusiastici, direttamente alla ἰατρεία, alla cura medica (1342a 10-11), mediante purificazione della frenesia che in taluni soggetti eccede patologicamente. Un'associazione che peraltro già aveva compiuto Platone nel *Sofista* (227d), designando con la parola καθαρμός l'attività di espulsione di stati dell'anima patologici perché troppo animosi, in vista del ristabilimento di stati virtuosi.

Ma se in Platone il senso della catarsi rimane solo questo, senza travasare in campo poetico, e senza mai smettere di contrapporsi a quello della *mathesis*, Aristotele, invece, intende gli effetti prodotti dalla *mousike* anche in un altro modo. Infatti, ancorché a proposito della musica entusiastica nella *Politica* contrapponga *mathesis* e *katharsis*, nella *Poetica* invece torna ad associarle, indicando nella *mathesis* e nel μανθάνειν, il fine principale dell'imitazione poetica (*Poet*. 4, 48b 7-17), e nella tragedia il suo genere più eminente, proprio in quanto capace di avvalersi della *dianoia* – che considera caratteristica sostanziale del *mythos* tragico, costitutiva di una delle sei parti che ne formano la qualità propria (6, 50a 7-10) – e, allo stesso tempo, di realizzare catarsi.

Ciò rende sostanzialmente imparagonabili il tipo di catarsi che ascrive alla musica orgiastica e il tipo di catarsi che ascrive alla tragedia, in merito al quale in *Poetica* 6 afferma – passo famoso inserito da Aristotele nella definizione stessa della tragedia (49b 24-28) – che «tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e conclusa … la quale, attraverso compassione e paura, porta ad effetto la catarsi di siffatte passioni»[2]. Chiaro, infatti, che in un caso, quello dell'auletica, sta rapportando la catarsi agli aspetti più corporei delle emozioni, nell'altro, quello della tragedia, la sta ricollegando proprio con quella dimensione dianoetica non riconosciuta alla catarsi indotta dal *melos* frigio.

E ciò che nella *Poetica* è esplicito a proposito del genere più eminente di mimesi poetica, vale a dire la tragedia, non manca di essere richiamato a vario titolo anche nella *Politica*. Come tipico del procedere dialettico della sua filosofia, Aristotele, per corroborare le sue posizioni, nella *Politica* infila anche un gustoso racconto, ripreso dalla tradizione mitologica. Quello secondo il quale Atena, dopo aver inventato lo strumento dell'*aulos*, lo gettò via perché si accorse che suonarlo la imbruttiva, deformandole le guance, ma lo reinterpreta in senso filosofico, imputando la vera ragione di tale rigetto al fatto che la dea dell'*episteme* e della *techne* si era accorta che tale strumento «non si presta alla *dianoia*»

2 Per la traduzione e il commento del passo, si veda Aristotele ([2010]: 59, 160-172).

(*Pol*. 1341b 6-7) e dunque non è degno di uomini liberi, di ἐλεύθεροι; sia che la suonino, sia che semplicemente ne ascoltino le armonie.

Ma non per questo, aggiunge poi Aristotele, non esistono armonie di carattere etico; quelle che vanno a incidere anziché sulla salute oggi diremmo 'psichica' della persona, più complessivamente sulla sua virtù, sul suo "stato etico" potremmo dire, contribuendo alla sua *paideia* e addirittura, come aveva già detto (cfr. 1339a 26), alla formazione della *phronesis* dell'individuo. Esattamente quelle che nella *Politica*, a proposito della tecnica melodica, indica come armonie doriche e misolidie, ma il cui modello di stabilità e solennità, trasferito, come avverrà nella *Poetica*, in ambito teatrale, non può non richiamare la tragedia, che perciò si adatta anche ai giovani – cui invece, come si legge alla fine del Libro VII, non deve essere consentito di assistere a giambi e commedie finché la *paideia* non li avrà resi ἀπαθεῖς, insensibili, a quegli spettacoli (*Pol*. 1336b 19-21) –, oltre che agli uomini liberi e di buona cultura.

In definitiva, si può ben dire che tutte le distinzioni cui Aristotele si attiene nella *Politica* tra *paideia* e *katharsis* riguardano precisamente l'ambito di una catarsi che funziona esattamente come una purgazione medica in grado di liberare dagli umori nocivi coloro che sono «posseduti dall'entusiasmo» (1342a 7-11). Ma non si può di certo pensare che agli occhi di Aristotele la generalità degli spettatori che accorreva in massa alle tragedie potesse trovarsi nelle speciali condizioni, indotte da cause patologiche o dalla partecipazione ai riti misterici, proprie dei sovraeccitati κατοκώχιμοι – così li chiama: alla lettera "ammorbati di frenesia" – di cui parla in questo passo. Assai più plausibile è ritenere che Aristotele stia qui semplicemente facendo riferimento, come spesso aveva fatto anche Platone, a quel tipo di riti «coribantici», che, come attesta la tradizione (su cui Linforth [1946], cfr. anche Dodds [1978] 100-112), anche ippocratica, si avvalevano della musica come di una cura medica degli stati morbosi dell'anima. Un tipo di catarsi cui difficilmente si può pensare di ricondurre, se non come lontana discendente, la catarsi tragica e il suo ineliminabile tratto dianoetico[3]. Tutte questioni che, com'è noto, da secoli dividono gli interpreti e che non permettono, testi alla mano, risposte univoche, ma la cui incertezza non deve tuttavia oscu-

3 Mi è già capitato di dire (cfr. Aristotele [2010]: 171-172) che anche chi, per cercare di avvalorare una qualche continuità tra catarsi tragica e musicale, si affida al rimando che proprio in questo paragrafo Aristotele fa agli «scritti sulla poetica» (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς: 1341b 38-40), non tiene nel debito conto il fatto che esso può essere variamente interpretato e che, ad ogni modo, è ben lungi dall'avere carattere risolutivo. Quali sarebbero questi "scritti sulla poetica" in cui si parlerà «più chiaramente» della catarsi? Siamo certi che è al testo della *Poetica* che noi conosciamo (e quindi a un suo eventuale II Libro) che Aristotele sta facendo riferimento qui? Chi ci dice che non si tratti invece di un riferimento interno a parti di *Pol.* VIII andate perdute? Così Lord ([1982]: 142-50), che cita almeno altri due passi del testo della *Politica* dedicato alla *paideia* musicale – VII, 1336b 24-6, VIII, 1338a 32-4 – in cui si fa riferimento a questioni che non sono rintracciabili nel testo rimastoci.

rare l'unico elemento che mi pare incontrovertibile: la differenza di significato che Aristotele conferisce al termine *katharsis* nel contesto della catarsi tragica, compreso quello della catarsi musicale di carattere etico, e in quello della catarsi musicale di tipo orgiastico; le une confacenti alla *paideia* mediante la *dianoia*, le altre sue antagoniste.

Ora, il primo grande interprete moderno della *catarsi medica* è stato, com'è noto, il filologo tedesco Jacob Bernays a metà dell'Ottocento[4], che invece le equiparò. E ciò è assai significativo delle differenze che si possono individuare tra l'idea di *cura* riservata alla rappresentazione poetica in antico e quella moderna.

Tutto ruota intorno al fatto che mentre Aristotele implica l'irriducibilità tra catarsi tragica – un tipo di catarsi che proprio sulla *dianoia* basa la sua principale efficacia e che è effetto di un genere di rappresentazione, il dramma attico, nel quale la musica è solo una componente dello spettacolo cui esso dà luogo, e nemmeno quella principale – e catarsi musicale effetto dei ritmi orgiastici, Bernays invece le sovrappone, di fatto mettendo fuori gioco l'idea di una dimensione *conoscitiva* della catarsi e in questo modo negando quanto di più peculiare era implicato nell'idea antica di una cura mediante la rappresentazione.

Il fatto che Aristotele abbia potuto parlare di un effetto catartico della tragedia, pur sapendo bene che non era nemmeno pensabile che le cittadinanze che accorrevano a teatro potessero essere considerate tutte "malate" nel senso strettamente *iatrico* del termine, è proprio ciò che lascia trapelare la questione fondamentale, quella misconosciuta da Bernays: tutta la differenza che in antico si poneva tra dimensione clinica e dimensione teatrale della *therapeia*. Infatti, nella dimensione clinica, l'oggetto della cura era fondamentalmente il corpo nella sua dimensione *fisica* – l'"anima sensitiva" l'aveva chiamata Platone –, nella dimensione teatrale era invece l'anima intellettiva, quella agìta dal *logos*.

Ora, mentre Platone teneva rigorosamente separate intelletto e sensazione – e in questo quadro la catarsi non poteva servire ad altro che a ricacciare nel corporeo gli umori prodotti dall'anima sensitiva quando invadevano lo spazio etereo, "divino", di quella intellettiva, e, di conseguenza, per Platone nessuna rappresentazione sensibile poteva, in quanto tale, servire al caso –, non così per Aristotele. Sebbene in modi assai complessi, Aristotele considerava invece anima sensitiva e anima intellettiva collegate. Nella valutazione della critica che il filosofo di Stagira muove al *korismos*, alla separazione, tipica del paradigma platonico di pensiero, non si può, infatti, commettere l'errore opposto, parlando di un'equiparazione, da parte di Aristotele, tra *aisthesis* e *nous*. Questa equiparazione la

4 Per tracciare una breve storia e preistoria della teoria di Bernays a proposito della catarsi tragica, che influenzò perfino gli studi di Sigmund Freud (su cui cfr. Ugolini [2020]: 43-102), si deve accennare almeno all'interpretazione medico-biologica della catarsi proposta già da Lorenzo Giacomini (*De la purgazione de la tragedia* nel 1586).

facevano i materialisti, Democrito ad esempio, che Aristotele critica aspramente nel Libro III del *De anima* in quanto tutti sostenitori della tesi secondo la quale, afferma, «il pensare e il comprendere [τὸ φρονεῖν] sono come una specie di sentire [αἰσθάνεσθαί τι]» (*An.,* III, 427a 17 sgg.).

Per Aristotele, non si tratta né di divaricazione, né di equiparazione tra sensibilità e intelletto, ma piuttosto, com'è tipico del suo pensiero, di due poli di uno sviluppo che procede dalla potenza all'atto. Di un processo di elaborazione intellettuale che si conclude in un atto separato dall'*aisthesis*, la quale, tuttavia, in potenza, è *già* l'oggetto sensibile che l'intelletto poi è chiamato a discernere. L'*aisthesis* è dunque un *tramite* mediante il quale l'intelletto può situarsi praticamente, e il termine "*katharsis"*, perciò, nel contesto di una prospettiva filosofica di questo tipo, non può designare ciò che, in definitiva, designava per Platone: l'espulsione dal campo intellettuale di ciò che è sensibile. Non può significare *purgazione* del *nous*, cioè.

E qui direi che sta esattamente l'errore commesso da Bernays. Errore che si riflette nella confusione che fa tra la catarsi tragica di cui Aristotele parla in *Poetica* 6 e la catarsi indotta dalla musica orgiastica di cui parla in *Politica* VIII. Mentre quest'ultima corrisponde all'espulsione di παθήματα, di passioni che altrimenti, quando in eccesso, diventano dannose, ed è perciò intesa come forma di scarico e di conseguente sollievo e alleggerimento della condizione patologica imposta da un eccesso passionale – vale a dire esattamente come una *purgazione* medica in grado di liberare l'anima aggravata da umori nocivi –, nulla di tutto ciò si riscontra nella *Poetica*. Nella *Poetica* i tratti che nella *Politica* non aveva ascritto alla catarsi, bensì, come si è visto, alla *mathesis* per mezzo della *dianoia* e in vista della *paideia*, torneranno a proposito della tragedia; stavolta, però, provvisti anche di un effetto catartico.

Semmai, quindi, si deve parlare di una discrasia – anch'essa naturalmente tutta da chiarire, ma più in linea con il carattere acroamatico dei testi aristotelici in questione –, ma non certo di una sovrapponibilità tra una *katharsis* antagonista della *mathesis*, adatta a quegli 'ammorbati di frenesia' che, squilibrati sul piano psichico per un eccesso di entusiasmo, vedono curata la loro sovraeccitazione per mezzo di tali musiche entusiastiche, e una *katharsis* operante sugli spettatori principalmente consapevoli e maturi della tragedia. Si deve parlare, appunto, di una nozione appartenente a pieno titolo all'ambito, ben ampio per Aristotele, del *pollakos leghetai*, il cui significato in un caso incrociava le attività relative a soggetti le cui condizioni patologiche autorizzavano riti che si servivano della musica come mezzo per intervenire sull'anima sensitiva, pre-logica – "antepredicativa", potremmo ancor meglio dire –, nell'altro incrociava un altro tipo di attività. Esattamente le attività di cui nei secoli successivi si è in gran parte perduta contezza, legate a quel *piacere intellettuale* di cui l'epoca classica è stata la grande fautrice – non è un caso che Aristotele in *Politica* VII e VIII, in un trattato

dedicato all'individuazione del tipo di vita associata più adatto, più "naturale" per gli uomini, abbia parlato poi di *diagoge*, di riposo, di σχολή (cfr. 1334a 15), di tempo libero dalle occupazioni, di ἐλευθερία, di libertà dalle incombenze pratiche. Di attività, cioè, in grado tutte di facilitare, facendo spazio soprattutto alla filosofia (cfr. 1334a 23), il raggiungimento del *bios theoretikos*.

Questa è la questione storica della catarsi come emerge dai testi aristotelici, e su cui ci sarebbe ben più da dire. Ma in realtà, com'è noto, il discorso di Bernays, più che a interpretare le posizioni aristoteliche in senso stretto, è finalizzato a polemizzare con le teorie moralistiche di Gotthold E. Lessing, in particolare con la sua *Drammaturgia di Amburgo* del 1768, nella quale il grande intellettuale tedesco aveva interpretato la catarsi aristotelica in senso morale, finalizzata al perfezionamento etico dello spettatore. Un perfezionamento da attuarsi, appunto, mediante catarsi, mediante questa specifica prerogativa del teatro tragico, intesa come purificazione [*Reinigung*] delle passioni, vale a dire come una trasformazione di queste ultime, quando eccessive, in inclinazioni virtuose.

E proprio per questo suo anti-moralismo Bernays sarà apprezzato, com'è noto, da Friedrich Nietzsche, che ne riprenderà la definizione di *katharsis* come *Entladung*, «scarico», parlando di «scarica patologica» e condividendo con Bernays, senza, tuttavia, mai condividere anche tali tesi "mediche", l'idea che Aristotele avesse una concezione "purgativa" dell'effetto dell'azione tragica (cfr. in part. Nietzsche [1989[11]]: 147-148). Anzi, ritenendo, ne *La nascita della tragedia* e altrove, che l'interpretazione medica, sostenuta anche a suo modo di vedere da Aristotele, sarebbe in realtà inadeguata per capire la tragedia. E che per questo Aristotele, già estraneo allo spirito più genuinamente greco, già filosofo "ellenistico", sarebbe stato il primo grande greco a non averne più compreso la vera essenza. Essenza che può essere compresa – e qui semmai si sentono su Nietzsche le influenze dell'estetica di Joahnn W. Goethe – solo rivolgendosi all'originario impulso artistico dei Greci, popolo particolarmente sensibile al dolore (esistenziale più che fisico, dolore "dionisiaco") trasfigurato in apollineo dall'arte, e quindi, anche per lui, non in termini strettamente medici, che alla fine imputa ad Aristotele e non alla tragedia attica.

Ma tornando a Bernays: per il filologo tedesco, Lessing sbaglia perché, influenzato dalle teorie teatrali del suo tempo, le quali, impregnate ancora di moralismo religioso – un moralismo che, peraltro, veniva da lontano, da interpretazioni cinque-seicentesche della *Poetica* di Aristotele, fortemente gravate dall'ipoteca controriformistica identificabile nella questione cosiddetta della "giustizia poetica", in Vincenzo Maggi, in Bartolomeo Lombardi, poi nel classicismo francese –, non avevano dato il giusto peso alla questione dell'ἡδονή, del piacere che, a modo di vedere di Bernays, invece costituisce il principio stesso della *poiesis* aristotelica.

Ma proprio qui, nella considerazione del piacere, sta, direi, il problema principale e il punto più debole dell'interpretazione di Bernays. Non è Lessing che sta tralasciando la questione del piacere nella *Poetica*, il problema è in Bernays stesso, che la sta interpretando anacronisticamente, senza tener nel debito conto ciò che Aristotele dice sull'*hedone* nella *Poetica* e altrove, in particolare nelle parti dedicate alla teoria dell'*hedone* presenti nell'*Etica Nicomachea*.

Ecco il punto di snodo di tutta la questione. La tematica è complessa e articolata, ma non se ne possono non toccare degli aspetti se si vuole comprendere in profondità la teoria aristotelica della catarsi tragica. L'*hedone* in Aristotele ha un cruciale ruolo conoscitivo, quello di cui si legge nelle parti che le dedica negli ultimi quattro paragrafi del Libro VII dell'*Etica Nicomachea* e soprattutto nei primi cinque dell'ultimo, il X. Il piacere, scrive lì, è ciò che intensifica la possibilità di raggiungere l'*energeia*, cioè l'atto, di ciò cui è connaturata, di cui è il piacere proprio (ἡ οἰκεία ἡδονή). Il piacere – aggiunge con parole famose (1174b 23 *et passim*) – perfeziona (τελειοῖ), l'atto, ne agevola il compimento. Come si legge alle linee 1175a 29-31, «coloro che in ogni campo agiscono con piacere [μεθ'ἡδονῆς] giudicano meglio e sono più precisi». Per spiegare questo piacere, diverso e proprio di ogni attività, fa l'esempio divertente di coloro che, spesso per colpa della cattiva rappresentazione cui stanno assistendo, a teatro mangiano dolciumi, facendo interferire un tipo di piacere con un altro (cfr. 1175b 10-3). Questo piacere improprio distrae. Invece quello *proprio*, nella fattispecie quello per la rappresentazione cui si sta assistendo, viceversa accresce la concentrazione e dunque la comprensione. Nella tragedia, ad esempio, accresce la comprensione di *come si deve vivere*, delle regole essenziali della *praxis*, affinché possa uscirne agevolata la pratica di una *vita buona* per l'uomo. C'è, quindi, un piacere *proprio* per ogni specifica attività. E l'insieme di questi piaceri concorre al perfezionamento della vita pratica, di quell'*energeia* che è il vivere stesso (τὸ ζῆν: 1175a 12 sgg.) e che Aristotele designa con il termine, tra i più complessi della lingua greca, εὐδαιμονία, felicità, intesa dal filosofo di Stagira come raggiungimento del fine stesso della vita, che, interpretando così la predilezione greca per la vita filosofica, individuava per l'uomo, come si è già detto, nel *bios theoretikos*.

L'*hedone* non è, dunque, in sé, una passione, come poteva pensare Bernays, ma, come Aristotele ripete spesso nell'*Etica Nicomachea,* nella *Retorica*, nei *Topici* (cfr. in part. *Top*. 125b 28-126a 17), una disposizione che «accompagna» le passioni, favorendo l'attività di quell'intelletto pratico che è condizione fondamentale perché l'uomo, pur nella precarietà della sua condizione, possa giungere all'atto delle proprie potenzialità e divenire εὐδαιμων, felice – sebbene, naturalmente, solo come può esserlo un uomo: ovverosia in modo parziale e mai deciso una volta per tutte. Di qui il ruolo etico e anche "politico" del piacere, il quale ha a che vedere con i tre aspetti fondamentali dell'etica: cioè la *praxis*, la possibilità umana dell'*eudaimonia* e i πάθη, le passioni.

Ebbene, in questo quadro, la tragedia giocava un ruolo "paideutico", cioè educativo, di prim'ordine. E ciò spiega anche la centralità che per il mondo greco aveva il teatro – mondo che Platone arriva, ma nel suo caso spregiativamente, a considerare addirittura una *theatrokratia.* Ἔλεος e φόβος, compassione e paura, le passioni che Aristotele considera – come scrive ripetutamente nella *Poetica* – quelle tragiche per eccellenza, sono passioni che, per quanto mature, per quanto degne di una vera agnizione circa la contingenza e fragilità delle cose umane, sono però, *propter hoc*, passioni dolorose.

Ecco, allora, la possibile soluzione. Probabilmente – e dico probabilmente, perché, considerato che Aristotele ne parla solo nel suddetto passo di *Poetica* 6, nessuna ipotesi sulla catarsi tragica può andare oltre la plausibilità: ma questa mi pare quella davvero più plausibile – con il richiamo alla catarsi di sentimenti quali l'*eleos* e il *phobos*, Aristotele non sta facendo altro che connotare, sul piano dell'effetto diciamo così "psicologico" che produce, l'opera stessa della *mimesis*. Quella *mimesis* la cui funzione, come aveva già espressamente indicato in *Poetica* 4, sta nell'individuare la *morphe*, la forma, l'essenza, delle azioni e degli enti imitati, così da poter rendere piacevole, come scrive, «contemplare – il termine che usa qui è θεωροῦντες – le immagini di quelle stesse cose che nella realtà vediamo con pena» (*Poet*. 48b 10-11).

Questo, peraltro, spiegherebbe, almeno in parte, anche il riserbo osservato da *Poetica* 6 sulla catarsi, riferendo il passo a un fenomeno già ampiamente spiegato altrove. Quello della trasformazione di dolore in piacere realizzato dalla *mimesis* in quanto determinazione della forma delle cose: piacere appunto della conoscenza, in vista del *bios theoretikos*. Nel quadro di questo stretto legame tra *mimesis* e *katharsis*, "*katharsis*" non sarebbe, in questo caso, altro che il nome che Aristotele prende a prestito dalla tradizione medica e religiosa per indicare il risvolto, chiamiamolo ancora "psicologico" – ma legato alla ψυχῆ, all'anima in senso greco, e non alla *psiche* in senso moderno –, ritenuto tipico della mimesi tragica. Ovverosia, la purificazione delle passioni da quell'elemento che, pur loro connaturato, come il dolore – effetto ineliminabile di quel πάσχειν, di quel patire, subire passioni, che rende però anche possibile al *nous* situarsi nella realtà discontinua del divenire e attivarsi (in proposito cfr. *An*. II, 413b 3 sgg.) –, costituisce, tuttavia, un «impedimento» che lo trattiene dall'attività pratica. Come dirà ancora nell'*Etica Nicomachea,* se un'attività mi procura dolore, alla lunga smetto di dedicarmici – fa l'esempio dello scrittore cui diviene penoso lo scrivere e che perciò smette di scrivere o di farlo bene (cfr. 1175b 17-20). *Katharsis*, nella *Poetica*, starebbe così in definitiva a indicare il processo di trasformazione a fini conoscitivi, intellettuali, di sentimenti di per sé dolorosi in piacevoli.

Ora, molto altro ci sarebbe da dire, e ho cercato di dire nel mio commento alla *Poetica* (Aristotele [2010]: 160-172), ma già questi pochi elementi mi paiono sufficienti per poter porre una questione e rispondere a una domanda. La

questione è quella che passa per l'interpretazione medica di Bernays, di cui ora possiamo vedere, direi, con chiarezza l'errore. Errore davvero significativo perché esemplare di un modo tutto moderno, *riduzionistico*, di intendere la catarsi e più in generale la cura mediante rappresentazione. Bernays commette l'errore di pensare che quando Aristotele parla di piacere stia parlando semplicemente di un impulso fisico; o al massimo di quel sentimento, di quel *Gefühl*, di cui ai tempi di Bernays stava parlando l'estetica, quella di Kant in particolare, come di una facoltà dell'animo che può eventualmente agevolare i processi conoscitivi, ma che in sé non ha alcunché di conoscitivo. Invece Aristotele sta parlando del piacere prodotto dalla catarsi di passioni dolorose in piacevoli nientemeno che come di una disposizione che perfeziona l'atto intellettuale, portandone a compimento gli stati potenziali ancora sensibili.

Quindi, la domanda che ci si deve porre a questo punto, e a cui forse ci sono finalmente gli elementi per poter dare una risposta, è la seguente: cosa curava la catarsi tragica, la catarsi teatrale? Non certo gli squilibri fisici, corporei. Curava, semmai, gli squilibri, chiamiamoli, "conoscitivi"[5]. Vale a dire l'incapacità, spesso mostrata dalla conoscenza umana, di andare al punto, all'essenza, delle cose. Fatto che i Greci, proprio in ragione della loro concezione *teleologica* dell'umano, finalizzata alla conoscenza e al "farsi divini per quanto è possibile all'uomo", come diranno Platone e Aristotele, consideravano però particolarmente grave, molto più grave di quanto non si faccia noi contemporanei, post-metafisici e finanche "post-moderni", che anzi spesso vediamo questo perdersi nell'eterogeneità del sensibile più come una risorsa che come un limite; come, per dirla ancora una volta con Nietzsche ([2008[6]]: 430 sgg.), un «contromovimento» al «mondo vero» della metafisica.

Per Aristotele, curava, se vogliamo, invece la malattia più grave per il *bios theoretikos*: l'incapacità di vedere la forma essenziale, i principi, delle cose oltre la loro materia. Curava il difetto gnoseologico, affermerà nel Libro Alfa della *Metafisica* (981a 29-30) di fermarsi al solo τὸ ὅτι, al *che è* sensibile delle cose, senza pervenire a τὸ διότι, al loro *perché* soprasensibile.

La catarsi teatrale curava, insomma, gli scompensi conoscitivi del *bios theoretikos* e dunque costituiva un aspetto essenziale della ricerca dell'*eudaimonia* da parte dell'uomo, aiutandolo sia ad essere meno cedevole di fronte alla sua intrinseca fragilità, quella che, agli occhi di Aristotele, spesso lo portava a non essere all'altezza del proprio compito e perdere le sue prerogative conoscitive, teoretiche. Sia ad evitare il rischio opposto, anch'esso sempre incombente sull'uomo: quello di cadere, cosa altrettanto grave per Aristotele, nell'astrazione, nell'incapacità di mettere praticamente in atto l'intelletto, rimanendo, così al *korismos* platonico.

5 Su questo, cfr., tra gli altri, Fornari (2013).

Ecco l'orizzonte integralmente metafisico – ben prima che questa parola assumesse valore negativo – in cui si disponeva anche la dimensione poetica d'epoca classica e che, una volta tramontato, ha fatto inaridire il terreno sul quale era potuta fiorire la tragedia attica e la disposizione catartica tipica di quel genere di dramma, sostituita di sana pianta dallo spettacolo ellenistico e poi romano, fatti non più per conoscere le cose più alte, l'origine, la forma delle cose, ma per dissimulare e divertire secondo un'idea di piacere assai più vicina alla nostra che a quella dell'epoca classica[6].

A questo punto, un'altra domanda mi pare ineludibile: in relazione alle trasformazioni dell'idea antica di *therapeia* per mezzo della rappresentazione, il cristianesimo che ruolo ha avuto? Alle origini e per un lungo periodo, almeno fino a fine Medioevo, si può dire che il cristianesimo, avendo interrotto il rapporto con il piacere – che intanto era diventato, in epoca ellenistica e tardo antica, pura *delectatio* effetto del *ludus* –, ha quindi interrotto anche ogni rapporto con l'idea di una funzione catartica del teatro e, di fatto, rifiutato la tradizione teatrale stessa[7]. Quando questo rapporto riprenderà, e ciò è avvenuto nel Rinascimento, l'evoluzione in senso estetico della questione del piacere – evoluzione al cui sviluppo la cultura cristiana pure ha, per via negativa, concorso, contribuendo alla diffusione dell'idea di una valenza non cognitiva del piacere – avrà ormai fatto sì che il piacere e la catarsi abbiano perduto il loro ruolo conoscitivo e il teatro sia entrato, per l'appunto, in una dimensione soprattutto ludica e comunque abbia perduto ogni carattere curativo, "farmacologico" nel senso classico del termine[8].

Ciò è fuori di dubbio. Anche se non si può, però, dimenticare che la cultura cristiana sta anche alla base di due dei fenomeni più importanti che hanno riguardato la rappresentazione, in particolare scenica, nel passaggio dal medioevo alla modernità. Uno riguarda la riattualizzazione in termini religiosi del carnevale, che affonda le radici nelle feste sacrificali pagane, ma che il cristianesimo medievale collegherà con il rito religioso della quaresima, e che si avvarrà anche di spettacoli e messe in scena per l'espletamento dei propri cerimoniali liberatori, lasciando, come ha magistralmente fatto vedere Michail Bachtin, una visibile scia d'influenza sulla cultura e la letteratura moderne (cfr. Bachtin [1979]). L'altro, invece, del tutto autoctono, che ha riguardato la pratica del cosiddetto 'te-

6 Come ha autorevolmente sostenuto Bruno Snell (1963).

7 Il testo più completo sulla questione della considerazione che la cultura cristiana dei primi secoli ha riservato al teatro è senz'altro Lugaresi (2008), che sottolinea più volte la questione della *vanitas ludorum* e dell'agostiniano «qualunque cosa ripetuta è un gioco» presente in *Io. ev. tract*., 11, 12.

8 In greco antico, il vocabolo φάρμακον stava per "medicina", "rimedio salutare", o per "veleno", "sostanza tossica", a seconda della dose che ne veniva assunta e si presta perfettamente a spiegare il carattere di *medietà* tra difetto ed eccesso di passioni indicato da Aristotele nelle *Etiche* come uno dei presupposti fondamentali per la riuscita dell'azione, per l'εὐπραξία, per l'agire bene.

atro della pietà', cioè delle Sacre Rappresentazioni che, sotto l'influenza della spiritualità francescana e della sua valorizzazione della dimensione corporea, sensibile, in particolare della Passione, ebbe uno straordinario sviluppo a partire dal XIII secolo, quando, fuori dalle Chiese e dai conventi, in ambito profano – va sempre ricordato che *profanum* in latino significa alla lettera "fuori dal tempio" –, si cominciarono a mettere in scena a scopo devozionale episodi della vita di Gesù Cristo, di Maria, dei santi, facendone una pratica, anche fisica, di *sequela Christi*. Primo tra tutti, vero e proprio archetipo, forse, di queste sacre rappresentazioni, com'è noto, il presepe di Greccio, nel quale Francesco d'Assisi nella notte di Natale del 1223 inventò letteralmente la messa in scena – «con gli occhi del corpo» ha scritto Claudio Bernardi – della natività (cfr. Bernardi [2005]: 55)[9].

Ora, ci sarebbe molto da dire anche su queste forme di teatralità, ma si capisce già a primo intuito come la logica stessa della fede cristiana, il suo tratto *carismatico* – quello cioè legato all'idea che il vero non è qualcosa che l'uomo può conoscere da sé, in base alle proprie capacità razionali, ma un mistero di cui è reso cosciente da Dio, attraverso un dono di grazia –, non può che svalutare il carattere catartico della rappresentazione, concedendo a quest'ultima soltanto un valore rievocativo. Il *teatro della pietà* diventa, infatti, strumento di rammemorazione di verità che, già rivelate dalle Sacre scritture, possono poi anche essere messe in scena, ma non per afferrarle intellettualmente, individuandone l'essenza aiutati dal carattere perfettivo detenuto dal piacere, bensì solo per poterle meglio "vedere", meglio "focalizzare", situandole nello spazio fisico e storico. E così poterle anche meglio trasmettere. Soprattutto agli illetterati, veri destinatari di queste immagini, fossero esse in movimento, come quelle teatrali, o fisse come quelle pittoriche e scultoree. Altro, quindi, che *bios theoretikos*, lo sfondo su cui si era potuta concepire la catarsi come *therapeia* conoscitiva; qui si deve parlare, a tutti gli effetti, di pratiche devozionali, che impiegano anche le forme della rappresentazione – e l'immagine qui diventa efficace almeno quanto la parola, il *logos* – come impiegano la liturgia, quella eucaristica, quella eucologica. Cioè, al fine, per quanto possibile, di *incorporare*, e così far rivivere, vivificare, tenere sempre vivo, l'evento della *Parousia,* con la Natività, la Passione, e poi con i suoi riflessi nella vita della Vergine e dei santi.

Ma successivamente la potente vocazione religiosa assunta dal teatro medioevale finirà per attenuarsi, e anche la rappresentazione teatrale subirà il processo di secolarizzazione che ha subito ogni aspetto della vita dell'Europa cristiana, lasciando riaffiorare, "rinascere" – nozione che, si tenga sempre presente, è nella definizione stessa di 'Rinascimento' – istanze, teorie e temi del passato, la presunta *pristina forma* dell'arte antica, ma ora concepiti in termini soprattutto classicistici e ormai ben lontani da quelli originari (su cui Quondam [2013]: 83 *et*

9 Sulla questione, decisivo anche Bino (2008), con ampia bibliografia.

passim). Tra questi, anche la questione della catarsi, di cui bisognerebbe seguire la storia, soprattutto nelle letture rinascimentali e seicentesche della *Poetica* di Aristotele, per vedere come al progressivo tramonto della metafisica corrispose il graduale farsi avanti di una cognizione medica e fisiologica della catarsi, fino ad arrivare, appunto, a Bernays.

Ma non c'è modo di dare spazio a questo pur fondamentale capitolo della questione relativa all'evoluzione in senso moderno della questione della catarsi[10], e saltando a piedi pari molti secoli della sua storia, vorrei concludere facendo in breve due esempi di come l'alternativa tra una prospettiva di tipo fisico sulla catarsi e una prospettiva che la mette in gioco in modo più articolato e complesso, si possa ancora ritrovare, per vie più o meno dirette all'interno di certe teorie dell'arte della contemporaneità, influenzandole in modo non secondario.

Il primo riguarda la teoria estetica di Lev Vygotskij, eminente psicologo sovietico, che a metà degli anni Venti del Novecento ha parlato dell'arte come catarsi, e in cui, di riflesso, si può vedere, livellata nel modo *riduzionistico* tipico della modernità, tutta l'incolmabile distanza dalla distinzione fatta da Aristotele tra catarsi teatrale e catarsi medica. In un testo intitolato *Psicologia dell'arte,* Vygotskij mette l'arte sotto l'egida del sentimento. Sentimento che, produttore di passioni, nel caso dell'arte costituisce un tale «dispendio d'energia psichica» da apparire, a prima vista, del tutto «antieconomico» per l'organismo (Vygotskij [1972]: 277 sgg.). Il sentimento artistico, infatti, tende non a tesaurizzare, ma viceversa a dilapidare le nostre energie nervose, a sprecarle, in cose apparentemente inutili. In una «reazione estetica», dice (289 sgg.), nella quale opera la fantasia, che risveglia sentimenti ed emozioni di straordinaria intensità, i quali, tuttavia, «non trovano espressione di sorta»; che, cioè, non si risolvono, non si sfogano, nell'azione, come avviene nella vita reale, ma restano confinati alla corteccia cerebrale e si sfogano solo «in immagini di fantasia». A prima vista, tale fenomeno appare quindi come del tutto inutile, fine a se stesso, ma invece riveste un ruolo fondamentale per l'equilibrio psico-fisico: un ruolo *catartico*, appunto, la cui nozione Vygotskij mutua esplicitamente dal modo in cui Bernays legge la catarsi aristotelica.

L'arte per Vygotskij è capace di suscitare emozioni contrastanti e, in questo modo, di neutralizzarle reciprocamente. La catarsi svolge esattamente tale ufficio: quello di depurare le emozioni per contrasto; di scaricare l'energia emotiva accumulata nel sentimento prodotto dalla fantasia in direzione contraria (293), provocando «un corto circuito» in grado di produrre l'annientamento, la neutralizzazione di entrambe (294), e così permettere l'alleggerimento delle emozioni più angosciose (*ibid*.). La catarsi consiste, in definitiva, in un «autobruciamen-

10 Su cui rimando, tra gli altri, a Zanin ([2012]: 55-83) con ampia bibliografia in merito alla questione dello sviluppo cinque-seicentesco della catarsi. Si veda anche il recente Chevrolet ([2025]: 499-536).

to», lo chiama, delle emozioni che porta ad annullare la «reazione esplosiva» che proviene dalla scarica emotiva (295).

Proprio come avviene con Bernays, anche Vygotskij, che pure si accorge che con il termine "catarsi" non va intesa un'espulsione delle passioni ma una loro trasformazione, in questo caso una trasformazione *per contrasto*, tuttavia rimane all'interno di un orizzonte, quello dell'estetica moderna, in cui l'arte e il suo effetto di piacere tendono non a produrre (e dunque, in qualche modo a "curare") conoscenze, concetti, pratiche – per Aristotele, abbiamo visto, determinazioni relative all'*eudaimonia*, alla *philia*, all'*hamartia*, cioè ammaestramenti su come vivere –, ma solo "stati d'animo", sentimenti. In particolare, un *Gefühl der Lust*, un sentimento di piacere, che – parafrasando il famoso paragrafo 49 della *Critica della facoltà di giudizio* di Kant, vero e proprio spartiacque tra l'estetica moderna e concezioni poetiche ancora in qualche modo legate all'antichità – può, vivificando l'animo, al massimo *dare da pensare*, *ma senza che alcun concetto sia da esso determinato*. Niente a che vedere, perciò, con la *catarsi tragica* e il portato direttamente cognitivo che le ha conferito Aristotele[11], ma a che vedere con ciò che Aristotele chiamava "catarsi medica" e che, in definitiva, rimane più compatibile con la traiettoria aconcettuale intrapresa dalla gran parte dell'estetica moderna.

L'altro esempio che invece, in conclusione, volevo portare riguarda la teoria dell'arte di Walter Benjamin, e in particolare ciò che il filosofo tedesco pensava del cinema. Ora, benché Benjamin non nascondendo mai l'ascendente, anche per-

11 Da questo punto di vista, nemmeno la scoperta dei cosiddetti "neuroni specchio" sposta di molto il tiro. Senza in alcun modo sminuirne l'importanza sul piano neurofisiologico (su cui Rizzolatti-Fadiga [1999]) – cosa che, peraltro, non si avrebbero neppure le competenze per fare –, si può però ben comprendere come essa, ancorché abbia fatto fare passi in avanti decisivi nella spiegazione dei processi biologici che supportano l'empatia umana e malgrado abbia non secondarie ricadute sul piano pedagogico ed estetico, soprattutto nel campo delle immagini (Freedberg-Gallese [2007]), ciononostante non risolve affatto la questione della catarsi posta da Aristotele nella *Poetica*. In questo stesso numero di *Aisthesis*, l'articolo di Valagussa (2025), con selezionata bibliografia di riferimento, coglie perfettamente il problema. Benché, infatti, la presenza dei neuroni specchio nella corteccia celebrale spieghi più che plausibilmente la capacità di identificazione dello spettatore con i personaggi sulla scena – spiegazione che, se ad esempio prendiamo la questione dal lato non deterministico in cui l'ha presa il bel libro di Virno (2013) sulla negazione, evita di incorrere negli eccessi deterministici in cui spesso incorrono le teorie di impianto neurofisiologico e dà conto della prerogativa tutta umana di *negare* deliberatamente la tendenza neurofisiologica all'empatia (e purtroppo ne abbiamo esempi quotidiani) –, tuttavia non spiega altrettanto plausibilmente la questione della catarsi tragica. Dato l'impianto neuronale "a specchio", perché, si chiede giustamente Valagussa (2026), la sofferenza nei casi della rappresentazione teatrale non genera sofferenza, ma sollievo? La risposta, direi che va trovata in quello che Aristotele lasciava intendere venticinque secoli fa, connettendo *katharsis*, *mimesis* e *hedone*: perché *noi sappiamo* che tale rappresentazione non è vera, che è *a imitazione* del vero, cioè che è vera e non vera allo stesso tempo. Che è vera quanto alla *forma*, ma non vera, reale, quanto alla *sostanza*, sinolo di materia e forma. E sta tutta qui quella dimensione cognitiva del piacere che difficilmente i processi neuronali possono di per sé spiegare.

sonale, che Bertolt Brecht e le sue teorie teatrali – le quali, com'è noto, rifiutavano la teoria aristotelica della catarsi teatrale in nome di un «teatro epico» che, per favorire la distanza critica dello spettatore, intendeva rompere con i meccanismi di verosimiglianza e immedesimazione di cui la catarsi era effetto – hanno esercitato sulle sue teorie artistiche, tuttavia, in relazione al cinema, per lui la più riproducibile e dunque la meno *auratica* delle arti, usa toni ben diversi[12]. Tra le varie versioni del saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità* prende forma l'attribuzione al cinema della funzione di vero e proprio dispositivo terapeutico. Dispositivo facente parte di quella più generale possibilità di «politicizzazione dell'arte» che Benjamin auspica dopo il declino dell'esistenza auratica dell'opera e, nella fattispecie, atto a garantire, sostiene, una sorta di autoimmunizzazione dalle psicosi di massa tipiche delle «pericolose tensioni» frutto della «tecnicizzazione» moderna. Tensioni che, aggiunge, «negli stadi critici assumono un carattere psicotico» (Benjamin [2019²]: 64). Mediante il film, sostiene qui Benjamin, vale a dire, come fa precisamente notare, mediante «la stessa tecnicizzazione» – pensa in particolare ai film comici, a Charlie Chaplin, e cita addirittura i cartoni animati Disney, in cui «un forzato sviluppo di fantasie sadiche o di deliri masochistici può impedire una loro naturale e pericolosa maturazione nelle masse» –, si sono create le condizioni per, la chiama, una sorta di «vaccinazione psichica contro tali psicosi di massa» (*ibid*.). Una vaccinazione che funziona, aggiunge, come «un'esplosione terapeutica dell'inconscio». Ciò perché «il riso collettivo – conclude (*ibid.*) – rappresenta lo scoppio anticipato e salutare di simili psicosi di massa». In altre parole, perché tale riso, e per questo è terapeutico, previene simili psicosi, favorendo, aggiunge in nota, «la tendenza a mettere tranquillamente in conto bestialità e violenza come epifenomeni dell'esistenza» (101).

Ebbene, altrove, in un passo che si trova in quattro delle cinque versioni del testo, Benjamin parla di questo valore deflagrante, distruttivo, come di un valore «catartico», in grado di rompere con la tradizione, e quindi con l'originario valore cultuale, auratico dell'opera (6; 41; 71; 146).

È chiaro già da queste poche indicazioni, come qui si stia intendendo la catarsi in un senso non più interamente medico, fisico[13], ma neppure puramente intellettuale. Semmai, ne sta parlando in un senso che oggi, forse, si potrebbe definire *enattivo*, legato a un'idea incarnata della cognizione, in cui corpo e mente non

12 Cosa di cui, peraltro Brecht si rese ben conto, annotando sul proprio diario dopo la lettura nel 1938 del manoscritto de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: «tutto è mistica in questo atteggiamento contrario alla mistica. Tale è la forma in cui viene costretta ad adattarsi la concezione materialistica della storia! È piuttosto raccapricciante» (Brecht [1973]: I, 14).

13 Anche se poi va detto, a onor del vero, che negli appunti lasciati fuori dalla versione finale, riportati in un'altra meritoria edizione italiana di *Das Kunstwerk* (Benjamin [2011]: 98) aveva scritto, cedendo alle sue solite, a volte un po' incoerenti, oscillazioni: «distrazioni, come la catarsi, devono essere riscritte come fenomeno fisiologico».

sono qualcosa di separato, ma entrambi sono immersi nel mondo, quello tipicamente umano della *praxis*, e vi sono esposti.

Il senso che poi, a conti fatti, era quello stesso con cui, con altri termini, l'ha concepita anche Aristotele, maestro nel pensare le passioni come λόγοι ἔνυλοι, afferma nel *De anima* (I, 403a 25), cioè come *logos* involto nella ὕλη, nella materia, e quindi soggette a *paideia*, a educazione mediante una trasformazione di disposizioni dolorose in piacevoli. Esattamente il tipo di educazione "politica" che Aristotele riconosceva alla catarsi teatrale.

Ecco il punto a cui volevo arrivare: da tutto questo antico percorso si potrebbe trarre un insegnamento anche per l'oggi. Per dirla in estrema sintesi, l'alternativa tra quello che può essere considerato esclusivo appannaggio delle neuroscienze, vale a dire di un'idea di *therapeia* che tiene conto solo degli aspetti fisiologici della cura, e quello che può essere considerato, al contrario, esclusivo appannaggio di filosofie di provenienza spiritualistica, portatrici di una certa idea di *cura dell'anima*, oggi, grazie a una lettura più calzante di certe antiche vie del pensiero, si potrebbe arricchire di una nuova prospettiva. Una prospettiva – e il progetto *Aesthetics and Therapeia*, di cui si parla nel *Foreword* del presente numero di *Aisthesis* e a cui, a diverso titolo, si ricollegano molti degli articoli che lo compongono, in fondo si è immesso proprio in questo binario – nella quale sia del tutto ammissibile pensare che a beneficio di certe patologie neurologiche vada stabilita un'interazione tra cure di tipo diverso, che preveda, affiancata alla somministrazione di sostanze farmaceutiche specifiche, anche la somministrazione di farmaci di tipo, diciamo così, "conoscitivo", come quelli costituiti dalla rappresentazione, sia essa teatrale, cinematografica, digitale, etc., soprattutto se variati da persona a persona. Un tipo di "farmaci" che, peraltro, si sono dimostrati, soprattutto nelle prime fasi di certe malattie neurodegenerative, anch'essi efficaci – e ciò se può sorprendere certa mentalità riduzionistica moderna, non avrebbe sicuramente sorpreso Aristotele e forse, prima di lui, lo stesso Ippocrate – sia per ritardarne gli esiti, sia per permettere, almeno in certi specifici casi, una riduzione del carico farmacologico tradizionale della cura e perciò diminuire l'effetto delle sue ben note controindicazioni[14].

Bibliografia

Aristotele, 2010: Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di D. Guastini, Carocci, Roma.

Bachtin, M., 1979: *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* (1965), trad. it. di M. Romano, Einaudi, Torino.

14 In merito si vedano Savorani-Pini (2013), Grosso (2013). Sul problema della medicina personalizzata, cfr., tra gli altri, Centonze, Stampanoni Bassi (2021).

Belfiore, E.S., 2003: *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica* (1992), trad. it. e cura di D. Guastini, Jouvence, Roma.

Benjamin, W., 2011: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-1936), trad. it. di E. Filippini, a cura di F. Valagussa, Einaudi, Torino.

Benjamin, W., 2019[2]: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-1936), trad. it. e cura di F. Desideri e M. Montanelli, Donzelli, Roma.

Bernardi, C., 2005: *Il teatro delle immagini. Messe in scena del sacro nel culto medievale*, in M. Burresi e A. Calca (a cura di), *Cimabue a Pisa. La pittura pisana del Duecento da Giunta a Giotto*, Pacini, Pisa, pp. 54-55.

Bino, C., 2008: *Dal trionfo al pianto. La fondazione del "teatro della misericordia" nel Medioevo (V-XIII secolo)*, Vita e pensiero, Milano.

Brecht, B., 1973: *Diario di lavoro*, a cura di W. Hecht, trad. it. di B. Zagari, 2 voll., Einaudi, Torino.

Centonze D, Stampanoni Bassi M., 2021: *Time for a new deal between neurology and psychoanalysis*, "Brain" 144 (8), pp. 2228-2230.

Chevrolet, T., 2025: «Che cosa è questo purgare?» *Aristotle's Tragic Catharsis in Italian Renaissance Literary Theory and Criticism*, in Ch. Mauduit, G. Navaud and O. Renaut (Eds.), *Brill's Companion to the Reception of Aristotle's Poetics*, Brill, Leiden, pp. 499-536.

Cometa, M. (ed.), 2008: «Pictorial turn». *Saggi di cultura visuale*, Duepuntiedizioni, Palermo.

Dodds, E.R., 1978: *I Greci e l'irrazionale* (1959), trad. it. di V. Vacca De Bosis, La Nuova Italia, Firenze.

Fornari, G., 2013: *La conoscenza tragica in Euripide e in Sofocle*, Transeuropa, Massa.

Freedberg, D., Gallese, V., 2007: *Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience*, "Trends in cognitive sciences" 11 (5), pp. 197-203.

Grosso, L. (ed.), 2013: *Memofilm. La creatività contro l'Alzheimer*, Mimesis, Milano.

Guastini, D., 2023: *Dal* logos *all'*eikon*. Sulla "vita che si è resa visibile" nel cristianesimo,* "Rivista di storia del cristianesimo" (20) 2, pp. 295-322.

Linforth, I., M., 1946: *The Corybantic rites in Plato*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles.

Lord, C., 1982: *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Cornell University Press, Ithaca (NY)-London.

Lugaresi, L., 2008: *Il Teatro di Dio. Il problema degli spettacoli nel cristianesimo antico (II-IV secolo)*, Morcelliana, Brescia.

Nietzsche, F., 1989[11]: *La nascita della tragedia* (1876), trad. it. di S. Giammetta, Adelphi, Milano.

Nietzsche, F., 2008[6]: *La volontà di potenza. Frammenti postumi ordinati da P. Gast e E. Forster-Nietzsche*, trad. it. e cura di M. Ferraris e P. Kobau, Bompiani, Milano.

Quondam, A., 2013: *Rinascimento e classicismi. Forme e metamorfosi della modernità*, Il Mulino, Bologna.

Rizzolatti G., Fadiga L., 1999: *Resonance Behaviors and Mirror Neurons*, "Archives Italiennes de Biologie" 137 (2-3), pp. 85-100.

Savorani G., Pini, E., 2013: *Man's Memory. Cinema Against the Pathologies of Memory*, "Journal of American Geriatrics Society" 61 (5), pp. 826-828.

Snell, B., 1963: *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* (1946), trad. it. di V. Degli Alberti e A. Solmi Marietti, Einaudi, Torino.

Travaglini, G., 2023: *La catarsi in Aristotele, tra* mimesis *e* phantasia, Mimesis, Milano.

Ugolini, G., 2020: *Jacob Bernays e l'interpretazione medica della catarsi tragica*, con trad. integrale del saggio di J. Bernays, *Lineamenti del trattato perduto di Aristotele sull'effetto della tragedia*, (1857), IISF Press, Napoli.

Valagussa, F., 2026: *The Healing Word: Between Mimesis and Catharsis. The Real and "Its" Representation*, "Aisthesis" 19 (2).

Vygotskij, L.S., 1972: *Psicologia dell'arte*, prefazione di A. N. Leontjev, note e commento di V. Vs. Ivanov, trad. it. di A. Villa, Editori Riuniti, Roma.

Zanin, E., 2012 : *Les commentaires modernes de la* Poétique *d'Aristote*, "Études littéraires" 43 (2), pp. 55-83.