

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:
Carocci editore
via Sardegna 50,
00187 Roma,
telefono 06 42 81 84 17
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

Aristotele

Poetica

Introduzione, traduzione e commento
di Daniele Guastini



Carocci editore

*Alla memoria di Francesco Calvo,
che, ormai vent'anni fa, me la fece leggere con occhi nuovi.*

1^a edizione, giugno 2010
© copyright 2010 by Carocci editore s.p.a., Roma

Realizzazione editoriale: Imagine s.r.l., Trezzo sull'Adda (MI)

Finito di stampare nel giugno 2010
dalle Arti Grafiche Editoriali s.r.l., Urbino

ISBN 978-88-430-5270-7

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Filosofia e poetica, 9

Nota al testo, 41

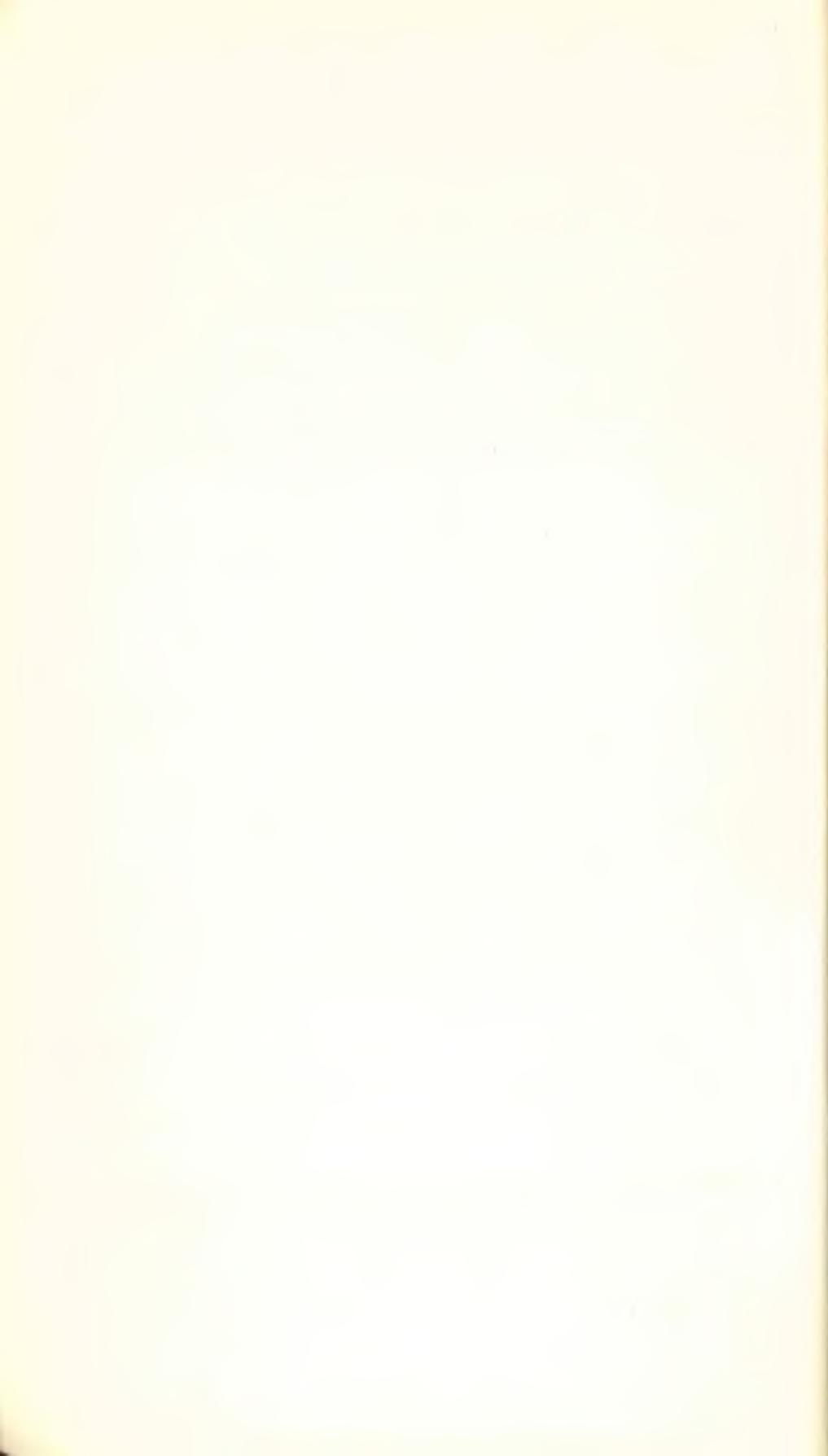
Poetica, 47

Commento, 115

Bibliografia, 375

Indice delle cose notevoli, 387

Indice dei nomi, 395



Filosofia e poetica

Aristotele e il sapere poetico

Chi non ricorda la celebre raffigurazione raffaellita della Scuola di Atene? Al centro dell'affresco, Platone e Aristotele. Il maestro, con sé il *Timeo*, che indica l'alto, a voler ricordare dove si trova il mondo vero; l'antico allievo, in una mano l'*Etica*, che lo richiama alla Terra rivolgendo il palmo dell'altra verso il basso. Tutt'attorno, a coronamento, una schiera di saggi e filosofi. Questa raffigurazione, bella e imponente, ha, suo malgrado, contribuito però nei secoli a diffondere un'idea della filosofia greca e delle differenze tra i due suoi maggiori esponenti immediata quanto inesatta: quella secondo la quale il contrasto tra Platone e Aristotele sarebbe stato il primo aurorale contrasto tra idealismo ed empirismo.

Oggi, certamente, non siamo più nella situazione descritta da Hegel nelle sue *Vorlesungen*, in cui si denunciava che «l'opinione corrente oggi è che la filosofia aristotelica abbia posto a principio del conoscere quella che suol chiamarsi esperienza»¹, senza porsi minimamente il problema delle differenze tra il concetto moderno di esperienza e quello antico, e specificatamente aristotelico, di *empeiria*. Proprio grazie ad Hegel, che ci ha fornito un modello forse insuperato di comprensione della filosofia aristotelica², le cose non stanno più così da tempo e quell'opinione non è più corrente. E tuttavia, come sempre accade in tali casi, qualcosa di questo secolare pregiudizio – formatosi all'interno di una tramandazione storica particolarmente travagliata qual è stata quella riguardante, com'è noto, gli scritti del filosofo di Stagira³ – continua ad agire in profondità e nei luoghi più inaspettati.

In generale, continua ad agire soprattutto nell'accentuazione della suddivisione presente in Aristotele tra *theoretike*, *praktike* e *poietike*. Pensata dal filosofo nei termini specificatamente metafisici di una gerarchia tra saperi – valorizzati tutti, sebbene in diverso grado, dalla *theoria* come individuazione delle *cause* dei fenomeni – è stata invece spesso trasformata dagli interpreti, ben al di là delle intenzioni di Aristotele, in una vera e propria contrapposizione. Una contrapposizione nella quale l'indicazione aristotelica per

una maggiore apprezzabilità delle scienze teoretiche – nell’ordine: teologia, matematica, fisica (cfr. *Metaph.* E 1025b 1 ss.) – rispetto alle scienze pratiche e poietiche, ha finito per essere interpretata come una revoca, o quanto meno una forte restrizione, da parte di Aristotele, del valore di verità di queste ultime. E dunque, più in generale, come documento della definitiva separazione e riorganizzazione assiologica tra i saperi del mondo greco.

Un quadro gnoseologico che, in questo modo, avrebbe di fatto sancito il tramonto della cultura d’epoca classica (qualcuno avrebbe detto dell’«epoca tragica»⁴) dei Greci, basata, da Omero a Platone – pur nella diversità e, spesso, come in Platone, nell’aporeticità, di tesi e posizioni – sull’idea che le verità più alte: sul divino, su cos’è bene per l’uomo, sui segreti e la bellezza della natura, fossero prerogativa soprattutto di saggi e poeti; e ora revocata, a partire proprio da Aristotele, in nome di un altro modello di sapere, più scientifico e, appunto, empirico, volto a *tithenai ta phainomena*. Cioè a stabilire e cogliere (altrove usa anche il verbo *lephthenai*) innanzitutto i fenomeni, e basarvi sopra dimostrazioni, per questo, apodittiche⁵. Un modello a cui, perciò, il sapere poetico e quello gnomico della tradizione non sarebbero più riconducibili, e davanti alla cui esattezza avrebbero perduto lo statuto stesso di sapere, consegnandosi, così, all’ambito incerto della pura e semplice *doxa*. Una minorità conoscitiva che presto, e implicitamente già in Aristotele, avrebbe collocato l’etica in una posizione ancillare rispetto a scienze più esatte, rimettendola al relativismo dei valori. E avrebbe trasformato l’arte poetica, da quella fonte inesauribile di verità che era stata, in ciò che diverrà in quel lungo e complesso processo di elaborazione culturale e di pensiero che ha progressivamente coinvolto il mondo ellenistico-romano, il cristianesimo antico e poi medievale, e la modernità: arte della finzione⁶.

Questa riorganizzazione assiologica dei saperi è ciò che, per ragioni assai complesse, prima attinenti alle vicende storiche e culturali dell’“ellenizzazione” del mondo e poi all’affermazione del cristianesimo, è effettivamente accaduto⁷. Ma coinvolgervi anche Aristotele significa commettere un grave errore di prospettiva. Un errore in grado di pregiudicare tanto la comprensione profonda delle cause di tale riorganizzazione, avvenuta dopo lo spegnersi di questa ultima grande voce del mondo classico greco – apparsa, come la nottola di Minerva, al suo volgere – quanto la comprensione

profonda della filosofia di Aristotele e, in special modo, della sua riflessione poetica.

Questioni di sfondo, si dirà. Ma questioni che solo a prima vista sembrano lontane dagli argomenti trattati dall'opera che ci accingiamo qui a commentare. Che in realtà non lo sono affatto, e ancora oggi orientano con precisione letture e interpretazioni della *Poetica*. Testo che pure ha avuto un *Nachleben* tutto proprio e meno di altri ha risentito dei contraccolpi teorici avutisi nella storia dell'aristotelismo⁸, e che tuttavia non può dirsi estraneo alle fortune più complessive di quest'ultimo. Veri e propri *topoi* dell'interpretazione moderna della *Poetica*, stratificazioni di senso ancora oggi difficili da rimuovere – come l'idea che essa sarebbe un'opera di contenuto critico-letterario più che filosofico⁹, o la sopravvalutazione, da parte di molti critici, del “silenzio” sul divino osservato nel testo da Aristotele¹⁰ – dipendono, infatti, da questa impostazione di fondo. Quella di un Aristotele antiplatonico che, anche in ambito poetico, avrebbe portato a termine il proprio progetto di disarticolazione dell'unità platonica, e più in generale classica, del sapere.

Ancora non molti anni fa, un autorevolissimo commento all'opera sosteneva che Aristotele avrebbe aggirato la critica platonica della poesia, incentrata sull'urgenza di giustificare dal punto di vista teologico-metafisico i contenuti della cultura poetica, «by assuming tacitly that poetry has no metaphysical dimension»¹¹. Convincione basata sull'idea, esplicitamente dichiarata dall'Autore, che la realtà pratica degli uomini, quella messa in scena dall'imitazione poetica, di per sé per Aristotele non conterebbe, proprio in quanto *pratica*, alcuna determinazione *teoretica*, riproponendo così, implicitamente, quella stessa contrapposizione tra *praktike* e *theoretike* tipica dell'immagine storica di un Aristotele “empirista” e “pragmatico” (e per questo presto allontanatosi dall’“idealista” Platone, che, viceversa, aveva per tutta la vita cercato, invano, di elevare anche il mondo etico-pratico alle sommità della *theoria*).

Chi scrive ritiene che sia da tempo venuta l'ora di superare definitivamente questa immagine di Aristotele anche in campo poetico, fornendo una lettura della *Poetica* filosoficamente più “impegnata”, volta a restituire anche in questo ambito l'effettiva articolazione del rapporto posto da Aristotele tra *theoria*, *praxis* e *poiesis* – diverso e più coerente, ma non opposto a quello platonico – e

quindi l'effettiva valenza filosofica del trattato. Nonostante la sterminata bibliografia, anche recente, sulla *Poetica*, questo è un compito, direi, ben lunghi dall'essere stato realizzato. E anche laddove perseguito in modo esplicito, è rimasto comunque solo allo stato di progetto, senza essere mai compiutamente attuato¹². Tanto da lasciare ancora del tutto aperta la questione di quale sia l'effettivo statuto gnoseologico della poetica aristotelica¹³. Uno statuto che, data anche la lapidarietà del testo della *Poetica*, possiamo comprendere solo allargando preliminarmente il fuoco dell'indagine aristotelica ad altre opere del corpus e cercando i punti di contatto – per lo più sottintesi, ma nondimeno numerosi – tra queste e l'opera dedicata da Aristotele all'arte poetica.

Sapere apodittico e sapere dialettico

Ripartiamo, allora, in questa sintetica introduzione generale, proprio da quei *phainomena* la cui *zētēsis* Aristotele aveva posto a base della sua filosofia, cercando di coglierne il senso effettivo e di inquadrarvi, in modo rispondente, anche le questioni poetiche.

Come la gran parte dei pregiudizi, anche il pregiudizio empirista, e tutto ciò che ne è direttamente o indirettamente seguito in relazione ad un più complessivo bilancio interpretativo sulla gnoseologia aristotelica, non viene dal nulla e non è qualcosa di assolutamente immotivato¹⁴. Ha dalla sua qualche ragione, ma anche un torto irreparabile: quello di non aver tenuto conto della complessità e della “inattualità”, chiamiamola così, mostrata dalla posizione aristotelica, schiacciandola sull'attualità di visioni e concetti moderni, ad essa estranei. È pur vero, infatti, che nel noto passo degli *Analitici primi* a cui si è già fatto riferimento¹⁵, Aristotele afferma senza mezzi termini che «compete all'esperienza fornire i principi riguardanti ciascun oggetto», specificando con ciò che:

ad esempio, l'esperienza astronomica <fornisce quelli> della scienza astronomica (infatti, colti adeguatamente i *phainomena*, si scoprirono le dimostrazioni [*apodeixes*] astronomiche) e allo stesso modo stanno le cose a riguardo di ciascun'altra tecnica e scienza.

Passo che, peraltro, prepara il terreno ad affermazioni ancora più dirette. Come quelle che si possono ritrovare nel libro *A* della *Mē-*

tafisica, dove si legge che «agli uomini *episteme* e *techne* <vengono> attraverso l'*empeiria*», benché essa di per sé conosca solo il «che è» (*to hoti*) e non anche il «perché» (*to dioti*) e la *causa* delle cose (affidati, questi ultimi, all'ulteriore elaborazione prodotta da *episteme* e *techne*, che tuttavia si generano solo «quando da molti fatti d'esperienza si forma una nozione unica universale su casi simili»)¹⁶.

Ma è altrettanto vero che almeno due ragioni ci dovrebbero trattenere dall'equiparare questa asserzione a quelle su cui si basano la scienza empirica moderna e la sua pretesa di negare valore di verità e di conoscenza a ogni disciplina che non si conformi a tali standard dimostrativi, a cominciare dall'arte poetica¹⁷. La prima, interna all'economia stessa della scienza dimostrativa aristotelica, è quella che – e proprio il caso dell'astronomia sta a comprovarlo – mette dalla sua parte presupposti metafisici e teologici che la scienza moderna, proprio in quanto *empirica*, considera inammissibili e che ci porterebbe ben più lontano di quanto in questa introduzione sia lecito andare nella valutazione di cosa Aristotele abbia davvero inteso per *empeiria*, anche quando la intende in senso specificatamente osservativo¹⁸. Basti ricordare, a questo proposito, che l'*apodeixis* – come si legge nel modo più pertinente nel densissimo capitolo finale del libro II degli *Analitici secondi* (cfr. 99b 15 ss.)¹⁹ – non è possibile senza conoscere i principi primi, e che questi non sono né innati, né effetto immediato di *aisthesis*. Tutti gli animali hanno, ragiona Aristotele, una capacità discriminante (*dynamin kritiken*) che chiamiamo *aisthesis*, ma nell'uomo tale sensazione, che persiste attraverso il ricordo fino a costituirsì in esperienza, lascia il posto alla scienza e alla tecnica solo quando e in quanto viene ad «acquietarsi nell'anima»²⁰. Se è dunque vero, in altre parole, che, per Aristotele, la conoscenza parte dall'*aisthesis* e non è possibile senza *l'aisthesis*, cioè senza l'impulso che l'anima subisce dall'esterno, è però altrettanto vero che può realizzarsi solo mediante quella sorta di arresto, assestamento e riordinamento dell'*aistheton*, in virtù dei quali l'universale si produce in noi, afferma Aristotele, per *epagoge*, per induzione²¹. Quell'*ephodos*, quella via, quel passaggio, quell'accesso, «che guida dagli oggetti singoli all'universale» (*Top.* 105a 16-9), e che costituisce l'effetto proprio di questo «acquietarsi» della sensazione nell'anima, dando luogo alle premesse universali del sillogismo apodittico. Di

qui i principi primi della scienza (dimostrativa-deduttiva), che non possono essere a loro volta oggetto di scienza (dimostrativa-deduttiva), ma sono, conclude Aristotele, frutto di un *nous*, di un'intelligenza, che, intuizione e intellezione insieme, può anche essere pensato come una forma superiore di *aisthesis*²² – per questo, come si legge nel *Dell'anima*, il *noein* resta comunque una sorta di *paschein*, un patire (cfr. 429b 24-5) – come un improvviso “vedere” l'appartenenza di un caso particolare all'universale, a patto però di tener fermo che tale apparente immediatezza e non discorsività del *noein*, in realtà non sono che il risultato finale e visibile di un processo preparato dalle conoscenze precedenti e mediato attraverso il tempo.

La seconda ragione, invece direttamente influente anche sulla valutazione dello statuto gnoseologico dell'arte poetica, è quella che per Aristotele il “porre i fenomeni”, progetto fondamentale della sua filosofia e motivo principale del suo distacco dal maestro Platone, non significa solo ciò a cui questa espressione rinvia nell'ambito del sapere apodittico. Essa assume anche un altro significato, ancora più complesso e del tutto estraneo a quel modello di convertibilità tra *verum* e *factum* che il soggettivismo moderno, intrecciandosi in modi estremamente complessi con l'aristotelismo, ha elaborato in proprio e rimandato, quando lo ha fatto, solo per esigenze di legittimazione all'*auctoritas* del Filosofo. Il significato che, com'è noto, ritroviamo all'interno della discussione sugli elementi (nella fattispecie le passioni) di una scienza, quella etico-pratica, in cui, chiaramente, il metodo dell'*apodeixis* non è attuabile neanche nei delimitati termini anzidetti, e che nondimeno, per usare le parole stesse di Aristotele: «deve, come negli altri casi, porre i fenomeni e considerare innanzitutto i problemi, così da mostrare al meglio tutte le opinioni fondate (*ta endoxa*) su tali passioni e, se no, almeno le più diffuse e importanti; infatti, se si risolvono le difficoltà e si conquistano gli *endoxa*, si sarà ottenuta una dimostrazione (*dedeigmenon*) adeguata»²³. Vale a dire con facente al livello di precisione richiesto da quel tipo di scienza – “tipologica” la considera Aristotele²⁴ – che verte su oggetti, i fatti pratici (*ta pragmata*), la cui stessa natura contingente e circostanziale impedisce di raggiungere la certezza e la necessità tipiche degli oggetti in questione nelle scienze puramente teoretiche. In tal caso, “porre i fenomeni”, com'è evidente, non può fare riferimen-

to alla discriminazione empirica neanche nel senso appena indicato. Un procedimento in cui non ci sono, nemmeno nel significato suddetto, "dati" immediati, se non quelli che poco più avanti Aristotele definisce *ta legomena* (1145b 20; cfr. anche 1098b 10), « cose dette», la cui stessa plausibilità non dipende in alcun modo dalla corrispondenza con fatti, meno che mai certi e necessari, ma solo dalla fondatezza e dal radicamento che certe opinioni (per questo appunto *en-doxa*, termine che in greco rimanda anche all'idea di "famoso", "popolare") hanno raggiunto, "conquistato", attraverso quel processo di pubblica agnizione, attraverso quella mediazione argomentativa e dialogica, che Aristotele denomina, riprendendola da Platone, ma modificandone ampiamente il senso, «dialettica»²⁵.

In questo caso, porre i fenomeni significa sottoporre una particolare situazione pratica al vaglio di opinioni apparentemente immediate ed indiscutibili, ma in realtà divenute tali solo attraverso quello stesso processo di mediazione comunitaria – noi diremmo oggi "culturale" – che le ha elette, nel tempo, come *principi* plausibili, entro certi limiti incontrovertibili, pena la riduzione all'assurdo delle situazioni che esse s'incaricano di spiegare, ma anche salvo una loro sempre possibile inadeguatezza rispetto ad altri contesti e a mutate circostanze. Principi e cause che spiegano i *phainomena* e a cui questi ultimi vengono rinvolti, ma che restano solo probabili e mai certi e necessari sotto ogni rispetto. «Universalì» dunque, ma in un senso ancora più complesso di quello esibito dall'universale epistemico²⁶. Ottenuti in gran parte attraverso quello stesso processo di *epagoge* che opera nei principi del sillogismo epistemico, ma che, nel sillogismo pratico, dà luogo a una premessa maggiore solo probabile, e non necessaria come la premessa maggiore del sillogismo epistemico da cui scaturisce la dimostrazione. Principi probabili, ma nondimeno egualmente ben efficaci per arrivare a conclusioni sui fenomeni particolari e mutevoli del mondo pratico²⁷. Che restano sempre opinabili, ma la cui opinabilità, in un ambito di opinabilità come quello pratico, non fa difetto, bensì costituisce ragione della sua adeguatezza. Che si sono consolidati attraverso i fatti, spiegandoli ragionevolmente, e che, come si legge all'inizio dei *Topici*, «appaiono accettabili a tutti, oppure alla maggior parte, oppure ai sapienti, e tra questi o a tutti, o alla maggior parte, o a quelli oltremodo noti ed illustri (*endoxois*)»²⁸.

Sapere dialettico e sapere poetico

Ebbene, e questo è il punto per noi fondamentale, alla formazione di questi *endoxa*, veri e propri principi conoscitivi della scienza pratica e dirimenti per guidare l'azione, concorrono anche le opere poetiche. In questa prospettiva, si comincia ad avvicinare il senso complesso in cui Aristotele ha inteso la verità della *poiesis*: non “vera” in senso epistemico, ma nondimeno “vera” in senso dialettico. Una prospettiva permessa, in definitiva, solo dal riconoscimento, nella filosofia aristotelica, di un genere di sapere posto a metà strada tra la scienza dimostrativa, apodittica – quella il cui procedimento sillogistico, definito per questo «epistemico» da Aristotele (cfr. i.e. *An. post.* 71b 18), muove da elementi primi e certi, in cui tra premesse e conclusione sussiste un rapporto di necessità, e che si occupa di ciò che è «sempre o per lo più» – e la mera *empeiria*. Ambito intermedio che da tempo, ma non da sempre²⁹, gli studiosi hanno rintracciato nel campo del sapere dialettico aristotelico, inteso come luogo sul cui terreno si decidono, come si legge nei *Topici*, oltre alle premesse, ai *principi* della scienza dimostrativa (che,abbiamo detto, non sono a loro volta dimostrabili), le scienze connesse alla filosofia e, più in generale, tutto ciò che riguarda l’ambito della *doxa* (cfr. *Top.* I 1-2). Ovverosia si decide, in definitiva, per tutte quelle cose, la maggior parte di ciò che interessa l'uomo, che possono essere diversamente da come sono, e che Aristotele definisce *endechomena*, contingenti, senza per questo rinunciare a indicarne, per quanto possibile, i modi della precisazione e il loro rapporto con il *nous*. Terreno che, in questo senso, costituisce un vero e proprio punto di svolta della gnoseologia aristotelica rispetto a quella platonica – che aveva intravisto, ma non aveva tuttavia saputo diradare questo luogo intermediario, lasciandolo nell’indeterminatezza. Lasciandolo avvolto nelle brume mattutine di un’*orthe doxa* discussa fondamentalmente nei termini “poetico-mitologici” in cui Platone discute della figura di Eros³⁰.

Ora, se tale operazione di cognizione e di legittimazione gnoseologica del territorio che Aristotele pone a metà strada tra *episteme* ed *empeiria* è stata, soprattutto nel corso di questo ultimo secolo di studi aristotelici, ampiamente realizzata in merito alla filosofia pratica di Aristotele³¹, non altrettanto mi pare si possa dire

a proposito della sua filosofia poetica, la quale attende ancora una più precisa disamina teorica e una definizione euristica. Quella in mancanza della quale continua a giocare, a proprio modo, il pregiudizio empirista.

E dire che di segni e indizi su come Aristotele intenda la “verità poetica” è disseminato, direi, l’intero corpus della sua filosofia e non solo la *Poetica*. Si prenda qui un solo esempio, tra gli innumerosi che si potrebbero fare. Forse il più preciso e significativo, vuoi per l’argomento in questione – su cui più avanti dovremo tornare anche a proposito della *Poetica* in modo decisivo – vuoi per l’organicità della trattazione all’interno della quale è posto: il riferimento alle vicende di Priamo nel libro I dell’*Etica nicomachea*. Qui si ha un chiaro esempio dell’uso dialettico che Aristotele fa delle figure poetiche. In questo caso, impiega la figura di Priamo come è stata delineata nei poemi omerici ed è a tutti nota, per dirimere una questione della massima importanza: cosa sia e come si ottenga l’*eudaimonia*, fine ultimo della *praxis* (cfr. *Eth. nic.* I 7 ss.). Comincia, come d’abitudine, riassumendo sommariamente le posizioni più note, ciò che comunemente si dice intorno alla questione – se l’*eudaimonia* si identifichi con la virtù, con la saggezza, con la sapienza, col piacere, con il possesso dei beni esteriori – e, allo scopo di «far dissonare» la verità dal falso³², osserva come le posizioni, aventi alcune «molti e antichi sostenitori», altre «pochi e famosi» (1098b 27-8), siano state spesso in conflitto, anche radicale, tra loro.

Tutte, se condotte alle estreme conseguenze, si mostrano assurde, portando o alla conclusione che può dirsi felice solo colui che dispone di beni che Aristotele chiama *ekta*, esterni: censo, bellezza fisica, salute propria e dei cari, ecc. «Esterni» perché sostanzialmente indipendenti dalle nostre virtù e dunque fortemente esposti alla transitorietà e all’accidentalità della sorte. Che possono favorire, ma che di per sé non realizzano, il bene più specifico dell’uomo. Vale a dire ciò che lo distingue da ogni altro essere vivente e ne costituisce l’*ergon* proprio: quella che qui chiama «attività secondo ragione (*energeia kata logon*)» e che garantisce anche per la stessa *eudaimonia* – che, infatti, un animale, come anche un bambino, non può realizzare nel senso in cui la può realizzare un uomo. O, viceversa, portando alla conclusione – e qui si fa implicito riferimento a Socrate e a Platone, «pochi ma famosi» – che

può dirsi *eudaimon* semplicemente colui che è virtuoso³³, anche se, «come si racconta di Priamo nei poemì troiani» (1100a 7-8), è tuttavia colpito da una sorte terribile, che in poco tempo lo ha fatto precipitare dal massimo della prosperità nel massimo della sventura. Se tenessimo fede fino in fondo a questa posizione, dovremmo chiamare felici le persone spesso più sventurate. Allo stesso modo, se tenessimo fede alla posizione opposta, dovremmo ammettere che tutto dipende dalla sorte. Una sorte che, proprio come ci dimostra invece il caso di Priamo, entra senz'altro nella questione dell'*eudaimonia*, ma il cui apporto ad essa è, sostiene Aristotele, solo accessorio. In altre parole, identificando l'*eudaimon* in uno dei due modi suddetti, finiremmo per dover concludere che, di fatto, l'*eudaimonia*, come «virtù e vita compiuta», non esiste, perché la vita è soggetta fino all'ultimo a rovesci imprevedibili, e dunque si dovrebbe considerare qualcuno felice solo dopo che la sua vita è finita – contravvenendo, però, in questo modo, alla natura prima dell'*eudaimonia*: il suo essere *energeia*, atto – oppure, con altrettanto gusto per la contraddizione, qualcuno che è caduto nella più miserevole delle sventure.

Ma dall'*impasse* si può uscire. E ad aiutarci ad uscirne è proprio il caso di Priamo come viene presentato nei poemì omerici, che ci conferma che l'*eudaimonia* è quell'*energeia kat'areten*, quell'attività secondo virtù, che permette alla vita umana quel tanto di *bebaiotes*, di stabilità, che è possibile nelle cose umane e che, entro certi limiti, preserva anche dai colpi della sorte, facendoci affrontare con la massima dignità e nobiltà. Proprio il Priamo omerico ci fa vedere che l'*eudaimon*, la cui attività è conforme a virtù, non potrà, nella sventura, «mai diventare miserevole», anche se, in un caso particolare come il suo, non possa neanche essere considerato beato (*makarios*: 1101a 6 ss.)³⁴. Solo disgrazie grandi e numerose possono rendere infelice un uomo nobile come Priamo. E quando queste non si accaniscono così brutalmente contro di lui – ed è la maggior parte dei casi della vita umana, che per questo seguono l'ordine naturale e il suo essere “necessariamente o perlomeno”³⁵ – un uomo come Priamo può dirsi *eudaimon*. Felice, beato, ma naturalmente, «solo come possono esserlo gli uomini»³⁶.

In questa esemplarità di Priamo per decidere dell'*eudaimonia*, c'è tutto il senso della verità dialettica e tipologica che Aristotele riserva all'arte poetica e alle sue produzioni. Priamo è il prototipo

dell'*eudaimon* e modello per l'*eudaimonia*, perché mette sotto i nostri occhi in un modo particolarmente perspicuo, e comunque con una perspicuità che per altra via non sarebbe raggiungibile in modo superiore, i limiti e le possibilità che all'*eudaimonia* sono conaturati nella vita umana. Il Priamo omerico è colui che è stato felice solo per quanto è possibile all'uomo e per mezzo del quale arriviamo a vedere qualcosa che in altro modo, nell'esperienza quotidiana diretta (proprio nei *phainomena* come li potrebbe intendere un moderno empirista), potremmo non vedere altrettanto bene: cos'è la felicità umana e come essa imiti – dirà più avanti Aristotele, in conclusione di discorso (cfr. 1101b 24 ss.) – la beatitudine divina, benché non possa mai raggiungerne perfezione e stabilità.

Potremmo arrivare alla conclusione anche in altro modo, naturalmente, ma l'evidenza cui ci conduce il caso di Priamo come prototipo ha i vantaggi di un'abbreviazione e di una condensazione conoscitiva alla quale, soprattutto nel campo pratico, dove appunto particolarità ed eterogeneità sono la regola, non si può rinunciare³⁷. E non è semplicemente un fatto di «sintesi dell'eterogeneo», come qualcuno l'ha chiamata³⁸. Non è, cioè, un'operazione di unificazione puramente soggettiva del molteplice. Quella che l'estetica moderna ha assegnato all'immaginazione come facoltà in grado di distanziarsi dal *vero* per coglierne il *senso*, e che nell'ambito della moderna finzione impegnava tanto l'"artista" che il "fruitore". È un'operazione più complessivamente dialettica, nel senso propriamente indicato. Quello di casi e figure poietiche che diventano "veri" solo nella misura in cui si riescono ad applicare alla realtà pratica particolare di coloro che li mettono sotto gli occhi³⁹ e che, in questo modo, li riconoscono come plausibili e verosimili, «accettabili», per dirimere la realtà dei fatti come essa gli si manifesta. Un processo non diverso da quello in cui vengono eletti *endoxa* in grado di dirimere i *phainomena*. Anzi, per certi versi, davvero esemplare di come si formano gli *endoxa*. Nell'elezione del caso di Priamo a *phainomenon* privilegiato, a "universale", vediamo operare il *nous* e la sua *epagoge* quale «principio dell'universale», in maniera particolarmente perspicua. In effetti, proprio il fatto che quel processo di acquietamento dell'esperienza nell'anima che è tipico del *nous* operi anche nella *poiesis* e che lo faccia da entrambi i lati dell'atto poetico – sia dal lato della produzio-

ne poetica propriamente detta, che si realizza come una capacità, da parte del *poietes*, di produrre *phainomena* plausibili intorno alla *praxis*, rendendoli “universali”; sia dal lato, dialettico, del pubblico, che si realizza come una capacità, altrettanto “poietica”, di vederli e accettarli come tali – ci fa cogliere bene il senso, appunto, poetico, oltre che teoretico e pratico, delle operazioni conoscitive compiute dal *nous*. Compiute da questa *exis*, da questa disposizione ad universalizzare, che, come ogni *exis*, viene tuttavia realizzata, per Aristotele, solo dall’esercizio e dall’insegnamento⁴⁰.

In tale orizzonte, non ha alcuna importanza che Priamo sia esistito o no, che le vicende troiane rappresentino o no dei “fatti”. Non è da questo che dipende la “verità” dei casi poetici. Nella *Poetica* Aristotele dichiarerà esplicitamente che non ha alcuna importanza che le cose su cui il poeta costruisce il suo *mythos* siano accadute o meno. Egli non è più o meno poeta per questo (cfr. 59b 29-30). Ciò che conta davvero è solo il loro essere, dice alla linea successiva, qualcosa di *eikos*, di probabile. Una probabilità che dovremo analizzare a lungo e in modo dettagliato cosa sia nella *Poetica* e da dove venga (cfr. in part. *infra*, note a 51a 12, 52a 7-10, 52a 23-4, 54a 16-b 18), ma di cui, nei termini sintetici di questa introduzione, mi pare si possa già ben intravedere la funzione dialettica. Sia in relazione al poeta che la realizza nell’opera, “stabilendo” in essa i *phainomena*, sia in relazione al pubblico, che intende tale opera come fonte di *endoxa*, “applicandola” alla vita pratica.

Esattamente quella stessa funzione dialettica che la tradizione ha attribuito alla figura poetica di Priamo, facendone, nel racconto omerico, un modello di stabilità della virtù umana così “vero” e plausibile, così *verosimile*, così *probabile* appunto, «universale», da imporsi nella discussione a venire su cos’è la felicità per l’uomo e da dirimere le posizioni contraddittorie sull’argomento. Facendo di quella figura, che agli occhi di Achille appare anche nel dolore più grande «simile ai numi» e talmente nobile e commovente da ricordargli il padre (e a cui egli per questo concede, interrompendo la guerra per dieci giorni, di onorare con le esequie il corpo del nemico Ettore⁴¹), un elemento sensato, plausibile e «accettato da tutti» per decidere di quell’*eudaimon* che via via, nel ragionamento aristotelico, si delinea e prende vita proprio mediante i tratti dell’eroe omerico. Insomma, un vero e proprio *endoxon*⁴².

Ora, a quanto mi è dato sapere, non c'è un solo caso nelle *Etiche* – e solo nell'*Etica nicomachea* se ne possono contare circa quarantasei⁴³ – in cui esempi e figure poetiche non abbiano questa funzione dialettica. Introdotti spesso da un «perciò», «per questa ragione» (*dio*), o da un «come dice», «come attesta» (*phesin*), e impiegati per rinforzare o per confutare le opinioni correnti, o anche solo come espressioni di posizioni non condivisibili, sempre e comunque contribuiscono, allo stesso titolo delle altre opinioni in fama, a dirimere le questioni che di volta in volta si presentano alla scienza etica e a scegliere quella più plausibile tra diverse opzioni pratiche. E questo non vale solo per l'etica. Vale, naturalmente, per la *Retorica*, opera gemella della *Poetica*, in cui la stragrande maggioranza delle questioni che vi si trattano, relative alle modalità del discorso, dell'enunciazione (*lexis*) e alle passioni che da tali modalità devono scaturire per realizzare il fine della persuasione, sono anche in questo caso ricavate dalle opere poetiche. Ma vale – il che è forse ancora più interessante e straordinario in confronto al modo in cui la modernità ha concepito l'arte poetica – anche per la *Metafisica*, sebbene, ovviamente, con una frequenza minore rispetto alle *Ethic*e, e addirittura per l'*Organon*, testi nei quali ritroviamo, a volte nel bel mezzo della discussione su dottrine e posizioni dei più eminenti filosofi e scienziati intorno a nozioni quali “cosmo”, “terra”, “necessità”, “contraddizione”, ecc., e accostate ad esse a pieno titolo, opinioni, affermazioni, metodi, manifestatisi attraverso le opere poetiche⁴⁴. Mai una volta, insomma, che le opere poetiche siano prese da Aristotele come mere finzioni, e non si faccia uso dialettico dei loro contenuti. E questo non per una mera confusione tra realtà e finzione, magari residuo di un pensiero ancora arcaico, ma, al contrario, per una precisa e meditata concezione del reale, in cui né l'idea di *factum* né quella di *fictum*, come poi verranno elaborate dal pensiero successivo, hanno trovato ancora cittadinanza. Ciò perché l'idea stessa di finzione, per introdursi nella visione aristotelica, avrebbe dovuto presupporre un'idea di “fatti” che la dialettica aristotelica invece non contemplava. Insomma, in poche parole, “fatti” e “finzioni”, quali facce di una stessa medaglia, di una moneta che non aveva ancora corso nella visione di Aristotele.

Ora, basti prendere queste sommarie indicazioni e confrontarle, ad esempio, con quanto sant'Agostino, ricordando la propria educazione pagana, riporterà nel libro I delle *Confessioni* a proposito

degli «errori di un certo Enea» – che, come afferma, «mi si costringeva a mandare a memoria» e che avevano l'effetto di fargli dimenticare gli errori suoi propri⁴⁵ – per comprendere come, a separare le due concezioni poetiche, sia ormai un intero mondo. Un mondo nel quale la “verità” delle opere poetiche è stata estromessa dalla “verità” della religione e delle Sacre scritture, e l'arte poetica abbassata al rango di *figmentum*, così da perdere poi, nella modernità, anche il ricordo del proprio antico legame con la verità – in fondo ancora testimoniato dall'inclusione nelle liste e *curricula* medievali e rinascimentali delle *artes liberales*, accanto alle scienze, anche di alcune arti poetiche⁴⁶ – ed essere presto dislocata intorno a un asse nemmeno più contrastante, ma semplicemente autonomo, rispetto a quello conoscitivo. Si pensi, a questo proposito, solo a figure emblematiche della letteratura moderna come Jacques Perrault o, più tardi, Lewis Carroll, che spingeranno fino in fondo il nuovo senso “ricreativo” assegnato all'arte, facendo della loro opera favolistica un momento del tutto a sé di svago giocoso e disinteressato, rapportabile ma solo collaterale rispetto alla serietà delle occupazioni intellettuali e scientifiche cui erano dedicati, ed incarnando così alla perfezione nelle loro stesse persone, di artista e intellettuale umanista l'uno o di artista e scienziato l'altro, l'ormai irrimediabile frammentazione dell'unità classica del sapere. Un'unità che, da questo punto di vista, anche se entrata in crisi subito dopo Aristotele per effetto delle complesse vicende storiche e culturali seguite alla conquista alessandrina, era però stata portata a compimento proprio dallo Stagirita. Dal filosofo che, per credere alla verità della poesia e del mito, non aveva avuto nemmeno bisogno di trasformarsi in quello spirito «assurdo» che era stato il Socrate platonico del *Fedro*⁴⁷, ma solo di riconoscerla come momento dialettico tra gli altri di mediazione del sapere e di formazione del *nous*, individuando coerentemente il legame che, in questa attività di mediazione e formazione, poteva unire *poiesis*, *praxis* e *theoria*.

Filosofia poetica

Ma, cos'è che induceva Aristotele a stabilire questo legame e che lo legittimava? Semplicemente il fatto che anch'egli, come tutta la tradizione poetica classica, Platone compreso, conside-

rava principio dell'arte poetica non la *phantasia*⁴⁸ – potremmo dire, con termine moderno, l'immaginazione creatrice – ma la *mimesis*.

Tutta la questione dell'importo filosofico e conoscitivo dell'arte poetica, infatti, ruota intorno, com'è noto, al concetto di *mimesis*⁴⁹. A quel principio che, con un atto un po' anacronistico, la critica moderna ha utilizzato per unificare le arti poetiche e separarle dalle restanti scienze e tecniche, ma che in verità, seguendo più fedelmente l'intendimento antico, dovrebbe essere utilizzato nel senso esattamente contrario: per associare le arti poetiche alle altre *technai*, le quali, per Aristotele, erano considerate tutte, in diversa forma e grado, delle *mimeseis physeos*⁵⁰. Tale concetto, relativamente all'arte poetica, al tempo di Aristotele era già carico di tradizione. Ma dopo la dura presa di posizione del maestro Platone contro i poeti, arrivata fino al punto di rinvenire «un'antica discordia tra filosofia e arte poetica» (cfr. *Resp.* 607b) – questa, semmai, per certi versi (ma non per altri⁵¹), affermazione anticipatrice di quell'orizzonte culturale all'interno del quale i saperi finiranno poi per contrapporsi – andava necessariamente sottoposto a nuova disamina. Sarà proprio tale disamina, pur condotta nello stile lapidario e talvolta ellittico tipico di Aristotele e in particolare della *Poetica*, in cui le posizioni platoniche, tranne pochi casi, restano sempre sottintese, sullo sfondo, come una sorta di *memento*, a costituire il nerbo filosofico dell'opera. Una disamina che porterà Aristotele a ribaltare le posizioni platoniche, riabilitando pienamente la *mimesis* e, attraverso di essa, il rapporto tra poesia, filosofia e sapere.

Tanto, infatti, era stata filosofica la questione della critica platonica della mimèsi poetica – basata sull'idea che la *poietike mimesis* non ha valore conoscitivo perché, limitandosi ad imitare l'apparenza sensibile delle cose e dei fatti, non può coglierne l'*eidos*, vale a dire, in ultima istanza, il vero – quanto è filosofica la questione del suo recupero da parte di Aristotele. È sul piano gnoseologico, infatti, che Aristotele si misura fin dall'inizio con l'interdizione platonica. Prima compiendo la mossa, decisiva, di ascrivere la mimèsi poetica a principio di un'attività che definisce da subito una *techne* (cfr. *infra*, nota a 47a 16). E che dunque, come tale, proprio in virtù dell'insegnamento platonico sulle *technai* (cfr. i.e. *Gorg.* 465a ss.) – che Aristotele ripensa, ma che non abbandona mai del

tutto, e di cui abbiamo documento, tra gli altri, proprio in quel noto passo di *Metafisica A* i già citato – considera, a differenza del maestro, un *eidenai*, un sapere del vero (su cui cfr. *infra*, nota a 47a 19-20). Poi entrando nel merito di questa *techne* e indicandola come quella specifica attività in grado di produrre immagini (*eikones*) – non importa se letterarie, figurative, perfino “musicali” (come si leggerà nel libro VIII della *Politica*) – in grado di cogliere la forma (*morphe*) degli enti e delle azioni che imita (cfr. *infra*, nota a 48b 4-24). La *morphe*, dice Aristotele. Ciò che, nella sua concezione ontologica, costituisce, insieme alla materia (*hule*), il «sinalo» di cui si compongono tutte le cose del mondo del movimento, e che la conoscenza, in diverso e vario grado, dall’*aisthesis* al *nous*, ha la *dynamis*, la potenzialità di cogliere separata dalla materia. Ecco cominciare a precisarsi il nucleo teoretico in cui la *poiesis*, quale *poietike mimesis*, può essere legittimamente determinata. Nelle sue forme più eminenti, vale a dire tragedia ed epica, la *mèsi poetica* è – afferma Aristotele in *Poet.* 49b 36 – *mimesis praxeos*, imitazione della *praxis*. Ma ciò non nel senso di riportarne fedelmente il corso, riproducendo i tratti di questo o quell’evento. Al contrario, per Aristotele, il valore di verità che essa possiede si misura proprio sulla sua capacità di distanziarsi dalla realtà empirica più immediata – da «cosa fece Alcibiade o cosa gli capitò», come Aristotele stesso dice in *Poet.* 51b 11 a proposito della narrazione storica (che anch’essa, tuttavia, è in definitiva intesa da Aristotele come una forma di *mimesis*, sebbene meno elaborata⁵²) – e accedere per questa via a un livello di realtà più alto, quello che nel *Commento* si è cercato di determinare nel senso della distinzione tra *physis* e *realitas* (cfr. *infra*, nota a 51b 8-9). La *poiesis* ha un importo teoretico preciso, che le deriva dal produrre (e dunque *poiesis*) immagini (*eikones*⁵³) che danno luogo a *imitazioni* degli eventi e delle cose, che ci permettono di coglierli non come si vedono, nella loro apparenza sensibile; non come sono *per noi*, bensì nella loro forma essenziale, nelle *cause*, cioè nel *principio* che li determina e nel *fine* che li preordina. Vale a dire, entro certi limiti, quelli propri della conoscenza umana, come sono *in assoluto*, secondo quella fondamentale scansione che contraddistingue l’intera gnoseologia aristotelica, esplicitata più volte nel corpus e richiamata indirettamente anche all’inizio della *Poetica* (cfr. *infra*, nota a 47a 8-18). L’importo teoretico della *poiesis* sta, in altre parole, co-

me avremo modo di dire e spiegare spesso nel corso del *Commento* (cfr. *infra*, note a 48b 11-2, 48b 18-9, 54b 31-2, 60a 8-9), nell'incoattività di queste immagini, che costituiscono delle *mimeseis* nella misura in cui costituiscono ripetizioni di ciò che si vede, su un altro piano⁵⁴ da quello puramente sensibile e dunque con altri occhi da quelli forniti dalla mera esperienza⁵⁵. Appunto, nella forma separata dalla materia. Sguardo teoretico, dunque, proprio perché sguardo secondo, e perciò *incoativo*, su cose esistenti. Sulla *realità* della *praxis* nel senso della sua *physis*, appunto della sua *natura*.

Per questo l'immagine di Priamo, narrata in un *mythos* poetico come quello omerico, può essere dirimente per cogliere il principio dell'*eudaimonia* molto più del resoconto dei fatti relativi ai diversi singoli *eudaimones* che possiamo incontrare nella vita quotidiana o che possono essere descritti dall'indagine storica. E per questo, detta con le parole stesse della *Poetica* (cfr. 51b 5-6), «la *poiesis* è più filosofica», cioè più conoscitiva, teoreticamente più rilevante, dell'*historia*. Perché, in definitiva, essa, pur lontana dalla realtà dei fatti, dai *phainomena* intesi quali fenomeni empirici, come possiamo osservarli nella realtà e attraverso l'esperienza sensibile, cioè nel composto di materia e forma, tuttavia, *proprio perché* lontana dalla realtà dei fatti, sebbene conforme, *dialetticamente* conforme e *applicabile* ad essa, risale i *phainomena*, letteralmente «ciò che si manifesta», compiendo proprio quel percorso di *acquietamento* e mediazione dell'esperienza nell'anima che è proprio del *nous* e tipico, con gradazioni diverse, di tutte le forme della *theoria*, cioè di ogni *episteme* e di ogni *techne*, compresa, con tutta evidenza, anche la *poietike mimesis*⁵⁶. Perciò la *poiesis*, nella sua realizzazione più eminente, è *mimesis praxeos*, ovverosia imitazione, e dunque conoscenza, della *praxis*, del suo principio e del suo fine. Conoscenza, cioè, di un ambito che, data la sua particolarità e contingenza, non può essere oggetto di *episteme*, che è tale solo dell'universale, ma, appunto, di *techne*, che è, come affermato chiaramente da Aristotele⁵⁷, oggetto di produzione e di conoscenza, *poiein* e *theorein*, relativo «alle cose che possono essere diversamente da come sono».

Di qui, pur nella sua approssimazione, nella sua “doxasticità”, e anzi proprio per la sua “doxasticità”, la possibilità da parte di questa *techne* di produrre imitazioni plausibili, *probabili* della *praxis* e di consegnarle al dibattito etico come *endoxa* atti a dirimere dialetticamente le questioni particolari della vita pratica.

Da questo punto di vista, non è un caso né che Aristotele giudichi superiore ad ogni altro genere poetico proprio il teatro tragico, ovvero la più politica, comunitaria e, in qualche modo, "dialogica" delle arti poetiche. Né è un caso che della tragedia colga quali suoi elementi, come vedremo, fondamentali, la capacità di mettere in scena (1) il ruolo delle passioni, di cui la tragedia, per Aristotele, è *katharsis* (su cui cfr. *infra*, note a 49b 21-31, 49b 27-8), (2) il valore e la natura dell'*eudaimonia* e (3) il valore e la natura della *philia*, delle quali afferma che la tragedia è *mimesis* rispettivamente nei capp. 6 e 14 (su cui cfr. almeno *infra*, note a 50a 17-20, 52a 29-31, 53b 1-54a 15, 53b 19). Ovverosia i tre elementi che considera, allo stesso tempo, sia tratti distintivi della tragedia – comune denominatore di tutte le trame tragiche, pur molto diverse tra loro, e, ad un tempo, distintivi della tragedia rispetto agli altri generi poetici – sia, come sappiamo dalla sua etica, elementi specifici della *praxis*, propri solo dell'uomo e dirimenti per comprendere *arche* e *telos* della sua vita pratica e decidere cos'è il bene alle condizioni umane.

Dunque, la *poiesis*, e quella tragica in particolare, oltre che «più filosofica», Aristotele la ritiene anche «più seria» (cfr. 51b 6), più impegnata sul piano etico, di altre discipline conoscitive, come la storiografia. Poiché volta a far vedere non solo come le cose e gli eventi sono, imitandone la *forma*, ma, insieme – per parafrasare le parole del suo maestro Platone – anche come si deve vivere e cosa è bene fare, perché il fine della *praxis* non è la conoscenza, ma è vivere bene e attuare i mezzi che ce lo consentono⁵⁸.

Tra questi mezzi, com'è noto, Aristotele nell'etica riserva un'importanza fondamentale alla *phronesis*, alla saggezza come disposizione volta a «ben deliberare» (*Eth. nic.* 1141b 10). Disposizione volta a determinare bene le circostanze particolari in cui si svolge l'atto etico. Una forma di *aisthesis*, la chiama⁵⁹, di percezione delle circostanze particolari, che è emblematica del ruolo complesso e non riconducibile a schemi empiristici che Aristotele riserva all'esperienza e alla sensibilità, e che intende come quella *deinoties*, quell'abilità, che, ricollegabile all'ambito dianoetico, coopera a portare all'atto le potenzialità insite nella virtù etica, individuando i mezzi atti al fine dell'agire buono e della realizzazione del bene alle condizioni umane⁶⁰. Ebbene, nella *Poetica* Aristotele non parla mai di *phronesis*, e tuttavia è evidente il debito che la sua con-

cezione della *phronesis* – altro motivo di *Aufhebung* rispetto alle posizioni platoniche – ha contratto verso la tradizione della tragedia attica. Verso opere che di continuo – dopo aver amaramente constatato come proprio la mancanza di questa saggezza avesse condotto alla sciagura tragica i protagonisti della vicenda messa in scena – facevano appello, attraverso il coro o i personaggi sopravvissuti, al *phronein* come unica possibilità per l'uomo di cogliere il *kairos*, il momento opportuno, e volgerlo a proprio favore⁶¹.

In questa prospettiva, ancora una volta “dialettica”, possiamo ben dire che etica e poetica siano stati, anche per Aristotele, campi continui, che il filosofo vedeva rinforzarsi a vicenda nell’opera di disamina dei principi che decidono della vita buona. Principi che l’arte poetica ci mette «davanti agli occhi» e che, per questa via, ci fa vedere più nitidamente. Da questo punto di vista, nella concezione poetica aristotelica, la nozione di *hamartia* tragica è assolutamente fondamentale⁶². Determinando quale sia, nella tragedia, la debolezza di cui soffre e paga le conseguenze l’eroe tragico, per questa via, che potremmo definire “negativa”, ci fa vedere la modalità più tipica dell’agire umano. Né malvagità, come assenza di virtù etica – nessun personaggio della tradizione tragica attica, coglie bene Aristotele, agisce con malvagità – né sbaglio casuale da parte di uomini senz’altro buoni (*epieikeis*), l’*hamartia*, prodotto di personaggi *metaxu*, intermedi, che agiscono per un fine buono, o comunque non malvagio, ma che poi lo mancano per incapacità di valutare premesse, circostanze o conseguenze delle loro azioni – cioè esattamente per difetto di *phronesis* – è il movente e la cifra stessa della *metabole*, del rovesciamento tragico interno al *mythos*. Ma anche, per la stessa “medietà” da cui scaturisce e per la complessità che la contraddistingue (di cui si discuterà ampiamente nel *Commento*), ad un tempo qualcosa che lascia ben trasparire, più in generale, tutta la complessità dell’agire pratico – non riconducibile, come Aristotele vede bene proprio mediante la tragedia, all’alternativa secca tra atti volontari e involontari – e del rapporto che nella *praxis* si stabilisce tra mezzi e fini. Proprio la tragedia, mettendoci sotto gli occhi il risvolto della *phronesis*, cioè l’*hamartia* come suo lato negativo ma ineliminabile – ineliminabile per la natura stessa della *phronesis*, che proprio in virtù della sua duttilità è adeguata alla determinazione dei casi particolari della *praxis*, ma allo stesso tempo non può mai diventare possesso stabile,

facoltà dell'uomo, ed è destinata a manifestarsi sempre e solo come conquista circostanziata e, in quanto tale, ogni volta a rischio di fallimento – ci mostra il senso e la natura più propria dell'agire umano. Il suo grado di precarietà e il suo grado di stabilità, le condizioni a cui *eudaimonia*, *philia*, giustizia, equità (*epieikeia*), cioè tutti i beni più importanti e preziosi della vita, sono possibili all'uomo. In altre parole, proprio la tragedia – il cui spettacolo, nel libro VIII della *Politica*, Aristotele ritiene non debba essere proibito, a differenza di quello della commedia, ai giovani, ancora privi di quel tipo particolare di esperienza che è la *phronesis* – ci educa, attraverso i fallimenti cui ci mette innanzi, alla vita, contribuendo in modo decisivo a costituire quegli *endoxa* attraverso i quali poterci orientare nell'eterogeneità dei *phainomena* pratici e dare ordine, nella misura del possibile, alle nostre vite. Misura che, in una visione metafisica come quella di Aristotele, è ritenuta ben maggiore di quella ammessa dal pensiero e dalla sensibilità moderni e contemporanei. E che trova il suo metro, anche per l'uomo, in fin dei conti, nella *physis*, nella natura, fonte per la Grecia classica di quell'ordine e di quell'armonia di cui i casi tragici sono eccezioni tendenti più a confermare la regola che a inficiarla.

Dunque, anche da queste poche indicazioni introduttive – che verranno approfondite e che si cercherà di attestare nelle analisi più particolareggiate del *Commento* – si può cominciare a cogliere come la concezione aristotelica dell'arte poetica costituisca un preciso modello dei rapporti in cui Aristotele intreccia *poiesis*, *praxis* e *theoria*. Va da sé che la realizzazione più eminente della *poietike*, la tragedia, sia innanzitutto *poiesis*, una produzione che ha in colui che produce il suo *arche* e in un oggetto che non esisteva prima il suo *telos*⁶³. Ma nondimeno, tale produzione, nell'orizzonte aristotelico, non può essere in alcun modo pensata nei termini di quella soggettiva facoltà creatrice, disinteressata e priva di scopi e valenze conoscitive, legata al solo gusto, che la Terza critica kantiana individuerà nell'*Einbildungskraft*, nell'immaginazione produttiva, autonoma e originaria sia rispetto alla ragione teoretica che a quella pratica. Il suo *principio*, infatti, è anche teoretico, perché colui che produce, il *poietes*, produce secondo un *nous* che, come forma dell'“acquietamento dell'esperienza nell'anima”, e disposizione all'*epagoge*, vincola anche la *poiesis*, che per questo è *mimesis*, alla propria attività teoretica e conoscitiva di risalimento delle cause e

di universalizzazione dei *phainomena*. E, d'altra parte, il suo *fine* è anche pratico, perché l'oggetto, una volta prodotto, cioè il *poema*, acquisisce, a pieno titolo, anche valore di *pragma*, assumendo per i lettori, per gli spettatori (*theoroi*), ma anche per i filosofi, che disputano i contenuti delle opere come veri e propri *endoxa*, la funzione di modello per la *praxis*, di esercizio per la *phronesis* – che, *dianoetica*, è dunque insegnabile, sebbene in modi più complessi delle scienze e delle tecniche – e di educazione ed esortazione ad agire in una certa direzione anziché in un'altra. Esattamente come avviene a proposito dei *pragmata* della vita pratica, se non meglio. In questa prospettiva sinottica (cosa su cui torneremo spesso nel *Commento*: cfr. in part. *infra*, note a 62a 15, 62b 14-5), perdono non poca pertinenza, e comunque possono essere ricomprese in un senso più globale, anche quelle affermazioni della *Poetica* relative alla possibilità di raggiungere l'effetto tragico in modo privato e attraverso la sola lettura del *mythos* «senza la visione»⁶⁴. Tali affermazioni, dirette nelle intenzioni di Aristotele semplicemente a sottolineare il rapporto di subordinazione che tutti gli altri elementi che compongono la tragedia – e in particolare, secondo una scala di valore che va esattamente dal meno al più sensibile, da quelli maggiormente sensibili, come musica e messa in scena (*opsis*), fino al *mythos* – hanno rispetto alla trama, quale «principio» e «anima» della tragedia, sono state invece spesso lette da critici vecchi e nuovi della *Poetica* in modo così unilaterale da divenire svianti. Al punto da diventare prove inconfutabili dell'irrilevanza che, per Aristotele, musica e messa in scena avrebbero all'interno della tragedia, e andando, per questa via, ad alimentare – nell'immagine diffusa, a partire da Nietzsche, di un Aristotele “secularizzatore” dello spirito attico – l'idea che la sua interpretazione sarebbe inadeguata a spiegare e a valutare il fenomeno tragico nel suo insieme. In effetti, provare che Aristotele ha svalutato lo spettacolo tragico e lo ha ridotto a una sorta d'intralcio alla comprensione del senso vero dell'opera, raggiungibile alla sola lettura privata del *mythos* tragico, sarebbe la via maestra per provare che ha svalutato proprio quegli aspetti, *in primis* musica e messa in scena, che facevano dello spettacolo tragico una sorta di liturgia collettiva, anche religiosa oltre che politica, e lo mettevano al centro del rapporto che lo spirito greco ha intrattenuto con il divino e la dimensione del destino, confermando, così, la critica, mossagli spesso, di non aver sa-

puto apprezzare che gli aspetti dianoetici e razionali del fenomeno tragico. Ma è proprio questo che, ad uno sguardo d'insieme, non è possibile fare, se si vuole evitare di tralasciare più indizi, interni ed esterni al testo della *Poetica*, e forse più importanti, di quanti quell'interpretazione cerchi di spiegarne. Se non si vuole mettere la *Poetica* "contro" altre opere del corpus, volte sempre a inserire le opere poetiche, nel modo *dialettico* che abbiamo visto, all'interno dell'orizzonte di tradizione da cui effettivamente provenivano. Ma, soprattutto, se non si vuole mettere parti del testo della *Poetica* "contro" altre parti⁶⁵. In particolare, se non si vuole rendere – come molti interpreti, vedremo, sono stati costretti a fare – del tutto incongruenti con le precedenti analisi sulla tragedia (in part. i capp. 6-18), i capitoli finali di confronto fra tragedia ed epica (capp. 23-6), in cui proprio musica e messa in scena entrano in modo determinante nella valutazione della superiorità della tragedia.

In realtà, per comprendere la complessa articolazione di questo rapporto tra gli elementi della tragedia, basterebbe, ancora una volta, tornare – quello che cercheremo di fare in dettaglio nel *Commento* (cfr. in part. *infra*, nota a 61b 26-62b 18) – alla relazione che Aristotele ha stabilito e tematizzato in altre opere tra sensibile ed intelligibile. In definitiva, ciò che lo porta nel libro III del *Dell'anima* a concludere che «è nelle forme sensibili che esistono le cose intelligibili» (cfr. 432a 4-5) è anche ciò che lo porta, di conseguenza, a privilegiare, su ogni altro genere, la tragedia come forma più realizzata e *in atto* di arte poetica. Come opera che oggi definiremmo più "totale" di ogni altra, compiendo, in questo modo, davvero una svolta irreversibile rispetto al maestro Platone e a quel suo modo di *separare* le facoltà conoscitive che coinvolgeva anche i fenomeni poetici. Un modo che Aristotele, coerentemente, sottopone a critica, esplicita o implicita, ogni volta e in ogni luogo che può. A muoverlo direi che è, al fondo, la consapevolezza che unificare *theoria*, *praxis* e *poiesis* significhi precisamente portare a termine il progetto platonico, perseguito da Aristotele fin dall'inizio della sua ricerca filosofica⁶⁶. Ma perseguito nell'unico modo che le aporie in cui erano caduti Platone e il platonismo accademico dimostravano essere praticabile: allontanandosi consapevolmente – e l'opera sull'arte poetica, per più di un motivo, è, da questo punto di vista, ancora una volta esemplare⁶⁷ – dal maestro e attuandolo paradossalmente "contro" Platone.

Aristotele e l'estetica

Queste sono le peculiarità riscontrabili nella poetica aristotelica se guardiamo all'indietro, al suo rapporto con la tradizione poetica e filosofica precedente. Altre peculiarità, e naturalmente ancora più marcate, si riscontrano guardando in avanti, alla tradizione poetica e di pensiero venuta dopo Aristotele. Si pensi solo al significato che le parole «piacere», «bello», «arte», «sentimento» – di cui parleremo via via che le incontreremo nel *Commento* – verranno ad acquisire “malgrado” e spesso “contro” Aristotele nei secoli successivi e fino alla fondazione dell'estetica e oltre.

Quindi – e a questo, in conclusione, si voleva arrivare – leggere in modo approfondito la *Poetica* non deve significare volerne a tutti i costi attualizzare il significato. Deve significare, viceversa, calarsi, per quanto ancora possibile, nella prospettiva da cui muove Aristotele, nella sua posizione metafisica, e cercare di comprenderne, almeno per il tempo della sua lettura, le ragioni dimenticate. Tornando a un'epoca della storia del pensiero in cui non la bellezza formale, non il piacere “estetico”, non l'esercizio del gusto, costituivano l'*ergon* dell'arte poetica, ma la conoscenza e la ricerca della verità, le quali passavano anche per bellezza e piacere, ma solo come effetti conoscitivi che coloro che ascoltavano un canto poetico o musicale, vedevano un dipinto o una scultura, assistevano a uno spettacolo teatrale – ma non diversamente da coloro che contemplavano l'ordine di un fenomeno naturale – potevano trarre da quegli enti.

Non è un caso che il primo e più grande sostenitore della tesi sull'inadeguatezza delle categorie della concezione poetica aristotelica per comprendere le profondità dell'arte greca sia stato proprio Nietzsche. Colui che, in fondo, si trovava più a suo agio con Orazio, con quella prima forma di trasformazione del mondo in “favoletta” che è stato il classicismo ellenistico-romano – capace agli occhi di Nietzsche, se non altro, di negare le illusioni introdotte, al tramonto dello spirito tragico dei Greci, dalla metafisica socratica, e di «giustificare l'esistenza solo dal punto di vista estetico»⁶⁸ – che con Aristotele. Il Nietzsche per il quale il diletto estetico per la finzione è per sé stesso fonte di una verità più profonda e può essere riportato all’“eterna gioia per il nulla” verso cui deve condurre l'esistenza e all'accettazione che non c'è nulla dietro ciò che vedia-

mo e proviamo⁶⁹. In fondo, Nietzsche, dalla sua prospettiva, aveva visto bene e compreso per primo e meglio di ogni altro le fonti profonde da cui è scaturita l'estetica. E la sua critica alla concezione poetica aristotelica è del tutto coerente con questa intuizione. È globale e fa parte del rigetto più complessivo di un'idea di sapere. Quella stessa, integralmente metafisica, che, innalzando anche l'arte poetica a livello della *theoria*, ne aveva fatto un mezzo di conoscenza, al pari degli altri saperi superiori, per accedere alla verità, cioè a principi e cause, che Aristotele vedeva stare esattamente *dietro* quello che vediamo e *dietro* il nostro modo di agire. Verità che – per parafrasare le parole stesse del libro I del *De partibus animalium* (citato per esteso *infra*, nota a 48b 10-1) – ai suoi occhi riservavano «incredibili piaceri» perché svelavano il *telos* che vedeva dietro le apparenze e riteneva orientasse, sebbene in modo contingente e sempre incerto e arrischiatto, ogni essere naturale, anche il più infimo, verso quella che chiamava «la regione del bello». In questo contesto, il piacere che costituisce «l'effetto proprio» della *poiesis* era riconducibile – come si legge a chiare lettere anche nella *Poetica* (su cui cfr. *infra*, nota a 52a 4-6) – al *thaumaston*. A quello stupore, a quella meraviglia, che, ancora per Aristotele, muove ogni sapere, dalla filosofia alla scienza, al mito, verso la ricerca di questo *telos*, e ne costituisce la base e la fonte comuni, permettendo, in definitiva, l'incrocio naturale di *bios theoretikos*, vita teoretica, e vita pratica. Permettendo, cioè, proprio quell'unità del sapere, comprendente anche l'arte poetica, che collega la filosofia di Aristotele ai tratti più tipici della tradizione greca classica.

Ora, possiamo dire che eccettuate, forse e non a caso, proprio certe intuizioni di Hegel, con cui abbiamo iniziato e chiudiamo questa introduzione, il quale ha saputo restituire per un'ultima volta l'arte al concreto disiegarsi storico dello spirito e della verità⁷⁰ – ma di cui, per questa stessa ragione, non ha potuto non vedere il carattere di «passato» impostole dalla modernità⁷¹ – le fonti a cui ha attinto Aristotele sono da secoli prosciugate e le ragioni che lo hanno mosso, da tempo non ci parlano più. Il risultato non è stato, com'è noto, la “morte dell'arte”, ma la sua consegna ad un'aurea quanto sterile autonomia. Quella in cui sopravvive separata dalla conoscenza e dalla vita pratica. Ormai, per lo più, “musealizzata”.

Note

1. Hegel, 1985², p. 289.
2. Sottoscrivo senza esitazioni il giudizio espresso da Wolfgang Wieland sul fatto che nessuno meglio di Hegel abbia saputo leggere Aristotele, distinguendo per primo perfettamente tra Aristotele e l'aristotelismo successivo, e imputando solo a quest'ultimo la separazione, approfonditasi in epoca moderna, tra pensiero ed esperienza, teoretico e pratico (cfr. Wieland, 1993, pp. 40-9).
3. Che già la tradizione peripatetica appena successiva ad Aristotele, a cominciare dall'allievo diretto Teofrasto, dimostra di non tenere più adeguatamente in conto, riducendo il magistero del fondatore a una sorta di indagine empirica sulla natura.
4. Titolo di una famosa raccolta di scritti giovanili di Friedrich Nietzsche da cui già traspare, qua e là, la polemica contro la tradizione poetico-interpretativa aristotelica (cfr. Nietzsche, 1973, *passim*), continuata per tutta la sua opera e culminata nell'idea, raccolta in un frammento della primavera-estate del 1875, pubblicato postumo, secondo cui Aristotele «non aveva compreso nulla riguardo all'arte» (Nietzsche, 1967, p. 113).
5. Cfr. in part. *An. pr.* 46a 17-22, cit. *infra*, p. 12. Tra poco vedremo, però, anche un altro significato dell'espressione.
6. Esito conclusivo di questo processo avrà luogo nella cosiddetta *querelle des anciens et des modernes* del XVII sec., il secolo del razionalismo, che attribuirà all'arte poetica uno statuto conoscitivo pressoché definitivo – quello fissato nel cosiddetto “moderno sistema delle arti” – separandola dall'ambito delle scienze e delle tecniche, e dal progresso conoscitivo che queste comportano, e facendone un prodotto della fantasia e del gusto, avulso dalla moderna crescita della conoscenza ed espressione tipica del sapere degli antichi. Sulla questione, oltre al classico Kristeller (1998, pp. 179-219), cfr. anche il recente Fumaroli (2005).
7. Questioni assai complesse sul piano storico e teorico su cui mi permetto di rimandare, per un approfondimento, a Guastini (2010).
8. Per una sua sintetica ma puntuale ricostruzione, cfr., tra gli altri, Halliwell (1986, pp. 286-323). Sulla trasmissione del testo, cfr. Lucas (1980, pp. XXII-XXV).
9. Da questo punto di vista, va detto che la storia dell'interpretazione di quest'opera sostanzialmente ripercorre, e per certi versi anticipa, la storia dell'estetica come progressivo rendersi autonoma dell'arte dalle facoltà conoscitive. In questo senso, vera chiave di volta è l'esposizione resa nel 1576, alla fine del Rinascimento, da Lodovico Castelvetro, il quale, criticando le interpretazioni pedagogiche e moralistiche che avevano fino ad allora prevalso nelle letture rinascimentali della *Poetica*, con un'ardita operazione ermeneutica riduce il testo aristotelico a indagine sulle tecniche formali di invenzione tragica e comica, e di produzione, senza altri scopi, del puro diletto.
10. Su cui cfr. *infra*, note a 52a 7-10, 54b 5-6, 55a 22-34, 56a 24-32.
11. Else (1957, p. 306).
12. È il caso di Kyriakou (1993), a cui si devono, per quanto mi è dato sapere, le parole forse più importanti che siano state pronunciate in questa direzione: «Aristotle's history of poetry may be brief and sketchy, but it leaves nothing to be desire and it is perfectly in accordance with the rest of his philosophical

system» (p. 355). Il compito di accordare la *Poetica* con le opere filosofiche del corpus aristotelico fu lo stesso che, in Italia, si dette, all'inizio degli anni ottanta, anche Pesce (2004, cfr. in part. pp. 7-8), smarrendo però presto la strada dietro a un intendimento estetologico del tutto anacronistico per la poetica aristotelica.

13. Da questo punto di vista, valga per tutti quanto di recente scritto da un valente aristotelista italiano, che, dedicatosi a lungo allo studio di questi problemi in altre opere del corpus, torna a chiedersi, con la consueta acribia, quale sia lo statuto epistemologico della poetica e della retorica, ipotizzandone una natura pratica e concludendo che: «la riflessione sulla poesia, ad esempio, quella contenuta in un'opera come la *Poetica*, la quale dice che cos'è la poesia, qual è il suo scopo, come lo raggiunge, ecc., è anch'essa filosofia, ma non *sophia*, cioè filosofia teoretica, bensì, forse filosofia pratica, cioè un sapere avente per fine la prassi, anzi l'*eupraxia*, cioè l'agire bene. Questo potrebbe essere uno spunto di riflessione interessante per stabilire lo statuto epistemologico, dal punto di vista aristotelico, della retorica e della poetica» (Berti, 2006, p. 69).

14. Mi attengo, da questo punto di vista, alle celebri tesi gadameriane intorno al pregiudizio quale elemento distintivo, ed entro certi limiti addirittura fecondo, per la comprensione del senso di finitezza che si realizza con i saperi storici, e che li differenzia dalle pretese più "assolutistiche" del metodo delle scienze esatte (Gadamer, 1990, cfr. in part. pp. 325 ss.).

15. Cfr. *supra*, n 5.

16. *Metaph. A* 1 981a 1 ss.

17. Del resto è lo stesso Aristotele, all'inizio degli *Analitici secondi*, a circoscrivere il metodo appena indicato ad un genere di conoscenza ben preciso, quello dell'*apodeixis*, riservandosi di discutere in altra sede (che sarà quella dei *Topici*), «la questione se il sapere possa venir considerato anche in altro modo» (71b 16-7).

18. Qui è ancora Hegel – come si è detto *supra*, cfr. nn 1 e 2 – a farci comprendere come il concetto aristotelico di esperienza non si contrapponga, come nell'empirismo moderno, a quello di speculazione, ma viceversa si coniughi con esso. Non si sottolineerà mai abbastanza il fatto che opere quali la *Fisica* o il *De caelo* sono opere di filosofia in senso stretto e non opere di scienza esatta nel senso empiristico moderno del termine.

19. Su cui cfr., tra gli altri, l'eccellente Kahn (1993), il quale rende alla perfezione il senso "metafisico" del passo e la più generale questione di come «la comprensione di Aristotele sia stata ostacolata dal considerare le sue dottrine attraverso la lente deformante di teorie moderne» quali «la nozione cartesiana di coscienza» o quella «humiana di credenza» (p. 315).

20. Tale acquietamento, Aristotele lo spiega con una famosa immagine: quella dell'esercito in fuga dalla battaglia, all'interno del quale un soldato ad un certo punto però decide di arrestarsi, e così devono arrestarsi anche quello dietro e quello dietro ancora, fino al ricostituirsi dello schieramento (cfr. 100a 12-3).

21. Su cui cfr. almeno il classico Hamlyn (1993), che coglie perfettamente il carattere argomentativo e la natura «*didascalica*» (cfr. *Eth. nic.* 1139b 25-9) – che noi potremmo definire più complessivamente "paideutica" – dell'*epagoge* aristotelica. Elementi, appunto, dialettici nel senso che tra poco intenderemo anche qui, e non epistemici nel senso attribuito al moderno concetto di «induzione».

22. Kant, criticando proprio questa continuità tra *aisthesis* e *nous*, la rimanderà, con chiaro riferimento ad Aristotele, a ciò che indica spesso come «intuizione intellettuale». Il processo di unificazione del molteplice come lo intende Aristotele, infatti, solo apparentemente assomiglia a quello dell'intelletto kantiano unificatore dei dati dell'intuizione sensibile. In realtà, opera la propria sintesi in modo affatto diverso. Non presupponendo, come in Kant, due fonti, sensibilità e intelletto, «che si ha grande ragione di separare accuratamente e tenere distinte» (Kant, 1981, p. 78), e di qui ascrivendo l'unificazione ai soli concetti, la cui fonte è ritenuta trascendentale a priori, vale a dire soggettiva e attinente al nostro modo di conoscere i “dati” della sensibilità. Bensì, e qui sta tutto l'importo metafisico della gnoseologia aristotelica, grazie alla capacità, ritenuta insita, in diverso grado, tanto nell'*aisthesis* che nel *nous* – da cui anche tutta la celebre e spinosa questione dell'intelletto cosiddetto «attivo» e della sua natura separata e divina (cfr. in part. *De anim.* III 5-6) – di intercettare, di “vedere” la propensione che le sostanze singole hanno di realizzarsi secondo una forma che ne costituisce *arche* e *telos*. Un *ti en einai*, un avere-da-essere delle cose stesse, cui *aisthesis* e *nous* rispettivamente e progressivamente si adeguano e da cui sono interamente guidati una come «forma dei sensibili», l'altro come «forma delle forme» (*De anim.* 432a 2-3; sulla complessa questione, cfr. anche *infra*, note a 51b 8-9, 61b 26-62b 18).

23. *Eth. nic.* 1145b 2-7. Sul significato di questo celebre passo – a partire dal quale Aristotele, poco più avanti, potrà criticare le tesi socratiche sul male come ignoranza del bene, indicandole come un'evidente discordanza proprio con questi *phainomena* (cfr. 1145b 25-8) – rimane classico Owen (1986), saggio in cui si ricorda che ancora Sir William D. Ross, nella sua edizione dell'*Etica nicomachea* del 1915 più volte ristampata, era stato indotto, equivocando, a tradurre l'espressione *ta phainomena* con «observed facts» (cfr. p. 241).

24. Cioè *typoi*, in abbozzo, schematica, approssimativa – come dice continuamente nelle opere di filosofia pratica, dall'*Etica nicomachea* alla *Politica* – e non perché manchevole in qualcosa, ma viceversa perché – come si legge in *Eth. nic.* 13 – ben adeguata all'oggetto proprio della ricerca in questione (cfr. anche 1098a 20 ss.). Su questo carattere “tipologico” ha insistito per primo e in particolare Höffe (1971).

25. Che vale, come abbiamo appena detto, anche per i principi primi del sapere epistemico, ma che qui, in ambito pratico, ha la totale preminenza della scena.

26. Sull'universale e i vari modi di intenderlo, cfr. *infra*, nota a 51b 8-9.

27. Da questo punto di vista, la *gnome*, la massima (su cui cfr. anche *infra*, note a 48b 16-7, 57b 6-7) è caso particolarmente significativo di sillogismo pratico. Aristotele ne discute in *Rhet.* II 21, dove riporta numerosi esempi: «Non esiste uomo che sia libero», verso tratto dall'*Ecuba euripidea* (cfr. vv. 864-865), è una massima che, aggiunge Aristotele, «se presa con quel che segue, diventa un *entymema*», cioè un sillogismo pratico: «in quanto schiavo delle ricchezze e della fortuna» (1394b 2-4). Ebbene, la premessa maggiore di questo sillogismo: «tutti gli uomini sono schiavi di ricchezza e fortuna» è ben diversa da quella di un sillogismo epistemico: «tutti gli uomini sono mortali». Opinabile e non certa – perché vi possono sempre essere uomini non schiavi di ricchezza e fortuna, mentre non possono esservi uomini immortali, pena una stessa contraddizione in termini – nondimeno è risultato allo stesso modo di *epagoge*, quindi di

un *nous*, in questo caso pratico, capace di intercettare e di “vedere” la propensione dei casi particolari a svolgersi in una certa direzione e di produrre un universale che, se meno valido sul piano della certezza epistemica, tuttavia meglio di questa si adatta al contesto particolare e “tipologico” dei casi pratici contingenti, realizzando così, dice Aristotele, un «parlare in universale di ciò che non è universale» (1395a 8).

28. *Top.* 100b 22-4.

29. Sulla storia del graduale riconoscimento, da parte degli studiosi di Aristotele, dell’importanza che la dialettica ha avuto nel pensiero aristotelico, cfr. Bertti (1989, pp. VII-XVI).

30. E soprattutto intesa come forma di sapere inferiore all’*episteme*. Tra i principali luoghi platonici in cui si discute della «opinione corretta» o anche «verità», cfr. *Symp.* 210e ss.; *Resp.* 477a ss.; *Men.* 97c ss.; *Theaet.* 187e ss.

31. Che, a partire dagli anni sessanta, soprattutto in Germania, è stata studiata e ripresa come vero e proprio modello euristico, volto a cercare di riattivare il rapporto, ampiamente smarrito nel pensiero moderno, tra prassi e verità, agire e comprendere. Tra questi studi, una posizione di particolare preminenza, anche per la piena consapevolezza della complessità del rapporto presente nella filosofia di Aristotele tra *theoria* e *praxis* – non sempre presente nemmeno in quella tradizione di studi – la occupano, senz’altro, Gadamer (1990, ma cfr. anche 1996, pp. 261-88; 2000) e Ritter (1983), non a caso entrambi esplicitamente debitori con Hegel. In Italia, particolarmente pregevoli, Natali (1989) e Volpi (1980).

32. Cfr. *Eth. nic.* 1098b 12.

33. Vale a dire colui che, come si leggerà anche nella *Retorica*, possiede beni inferiori (*en autoi*), beni «relativi all’anima» (cfr. 136ob 26).

34. Qui non ha troppa rilevanza la secolare e pur importante questione se sia possibile o meno fare in Aristotele distinzioni teoriche specifiche, ed eventualmente quali, tra l’impiego del termine *eudaimonia* e quello del termine *maka-riotes*, dal momento che in questo passo, forse unico in tutta l’*Etica nicomachea*, Aristotele comunque una distinzione non solo stilistica è evidente che la sta facendo. Sulla questione cfr., tra gli altri, Nussbaum (1996, pp. 598 ss.) e Annas (1998, pp. 520 e 571 ss.).

35. Sulla questione dell’ordine naturale e sui suoi fondamentali risvolti per la *Poetica*, cfr. *infra*, nota a 51a 12.

36. *Eth. nic.* 1101a 20-1.

37. Quella stessa abbreviazione e condensazione conoscitive che Aristotele non a caso assegna alla metafora come capacità – afferma, con una espressione che risulterà importante anche nella *Poetica* (sulla questione cfr. *infra*, nota a 55a 22-34) – di porre «davanti agli occhi» le cose, e che discuteremo in dettaglio sul piano teoretico *infra*, note a 48b 17, 57b 6-7.

38. Sulla questione, cfr. *infra*, note a 51a 16-35, 51b 8-9.

39. In questa prospettiva, Gadamer (1990) ha attribuito la persistenza dell’idea di una capacità di «applicazione di qualcosa di universale ad una situazione concreta e determinata» – detto in termini ermeneutici, di un testo alla situazione concreta dell’interprete – al *sensus communis*, visto emergere proprio con la filosofia pratica di Aristotele, ma ritenuto in qualche modo ancora riconoscibile nei suoi tratti originari all’inizio dell’epoca moderna con Vico e prima

che Kant lo separasse definitivamente dalla filosofia morale e lo volgesse in gusto (cfr. pp. 55-7 e 358 ss.). Ricoeur (1988, cfr. in part. 241 ss.) ha ricondotto efficacemente questo principio ermeneutico anche alle opere artistiche, rinviano, in definitiva, proprio ad Aristotele – senza tuttavia riconoscerne precisamente la chiave dialettica – l'origine di questo modo d'intendere le "opere di finzione". Sulla pregnanza che il concetto di applicazione può avere in campo estetico oltre che ermeneutico, cfr. anche, tra gli studi italiani, Montani (1996, in part. pp. 13 ss. e 157 ss.).

40. Ancora Hamlyn (1993) paragona efficacemente, da questo punto di vista, il *nous* alla virtù morale, che Aristotele pensa, appunto, come una *exis*, una disposizione naturale nell'uomo, realizzata tuttavia solo dall'esercizio effettivo e dall'abitudine (cfr. in part. pp. 274 ss.). Sul carattere mediato e "didascalico", «discorsivo» del *nous*, cfr. anche Berti (1989, pp. 12 ss.).

41. Cfr. Il. 24,483 ss.

42. Si pensi, da tale punto di vista, solo alla complessità e produttività incomparabilmente maggiori di questa visione "dialettica" del sapere poetico rispetto a certe moderne teorie sull'arte come "rispecchiamento" della realtà.

43. Il che fa, di quello poetico, di gran lunga il campo più battuto e sottoposto a disamina dialettica nelle riflessioni etiche di Aristotele. Molto più dei fatti "storici", i cui riferimenti nell'*Etica nicomachea* sono assai meno numerosi.

44. Perfino quando, riferendosi nella *Metafisica* ad un'affermazione di Simoneide, Aristotele conclude che «gli aedi dicono molte bugie» (982b 3-4), in realtà è a un poeta, Esiodo, che sta indirettamente rinviano il proverbio (*Teogonia* vv. 27-28).

45. Agostino, *Conf.* 1,13.

46. Su queste questioni, mi permetto di rimandare al mio saggio in Montani, Ardvino, Guastini (2002, cfr. in part. pp. 99-145), in cui si è tentato di compiere uno sguardo storico d'insieme sui rapporti tra arte e verità, dall'antichità fino alla filosofia contemporanea.

47. Cfr. Platone, *Fedro* 229c.

48. Su cui cfr. *infra*, nota a 48b 4-24; cfr. anche nota a 48b 11-2.

49. Su cui cfr. *infra*, note a 48b 4-24, 48b 7-8, 48b 10, 48b 10-1, 60b 32.

50. Cfr. *Phys.* II 194a 21-2 e 199a 15-7. Cfr. anche *Protr.* frr. 13-4 e *Meteor.* 381b 6. Quella di circoscrivere la *mimesis* alla sola arte poetica, facendone così un principio distinto, è operazione tipicamente moderna che, cominciata con Batteux (1992) – il quale ne fece principio dei cosiddetti *beaux arts*, aprendo la strada al moderno concetto di "arte" e alla riflessione che l'estetica ha compiuto su questo oggetto – è divenuta un luogo accettato e spesso indiscusso della moderna interpretazione dell'arte poetica antica. Ancora in questi ultimi anni, un'opera, pur meritoria, di cognizione complessiva (senz'altro la più ampia dedicata al tema) quale è quella di Halliwell (2009), parte dal presupposto che – per usare le parole stesse dell'autore – «grazie alla *mimesis*, l'Antichità ebbe qualcosa di molto vicino a una concezione dell'"arte"» (p. 17). Con tutte le conseguenze storico-teoriche che ciò comporta. A cominciare dal fatto che l'autore abbia potuto parlare di un'«estetica della *mimesis*». Tra i non molti studi che hanno invece rimarcato le differenze, forse il più autorevole e limpido rimane Kristeller (1998).

51. Sulla poetica platonica, mi permetto di rimandare, tra gli altri, a Guastini (2003, pp. 34-76).

52. Sulla questione, cfr. *infra*, nota a 51b 3.
53. Qui Aristotele richiama, ancora per superarlo, il lessico platonico, che, dalla *Repubblica* al *Fedone*, al *Timeo*, aveva distinto tra *eikon*, come immagine vera delle cose, ed *eidolon*, immagine che delle cose imita invece solo la mezza parvenza.
54. «Presentazione su un altro piano [Präsentation auf einer anderen Ebene]», traduce il vocabolo *mimesis* Flashar (1993, p. 56).
55. In questo senso si capirà anche l'importanza attribuita da Aristotele, nell'ambito della *lexis*, soprattutto poetica, alla metafora e il suo rapporto con la *mimesis*: cfr. *infra*, nota a 57b 6-7.
56. In questo senso, si spiega bene perché Aristotele anche in *Poet.* 4 abbia potuto ripetere, quasi con le stesse parole, quanto già detto in un'opera di *theoria* come il *De part. anim.*: «di quelle stesse cose che nella realtà vediamo con pena, proviamo invece piacere a contemplare le immagini (*eikonas*) più accurate» (su cui cfr. *infra*, nota a 48b 10-1).
57. Cfr. *Eth. nic.* 1140a 1-23, su cui cfr. anche *infra*, 47a 19-20.
58. Cfr. *Eth. nic.* 1095a 5 ss.
59. Cfr. *Eth. nic.* 1142a 26.
60. Su questo, cfr. in part. 1144a 20 ss., su cui cfr. *infra*, nota a 50a 39.
61. Da questo punto di vista, Aubenque, in conclusione del suo studio (1993², cfr. in part. pp. 155-77), divenuto un classico, dedicato alla concezione aristotelica della *phronesis*, ha potuto definire l'etica di Aristotele come un *humanisme tragique*, senza tuttavia fare, purtroppo, mai riferimento alla *Poetica*.
62. Sull'*hamartia*, cfr. in part. *infra*, note a 52b 28-53a 39, 53a 9-10.
63. Differenziandosi, così – secondo la tradizionale scansione disciplinare indicata da Aristotele e anche troppo utilizzata dall'aristotelismo successivo – dalla scienza pratica, che tratta di sostanze, le *praxeis*, il cui principio è ugualmente nell'agente, ma il cui fine è tutto e solo nella riuscita dell'azione stessa (e non nella realizzazione di un ente esterno, come nella *poiesis*: cfr. in part. *Eth. nic.* 1140b 7); e differenziandosi altresì dalla scienza teoretica, in particolare la fisica, che tratta di sostanze il cui principio è invece in sé stesse, cioè nella natura che le produce (*Metaph. E* 1025b 21 ss.).
64. Cfr. in part. 50b 18-9 e 53b 4; cfr. anche 62a 10-13 e 17-8. Tutti passi, peraltro, assai meno univoci di quanto talvolta ritenuto. Per un approfondimento della questione, cfr. *infra*, nota a 50b 18-9.
65. Cfr. i.e. 49b 31-6, in cui si dice espressamente che tutti gli elementi della tragedia classificati nel cap. 6 oltre al *mythos*, compresi *lexis*, *mousike* ed *opsis*, contribuiscono a realizzare l'imitazione. La convinzione che Aristotele stia sottovalutando l'aspetto scenico ha avuto conseguenze sulla tradizione stessa del testo, lasciandovi ferite aperte. Non è un caso, del resto, che Kassel (1965) congetturi atetesi per tutti quei passi della *Poetica* (49b 30, 50a 15, 62a 16) in cui viene richiamata l'importanza di elementi quali la *mousike* e, soprattutto, la *opsis* (sulla questione, cfr. anche *infra*, note a 50a 13, 62a 15-6).
66. Su questo, cfr. *Protr. B* 46-52, in cui si parla di una *theoretike phronesis* e di un «sapere che è teoretico ma che [...] ci permette l'agire (*to prattein*) e ci viene in aiuto per le azioni» (cfr. in part. B 51).
67. Da questo punto di vista, la *Poetica*, anche per ragioni di cronologia della sua composizione – che la gran parte degli studiosi ormai concorda essere sta-

ta iniziata assai presto da Aristotele, probabilmente già in periodo accademico, e presumibilmente portata avanti per molti anni come una raccolta aperta di appunti di lezione a cui aggiungere e integrare via via osservazioni – addirittura meglio di altre opere del corpus, dimostra come Aristotele non sia mai stato platonico nel senso stretto del termine (smentendo così le interpretazioni cosiddette “genetiche” della sua filosofia e della *Poetica*, da Jaeger, 1935, a De Montmollin, 1951). Ma tuttavia dimostra anche come non sia mai stato neppure “antiplatonico” nel senso stretto del termine e che, dal principio alla fine della propria ricerca filosofica, pur in fasi e con argomenti diversi, abbia piuttosto sempre cercato di ripensare e “superare” la filosofia del maestro.

68. Secondo la nota indicazione presente in Nietzsche (1972, pp. 45 e 159). I giudizi sul suo «incontro con Orazio» e l’importanza di un poeta come questo nel processo in cui «il ‘mondo vero’ finì per diventare favola», si possono leggere in Nietzsche (1970, p. 155).

69. Di qui, perciò, anche la sua idea di catarsi come liberazione (*Entlandung*) dal terrore del nulla dell’esistenza; riconoscimento eroico del fatto che «tutto ciò che nasce debba essere pronto a una fine dolorosa» (Nietzsche, 1972, p. 111), in contrasto, anche in questo caso, con quella di Aristotele, per il quale la catarsi corrispondeva invece, come vedremo (cfr. *infra*, nota a 49b 21-31), all’effetto emotivo di piacere prodotto dalla scoperta di ciò che sta dietro la sciagura tragica e che ci si offre in termini di possibilità insite nella natura umana e nell’agire dell’uomo.

70. Dopo di lui, forse, Heidegger, che ha parlato, in modi cui qui non è possibile neanche accennare, di opera d’arte come di «messa in opera della verità» (cfr. Heidegger, 1984, in part. pp. 21 ss.). Per una limpida interpretazione della questione, si rimanda al saggio di Adriano Ar dovino in Montani, Ar dovino, Guastini (2002, pp. 307-29).

71. Hegel (1963, p. 16).

Nota al testo

Alcuni brevi chiarimenti preliminari circa i criteri adottati per la traduzione e il commento. La traduzione è stata condotta sul testo critico stabilito da Kassel (1965). I frequenti casi in cui ci si discosta, quando significativi, sono segnalati nel *Commento*. Tra le edizioni che, con i loro suggerimenti, più hanno contribuito a determinare scostamenti dalla *recensio oxoniensis*, la prima da segnalare è senz'altro quella di Dupont-Roc, Lallot (1980) – basata, a differenza di Kassel (1965), quasi esclusivamente (talvolta in modo perfino troppo inflessibile) sul cod. A – che ha costituito, per la presente, una vera e propria *editio delecta*, quanto ad affinità di propositi scientifici e di progetto editoriale. Non era nel progetto, né nelle possibilità e competenze, di questa edizione condurre una recensione diretta dei manoscritti e degli apografi. Ci si è limitati ad accogliere, spesso spiegandone le ragioni, la lezione ritenuta più plausibile. Del resto, dopo dieci secoli di traduzioni della *Poetica*, sarebbe per molti versi presuntuoso pensare di poter ancora essere originali rispetto a singoli passi del testo – del quale ancora Gallavotti (1974), in un'edizione tra le più rigorose degli ultimi decenni, riconosceva, nonostante la pluralità delle fonti manoscritte, l'unitarietà di fondo, stigmatizzando l'abitudine, invalsa in una parte della letteratura critica, comprendente in certa misura lo stesso Kassel, a congetturare *cruces* in ogni passo.

Nondimeno, un'operazione in qualche modo innovativa, su un testo come questo, il traduttore può ancora compierla e riguarda, oltre al tentativo sempre perfettibile di compenetrazione tra fedeltà al testo greco e leggibilità della traduzione in una lingua moderna, la tonalità dell'insieme. Oggi come in passato – forse oggi (in presenza di tante e varie edizioni e traduzioni del testo, alcune eccessivamente letterali, altre francamente fantasiose) ancora più che in passato – compito, direi addirittura dovere, del traduttore, oltre naturalmente al rigore filologico, requisito primo e minimo di

ogni traduzione, è orientare complessivamente la lettura nella direzione che ritiene più fedele allo spirito dello scritto e coerente con gli altri scritti del suo Autore. Solo per fare esempi canonici: se occorre decidere della lezione di un passo guasto o se conservarne uno controverso o non presente in tutti i codici – classico, per la *Poetica*, è il caso del brano del cap. 6 in cui si legge della tragedia come *mimesis* di *eudaimonia kai kakodaimonia* – alla decisione finale non potrà che concorrere anche il contenuto del passo e la sua coerenza con le posizioni espresse altrove da Aristotele. Altrettanto vale sul piano lessicologico: se un filosofo come Aristotele usa, e in un punto teorico decisivo del suo trattato come l'inizio del cap. 4, il termine *syllogizesthai*, rigore e coerenza vogliono che questo termine, pur tenuto conto, naturalmente, di uno spettro semantico ampio e all'interno di contesti linguistici e stilistici diversi, venga tuttavia reso nella maniera più pertinente al senso che gli conferisce anche altrove.

Dunque, di fronte ad un testo di questo genere e di questa tradizione, le scelte expressive e terminologiche che il traduttore è chiamato a fare – e la cui coerenza e plausibilità sottopone al giudizio e all'analisi di lettori e specialisti – sono scelte più con-testuali che testuali in senso stretto. In questo quadro, ben più dell'originalità, vale, semmai, nella collazione del testo, la valutazione e il ristabilimento della tradizione migliore. Su questa strada, vengono talvolta in soccorso traduttori e interpreti, talora lontani secoli nel tempo, davvero magistrali. È stato il caso, naturalmente, di Guglielmo di Moerbeke e della sua traduzione latina, portata a termine a Viterbo nel 1278, spesso, sul piano filosofico, ben più accorta e consapevole di tante traduzioni recenti, e da cui ho tratto, in più di un caso, insegnamenti. Ma anche il caso di traduzioni un po' meno antiche e influenti, da quella di Alessandro Piccolomini del 1572 a quella di André Dacier del 1692, ma altrettanto accorte. Oppure ormai vecchie di decenni, ma ancora di straordinaria puntualità, come quella in greco moderno proposta da Menardos, Sykrutis nel 1936.

Stesso discorso, per quel che riguarda il *Commento*. Non c'è passo del testo che la tradizione critica non abbia sviluppato in ogni sua sfumatura. Anche in questo caso, l'idea di arrivare a scoprire elementi nuovi su singoli punti è pura chimera. L'originalità di un'opera di commento alla *Poetica* risiede in altro: nella possibilità di cogliere e restituire al lettore uno sguardo d'insieme – non faci-

litato, ma reso anzi più gravoso dal peso della tradizione – sull'opera. Un'opera che, per il carattere ellittico che la contraddistingue e la frammentarietà e lacunosità di certe sue parti fondamentali, si è sempre da un lato prestata a un'indubbia sovraesposizione ermeneutica – esercitata, soprattutto negli ultimi cento anni, nei più diversi campi: estetologico, critico letterario, teatrale, perfino linguistico – e dall'altro sottratta a uno sguardo sinottico.

Ciò che si tenterà di fare qui sarà, allora, cercare di restituirla per quanto possibile al suo ambito naturale. Quello più strettamente filosofico del corpus delle opere aristoteliche entro il quale è maturata e trova la sua collocazione. Con l'obiettivo di realizzarne una lettura il più possibile coerente con queste e con sé stessa. Perciò nel *Commento* si troveranno citate e discusse più le altre opere di Aristotele che quelle critiche della letteratura successiva. Ciò al fine di agevolare il lettore nel compito di ritrovare nelle "cose stesse", ancora prima che nelle interpretazioni successive, il senso filosofico di questo scritto aristotelico.

Adottando questa prospettiva, il ricorso diretto, negli apparati, alla ormai vastissima letteratura di commento alla *Poetica* è stato il più contenuto possibile. Si è tenuto conto sistematicamente solo delle edizioni ritenute più notevoli e degli studi parsi esemplari di certe posizioni, condivisibili o meno. Ne è uscita una bibliografia che, come del resto è d'uso nei commenti, sarà più di orientamento al lettore che di servizio allo specialista.

Le esigenze filosofiche e il taglio sinottico dell'edizione hanno condizionato anche la veste editoriale del *Commento*. Per rendere più agevole e diretta l'individuazione e la consultazione dei tanti richiami e paralleli alle altre opere del corpus e la comparazione con gli altri luoghi del testo della *Poetica*, si è deciso di adottare come sistema di riferimento le linee stesse del testo greco senza utilizzare, nel commento, gli esponenti di nota. Il vantaggio per il lettore sarà quello di avere sempre sotto controllo il brano o il passo che si sta commentando e insieme il quadro di tutti quelli correlati. Per evitare confusioni tra testo greco e suo commento, si è fatto ricorso a una precisa distinzione: quando nel libro si fa diretto riferimento a un brano o a un passo del testo aristotelico, il richiamo è preceduto dai soli indicatori *supra* o *infra*. Quando, invece, si fa riferimento al *Commento*, gli indicatori sono seguiti da "nota a".

Dopo il primo rimando, in originale, i termini greci, a parte alcune note di commento più specificatamente filologiche e salvo altre rare eccezioni dovute a motivi specifici, si troveranno sempre traslitterati. Ciò al fine di bilanciare al meglio carattere specialistico e ragioni divulgative del libro. Solo nell'*Introduzione*, per rendere più accessibili i temi trattati, si è deciso di traslitterare tutto. Comunque, ogni termine greco o espressione presenti negli apparati verranno sempre tradotti o spiegati.

Seguirà un indice analitico delle nozioni più importanti presenti nel testo della *Poetica*, volto a dare una mappa concettuale dell'opera, e un indice dei nomi degli autori citati.

Le sigle di rimando ai codici sono quelle convenzionalmente adottate:

A = *Parisinus Gr. 1741* (x-xi sec.)

B = *Riccardianus 46* (xiv sec.)

AR = *Parisinus Arab. 2346* (versione siriaca del x sec.)

LAT = Trad. latina di G. di Moerbeke del 1278

rec = Apografi di A o di B

Abbreviazioni degli altri testi di Aristotele citati:

<i>An. post.</i>	<i>Analitici secondi</i>
<i>An. pr.</i>	<i>Analitici primi</i>
<i>Cat.</i>	<i>Categorie</i>
<i>De anim.</i>	<i>Dell'anima</i>
<i>De cael.</i>	<i>Del cielo</i>
<i>De divinat.</i>	<i>Della divinazione nel sonno</i>
<i>De gener. anim.</i>	<i>Riproduzione degli animali</i>
<i>De gener. et corr.</i>	<i>Della generazione e corruzione</i>
<i>De interpr.</i>	<i>Dell'espressione</i>
<i>De motu anim.</i>	<i>Del moto degli animali</i>
<i>De part. anim.</i>	<i>Parti degli animali</i>
<i>De sensu</i>	<i>Del senso e dei sensibili</i>
<i>Hist. anim.</i>	<i>Ricerche sugli animali</i>
<i>Eth. eud.</i>	<i>Etica eudemia</i>
<i>Eth. nic.</i>	<i>Etica nicomachea</i>
<i>M. Mor.</i>	<i>Grande etica</i>
<i>Metaph.</i>	<i>Metafisica</i>

<i>Mir.</i>	[Aristotele] <i>Mirabilia</i>
<i>Meteor.</i>	[Aristotele] <i>Meteorologica</i>
<i>Phys.</i>	<i>Fisica</i>
<i>Pol.</i>	<i>Politica</i>
<i>Probl.</i>	[Aristotele] <i>Problemi</i>
<i>Protr.</i>	<i>Protrettico</i> (ed. Düring)
<i>Rhet.</i>	<i>Retorica</i>
<i>Soph. el.</i>	<i>Elenchi sofistici</i>
<i>Top.</i>	<i>Topici</i>

Abbreviazioni delle altre opere antiche citate:

<i>An.</i>	Senofonte, <i>Anabasi</i>
<i>Ant.</i>	Sofocle, <i>Antigone</i>
<i>Ap.</i>	Platone, <i>Apologia di Socrate</i>
<i>Apoll. Ty.</i>	Filostrato, <i>Vita di Apollonio di Tiana</i>
<i>Aud. Poet.</i>	Plutarco, <i>Come si devono ascoltare i poeti</i>
<i>Ch.</i>	Eschilo, <i>Coefore</i>
<i>Conf.</i>	Agostino Aurelio, <i>Le confessioni</i>
<i>De doc. christ.</i>	Agostino Aurelio, <i>La dottrina cristiana</i>
<i>De eloc.</i>	Demetrio, <i>Lo stile</i>
<i>Def.</i>	[Platone], <i>Definizioni</i>
<i>Enn.</i>	Plotino, <i>Enneadi</i>
<i>Eq.</i>	Aristofane, <i>Cavalieri</i>
<i>Eum.</i>	Eschilo, <i>Eumenidi</i>
<i>Gorg.</i>	Platone, <i>Gorgia</i>
<i>Hist.</i>	Erodoto, <i>Storie</i>
<i>Il.</i>	Omero, <i>Iliade</i>
<i>in An.</i>	Temistio, <i>in libros Aristotelis de anima paraphrasis</i>
<i>Ion.</i>	Platone, <i>Ione</i>
<i>IT</i>	Euripide, <i>Ifigenia in Tauride</i>
<i>Leg.</i>	Platone, <i>Leggi</i>
<i>Men.</i>	Platone, <i>Menone</i>
<i>OC</i>	Sofocle, <i>Edipo a Colono</i>
<i>Od.</i>	Omero, <i>Odissea</i>
<i>Or.</i>	Temistio, <i>Orazioni</i>
<i>OT</i>	Sofocle, <i>Edipo re</i>
<i>Phil.</i>	Platone, <i>Filebo</i>
<i>P.Oxy 2309</i>	Papiro di Ossirinco XXII 2309 (ed. E. Lobel, 1954)

<i>Pyt.</i>	Pindaro, <i>Pitiche</i>
<i>Quaest. Hom.</i>	Porfirio, <i>Questioni omeriche</i>
<i>Quint.</i>	Quintiliano, <i>La formazione dell'oratore</i>
<i>Ran.</i>	Aristofane, <i>Rane</i>
<i>Resp.</i>	Platone, <i>Repubblica</i>
<i>Rhet. ad Her.</i>	Cicerone, <i>Retorica a Gaio Erennio</i>
<i>Ser. num. vind.</i>	Plutarco, <i>Della lentezza della punizione divina</i>
<i>Soph.</i>	Platone, <i>Sofista</i>
<i>Subl.</i>	Pseudo-Longino, <i>Il sublime</i>
<i>Symp.</i>	Platone, <i>Simposio</i>
<i>Th.</i>	Esiodo, <i>Teogonia</i>
<i>Theaet.</i>	Platone, <i>Teeteto</i>
<i>Tim.</i>	Platone, <i>Timeo</i>
<i>Ve.</i>	Aristofane, <i>Vespe</i>

Poetica

Περὶ ποιητικῆς

I. [1447α 8] Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἣν τινα δύναμιν ἔκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς [10] μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὅμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστι μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρώτον ἀπὸ τῶν πρώτων. Ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς [15] αὐλητικῆς ἡ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὖσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἄλλήλων τρισίν· ἡ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἡ τῷ ἑτερα ἡ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. Ὡσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν [20] διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἔτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἀπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ρυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις δ’ ἡ χωρὶς ἡ μεμιγμένοις· οἷον ἀρμονίᾳ μὲν καὶ ρυθμῷ χρώμεναι μόνον ἡ τε αὐλητικὴ καὶ ἡ κιθαριστικὴ κἄν εἴ τινες [25] ἔτεραι τυγχάνουσιν οὖσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον ἡ τῶν συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ρυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἀρμονίας ἡ τῶν ὄρχηστῶν (καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ρυθμῶν μιμοῦνται καὶ ἥθη καὶ πάθη καὶ πράξεις). Ἡ δὲ [ἐποποιία] μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς <καὶ> ἡ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε [47β] μιγνῦσα μετ’ ἄλλήλων εἰθ’ ἐνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέτρων ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν· οὐδὲν γὰρ ἂν [10] ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μύμους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἡ ἐλεγείων ἡ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν· πλὴν οἱ ἀνθρωποί γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιοὺς τοὺς δὲ ἐποποιοὺς ὄνομάζουσιν, οὐχ [15] ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορεύοντες· καὶ γὰρ ἂν ιατρικὸν ἡ φυσικόν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὁμήρω καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἡ [20] ποιητήν· ὅμοίως δὲ κἄν εἴ τις ἀπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε Κένταυρον μικτὴν ραψῳδίαν ἐξ ἀπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον. Περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον. Εἰσὶ δέ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς

I. [1447a 8] Parliamo dell'arte poetica in sé stessa e insieme delle sue forme, quale potenzialità ciascuna possiede, e in che modo bisogna comporre le [10] trame perché la produzione poetica risulti bella, e inoltre da quante e quali parti è composta, e parimenti di quanti altri <elementi> attengono alla ricerca in questione, cominciando, secondo natura, prima dai primi.

Dunque, il poema epico e la poesia tragica, e inoltre la commedia e la poesia ditirambica e la maggior parte [15] dell'auletica e della citaristica sono tutti quanti, nell'insieme, imitazioni; che tuttavia differiscono tra loro in tre modi: o per imitare per mezzo di cose diverse, o per imitare cose diverse, o per imitare in modo diverso e non nella stessa maniera.

Infatti, come tra coloro che raffigurano – chi [20] con tecnica, chi per abitudine – alcuni imitano il molteplice con i colori e le figure, altri attraverso la voce, così anche in tutte le suddette tecniche l'imitazione si compie mediante il ritmo, la voce e l'armonia, presi separatamente o mescolati; ad esempio, armonia e ritmo sono usati solo nell'auletica, nella citaristica e in quelle [25] altre <tecniche> che sono come queste quanto a potenzialità, ossia l'arte della siringa <e> l'arte dei danzatori, che imitano con il solo ritmo senza armonia (e, infatti, questi imitano, mediante ritmi figurati, caratteri, passioni e azioni).

Invece, la <tecnica> che fa uso solo della nuda parola e quella che fa uso dei versi, sia [47b] mescolati tra loro che in un qualche genere unico, si trovano ad essere ancora oggi senza nome. Non potremmo, infatti, [10] denominare alcunché di comune tra i mimi di Sofrone e di Senarco e i discorsi socratici, né a proposito dell'imitazione che qualcuno facesse mediante trimetri o versi elegiaci o simili, se non per il fatto che gli uomini, che mettono in collegamento il fare poesia con il metro, li chiamano poeti elegiaci o epici, [15] designandoli come poeti non secondo l'imitazione, ma, per consuetudine, secondo il metro. E in effetti, è abituale chiamare così anche quelli che declamano in versi argomenti di medicina o di fisica; ma in realtà non esiste nulla di comune tra Omero ed Empedocle tranne il metro, per cui è giusto chiamare l'uno poeta e l'altro fisiologo piuttosto [20] che poeta. E ciò <vale> anche se qualcuno realizzasse l'imitazione mescolando tutti i metri, proprio come ha fatto Cheremone nel *Centauro*, mescolando in una rapsodia tutti i metri, e ricevendo così l'appellativo di poeta. Su ciò <valga> ciò che si è definito in tal modo.

[25] είρημένοις, λέγω δὲ οἷον ῥυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὡσπερ ἡ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἡ τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν ἄμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. Ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οῖς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

2. [48α] Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἡ σπουδαίους ἡ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἥθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἥθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἡ καθ' ἡμᾶς ἡ χείρονας [5] ἡ καὶ τοιούτους – ὡσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Πλαύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἴκαζεν – δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἔκαστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἐτέρα τῷ ἔτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον. Καὶ γὰρ ἐν ὄρχήσει καὶ αὐλήσει [10] καὶ κιθαρίσει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιότητας, καὶ [τὸ] περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἷον "Ομηρος μὲν βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὁ Θάσιος <ό> τὰς παρῳδίας ποιήσας πρώτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα χείρους· ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς [15] νόμους, ὡσπερ τγᾶς τοῦ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος, μιμήσαιτο ἄν τις. Ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγῳδία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

3. "Ετι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἔκαστα τούτων [20] μιμήσαιτο ἄν τις. Καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα – ἡ ἔτερόν τι γιγνόμενον ὡσπερ "Ομηρος ποιεῖ ἡ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα –, ἡ <τιθέντα> πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους. Ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησίς ἔστιν, [25] ὡς εἴπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οῖς τε <καὶ ἄ> καὶ ὡς. "Ωστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἄν εἴη μιμητὴς Όμήρω Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. "Οθεν καὶ δράματα

Ma vi sono tecniche che fanno uso di tutti i mezzi suddetti [25]; parlo ad esempio del ritmo, della melodia e del verso, come nella poesia ditirambica, o in quella nomica, o anche nella tragedia e nella commedia, che differiscono, tuttavia, perché alcune <li usano> tutti insieme, alcune separatamente. Tra le tecniche con cui si realizza l'imitazione, pongo dunque tali differenze.

2. [48a] Poiché gli imitatori imitano persone che agiscono, ed è necessario che queste siano o serie o di poco valore (i caratteri, infatti, obbediscono quasi sempre a questi soli <tipi>; e, quanto ai caratteri, tutti differiscono per malvagità o per virtù), ossia o migliori rispetto a noi, o peggiori [5] o dello stesso genere – proprio come <fanno> i pittori: Polignoto che raffigura <persone> superiori <rispetto a noi>, Pausone, peggiori, Dionisio, simili – è chiaro che ciascuna delle suddette imitazioni avrà queste differenze e in questo modo sarà diversa perché imiterà cose diverse. E in effetti, anche nella danza, nell'auletica [10] e nella citaristica sono intervenute queste dissimiglianze, e inoltre nella prosa e nella poesia senza accompagnamento musicale: ad esempio, in Omero, <che ha imitato> persone migliori, in Cleofonte, simili, mentre in Egemone di Taso, primo <a comporre> poesie parodistiche, e in Nicocare, nella sua *Viliade*, peggiori. Parimenti si potrebbe imitare riguardo ai ditirambi e [15] all'arte nomica, come ad esempio il *Ciclope* di Timoteo e Filosseno. La stessa differenza è riscontrabile nella tragedia rispetto alla commedia: questa, infatti, tende a imitare persone peggiori, quella migliori delle attuali.

3. C'è ancora una terza differenza tra queste <tecniche>: il come si può imitare [20] ognuna di queste cose. Infatti, è possibile imitare con gli stessi mezzi e le stesse cose, ma o raccontandole – sia divenendo qualcos'altro, come fa Omero, sia <rimanendo> sé stessi e non trasformandosi – oppure <ponendo> coloro che imitano come tutte persone che agiscono e che operano di fatto.

Quindi, come detto dapprincipio, è in queste tre differenze [25] che sta l'imitazione: o relativamente ai mezzi, o agli oggetti, o al come. Cosicché, da una parte Sofocle può essere lo stesso imitatore che è Omero, perché entrambi imitano persone serie, e dall'altra può esserlo come Aristofane, perché entrambi imitano persone che agiscono e che drammatizzano. Donde, alcuni dicono

καλεῖσθαι τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. Διὸ καὶ [30] ἀντιποιοῦνται τῆς τε τραγῳδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς οἵ τε ἐνταῦθα ως ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῷ πρότερος ὢν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι [35] τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τὰ ὄνόματα σημείον· οὗτοι μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναῖοι δὲ δῆμους, ως κωμαδὸν οὐκ ἀπὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἀστεως· [48β] καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν. Περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

4. Έοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν δλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι [5] δύο τινες καὶ αὗται φυσικαί. Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. Σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον [10] ἐπὶ τῶν ἔργων· ἂ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς δρῶμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἡκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. Αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις δόμοιώς, ἀλλ᾽ ἐπὶ βραχὺ [15] κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. Διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας δρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἔκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος· ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχ ἡ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἡ τὴν χροιὰν ἡ διὰ τοιαύτην τινὰ ἀλλην αἰτίαν. [20] Κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ρυθμῶν ἐστι φανερὸν), ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγέννησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. Διεσπάσθη δὲ

che tali opere abbiano preso il nome di «drammi», perché imitano persone che drammatizzano. Perciò [30] i Dori rivendicano sia la tragedia che la commedia (la commedia la rivendicano tanto i Megaresi di qui, poiché è presso di loro che è nata la democrazia, quanto quelli della Sicilia, di lì, infatti, era Epicarmo, poeta che è anteriore a Chionide e Magnete; <mentre> la tragedia <la riven-dicano> talune delle popolazioni [35] del Peloponneso), portan-do come segno i nomi: quelli, infatti, dicono *kōmas* per intendere i sobborghi, gli Ateniesi invece *dēmous*, e dunque «commedian-ti» non viene dal fare baldoria (*kōmazein*), ma dal vagabondare per i *kōmai*, disprezzati da coloro che vivono in città. [48b] Inoltre, quelli <chiamano> il fare (*to poiein*) *dran*, mentre gli Ateniesi lo chiamano *prattein*.

Pertanto, su quante e quali sono le differenze relative all'imitazio-ne siano dette queste cose.

4. Due, invece, appaiono le cause da cui è nata l'arte poetica nel suo insieme [5] ed entrambe naturali. L'imitare, infatti, è connatu-rato agli esseri umani fin dall'infanzia e ciò li distingue dagli altri animali: perché sono i più inclini all'imitazione e attraverso l'imi-tazione si procurano le prime conoscenze, e perché sono portati tutti a provare piacere delle imitazioni. Ne è segno ciò che accade [10] davanti alle opere <d'imitazione>: infatti, di quelle cose che nella realtà vediamo con pena, proviamo invece piacere a contem-plare le immagini più accurate, ad esempio, le forme degli anima-li meno apprezzati e dei morti. Causa anche di questo è che l'ap-prendere è la cosa più piacevole, non solo per i filosofi, ma anche per gli altri, benché [15] ne partecipino in misura minore. Per que-sto, quindi, proviamo piacere a guardare le immagini: perché, con-templandole, accade che apprendiamo e sillogizziamo su cos'è cia-scuna cosa, ad esempio che questo è quello. Giacché, se per caso <qualcosa> non sia mai stato visto prima, non produrrà piacere in quanto immagine imitativa, ma per la foggia, il colore, o per altre cause del genere.

[20] Essendo noi portati per natura all'imitare, all'armonia e al ritmo (i metri, infatti, è chiaro che sono parti del ritmo), all'inizio coloro che in queste cose tendevano verso il grado sommo, a po-co a poco hanno dato luogo alla poesia, progredendo dalle inizia-li improvvvisazioni. La poesia si suddivise in base ai caratteri propri

κατὰ τὰ οἰκεῖα ἥθη ἡ ποίησις· [25] οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμιμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἱ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὡσπερ ἔτεροι ὑμνους καὶ ἔγκωμια. Τῶν μὲν οὖν πρὸ Ὁμήρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιοῦτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ Ὁμήρου ἀρξαμένοις [30] ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. Ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον ίαμβεῖον ἥλθε μέτρον – διὸ καὶ ίαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ίαμβίζον ἀλλήλους. Καὶ ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ἡρωικῶν οἱ δὲ ίαμβῶν ποιηταί. Ὡσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὅμηρος [35] ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὐ ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὕτως καὶ τὸ τῆς κωμῳδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοίον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον ἔχει, ὡσπερ Ἰλιάς [49α] καὶ ἡ Ὀδύσσεια πρὸς τὰς τραγῳδίας, οὕτω καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας. Παραφανείσης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας οἱ ἐφ' ἐκατέραν τὴν ποίησιν ὄρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φύσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ίαμβῶν κωμῳδοποιοί [5] ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμότερα τὰ σχήματα εἶναι ταῦτα ἐκείνων. Τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἥδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἰδεσιν ἵκανῶς ἢ οὐ, αὐτό τε καθ' αὐτὸν κρίναι καὶ πρὸς τὰ θέατρα, ἄλλος λόγος. Γενομένη οὖν ἀπ' ἀρχῆς [10] αὐτοσχεδιαστικῆς – καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἀ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα – κατὰ μικρὸν ἡὑξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἡ [15] τραγῳδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν. Καὶ τό τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἔξ ἐνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος ἥγαγε, καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἥλαττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν· τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν Σοφοκλῆς. "Ετι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ [20] λέξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψὲ ἀπεσεμνύνθη, τό

«dei poeti»: [25] i più nobili imitavano le azioni belle e di persone siffatte, mentre i più volgari le azioni di quelli di scarso valore, componendo soprattutto invettive, come gli altri componevano inni ed encomi.

Di nessuno dei poeti prima di Omero possiamo citare un'opera del genere, «e» benché sia probabile ce ne siano stati molti, è possibile solo a partire da Omero [30], con il suo *Margite* e opere del genere. In queste opere, si giunse nel modo appropriato al metro giambico – e perciò ora è chiamato giambo: perché mediante questo metro si satireggiava (*iambizon*) gli uni contro gli altri. E così i poeti antichi sono divenuti o poeti di versi eroici o poeti di versi giambici. Come Omero è stato soprattutto poeta di cose serie [35] (unico non solo perché ha composto bene, ma anche perché ha realizzato imitazioni drammatiche), così è stato anche il primo a insegnare la caratteristica principale della commedia, che non drammatizza l'invettiva, ma il ridicolo. Il *Margite*, infatti, rivela un'analogia: l'*Iliade* [49a] e l'*Odissea* stanno alle tragedie come questo sta alle commedie.

Una volta apparse la tragedia e la commedia, i poeti, muovendo in direzione dell'uno o dell'altro genere di poesia secondo la loro particolare natura, divennero gli uni compositori di commedie anziché di giambi [5], gli altri di tragedie anziché di poemi epici, poiché tali forme sono più illustri e stimabili di quelle.

Indagare, poi, se la tragedia abbia già dato o meno completamente corso alle sue specie, giudicando in sé e per sé o in relazione all'arte teatrale, è altro discorso. Divenuta, infatti, dalle prime [10] improvvisazioni – la stessa tragedia, e anche la commedia, l'una a partire dagli iniziatori del ditirambo, l'altra da quelli dei canti fallici, i quali da tempo e ancora oggi continuano comunque ad essere praticati in numerose città – a poco a poco si accrebbe, sviluppando, «i poeti», quanto di essa diveniva manifesto. La tragedia cessò poi di subire tutti i cambiamenti che l'hanno trasformata, [15] quando raggiunse la sua natura propria.

Il primo a portare da uno a due il numero degli attori fu ritenuto Eschilo, che diminuì anche la parte assegnata al coro e fece assumere un ruolo da protagonista al dialogo; mentre Sofocle li portò a tre e «introdusse» la scenografia. Anche riguardo alla grandezza: a partire da brevi trame e [20] da un'espressione comica poiché evolgeva dal satiresco, «la tragedia» assunse in seguito tono

τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ιαμβείον ἐγένετο. Τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἔχρωντο διὰ τὸ σατυρικὴν καὶ ὄρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λέξεως δὲ γενομένης αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὗρε· μάλιστα γὰρ λεκτικὸν τῶν μέτρων τὸ ιαμβείον ἐστιν· σημεῖον δὲ τούτου, πλεῖστα γὰρ [25] ιαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς ἀλλήλους, ἔξαμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτικῆς ἀρμονίας. "Ετι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. Καὶ τὰ ἄλλ' ὡς [30] ἔκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἐστω ήμīν εἰρημένα· πολὺ γὰρ ἂν ἵσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ' ἔκαστον.

§. Ή δὲ κωμῳδία ἐστὶν, ὥσπερ εἴπομεν, μίμησις φαυλοτέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ ἐστὶ τὸ γελοίον μόριον. Τὸ γὰρ γελοίον ἐστιν [35] ἀμάρτημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον εὐθὺς τὸ γελοίον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον ἄνευ ὁδύνης. Αἱ μὲν οὖν τῆς τραγῳδίας μεταβάσεις καὶ δὶ’ ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ή δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μὴ [49β] σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν· καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν ὅψε ποτε ὁ ἀρχων ἔδωκεν, ἀλλ' ἐθελονταὶ ἥσαν. "Ηδη δὲ σχῆματά τινα αὐτῆς ἔχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται. Τίς δὲ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἢ προλόγους ἢ [5] πλήθη ὑποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡγνόηται. Τὸ δὲ μύθους ποιεῖν, <ώς> Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις, τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ Σικελίας ἥλθε, τῶν δὲ Ἀθήνησιν Κράτης πρῶτος ἤρξεν ἀφέμενος τῆς ιαμβικῆς ἰδέας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους. Ή μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ [10] μετὰ μέτρου λόγω μίμησις εἶναι σπουδαίων ἡκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει· ή μὲν ὅτι μάλιστα πειράται ὑπὸ μίαν περίοδον ἥλιου εἶναι ἢ μικρὸν ἔξαλλάττειν, ή δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καίτοι [15] τὸ πρῶτον ὄμοιώς ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποίουν καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν. Μέρη δ' ἐστὶ τὰ μὲν ταύτα, τὰ δὲ ἴδια τῆς τραγῳδίας·

solenne e il suo metro, da tetrametro, diventò giambo. All'inizio, infatti, si utilizzava il tetrametro, poiché la poesia era satiresca e maggiormente legata alla danza, ma affermandosi lo stile <parlato>, la natura stessa trovò il metro appropriato: infatti [25], il giambico, tra i metri, è il più adatto al parlato; segno di ciò è che nel parlare tra noi pronunciamo molti giambi, ma raramente esametri, e solo quando usciamo dall'intonazione del parlato.

Inoltre, sul numero degli episodi <e> su come [30] si dice che ciascuna delle altre cose abbia trovato sistemazione, ci si attenga a quanto detto: sarebbe, infatti, compito gravoso fare su ognuno un'esposizione dettagliata.

5. La commedia è, come s'è detto, imitazione di persone di più scarso valore <del comune>, e tuttavia non del tutto malvagie, ma appartenenti a quella parte del brutto che è il ridicolo. Il ridicolo, infatti, è [35] una sorta di errore e una bruttura priva di dolore e non rovinosa, com'è senz'altro la maschera teatrale comica: qualcosa di brutto e deforme senza dolore.

Dunque, mentre le trasformazioni della tragedia e <ciò> che avveniva attraverso di queste non è passato inosservato, la commedia, poiché [49b] all'inizio non presa sul serio, ci è rimasta nasosta; e infatti l'arconte concesse il coro ai commedianti solo molto tempo dopo che era appannaggio di volontari. Di coloro che vengono chiamati poeti della commedia, d'altra parte, si ha ricordo solo da quando essa possiede alcune caratteristiche. Ma chi introdusse la maschera teatrale, il prologo, [5] un maggior numero di attori, e cose di questo genere, lo si ignora. Il comporre trame, <al modo di> Epicarmo e Formide, all'origine provenne dalla Sicilia. Mentre tra gli Ateniesi fu Cratete il primo ad abbandonare la forma giambica per comporre dialoghi e trame di carattere universale.

Dunque, mentre l'epica seguì la tragedia [10] fino ad essere imitazione di persone serie, <resa> con discorso in versi, da questa invece si distingue per possedere metro uniforme ed essere una narrazione; e inoltre per la lunghezza: in quanto l'una si sforza il più possibile di rimanere entro un solo giro di sole, o poco più, mentre l'epica, indefinita riguardo al tempo, si distingue proprio per questo aspetto, anche se [15], in questo, la tragedia e i versi epici all'inizio erano composti in modo simile.

διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἀ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἀ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ [20] ἐποποιίᾳ.

6. Περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἔξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὑστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν ἀναλαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὔσιας. Ἐστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας [25] καὶ τελείας μέγεθος ἔχούσης, ἡδυσμένω λόγῳ, χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ρυθμὸν καὶ ἀρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς [30] εἴδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἔτερα διὰ μέλους. Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἔξ ἀνάγκης ἀν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὅψεως κόσμος· εἴτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν [35] τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν. Ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἥθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς [50α] πράξεις εἶναι φαμεν ποιάς τινας – πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἥθος – καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν [5] σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἥθη, καθ' ὁ ποιούς τινας εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύαστιν τι ἡ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην. Ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγῳδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ὁ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ

Quanto alle parti, alcune sono le medesime, altre sono esclusive della tragedia. Perciò, chiunque sa intorno alla bontà o mediocrità di una tragedia, sa anche intorno <alla bontà e mediocrità> dell'epica; giacché ciò che attiene all'epica è proprio anche della tragedia, mentre ciò che attiene a quest'ultima non è tutto [20] nell'epica.

6. Sull'arte dell'imitazione in esametri e sulla commedia ci interrogheremo in seguito. Parliamo invece della tragedia, riprendendo dalle cose dette la definizione che proviene dalla sua sostanza.

Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria [25] e conclusa, dotata di grandezza, con un discorso reso piacevole, differentemente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono <direttamente> e non tramite narrazione, la quale imitazione, attraverso compassione e paura, porta ad effetto la catarsi di siffatte passioni. Per «discorso reso piacevole» intendo quello che ha ritmo, armonia e melodia, mentre per «differentemente [30] per ciascun elemento» intendo il portare ad effetto alcune attraverso il solo metro e ad altre invece con la melodia.

Dal momento che sono coloro che agiscono a produrre l'imitazione, innanzitutto dovrebbe di necessità essere considerato come parte della tragedia l'ordine della messa in scena; poi la composizione musicale e l'enunciazione: attraverso di questi, infatti, si produce l'imitazione. Per «enunciazione» intendo la composizione stessa [35] dei metri della tragedia, mentre per «composizione musicale» intendo ciò che a tutti può essere chiaro.

E dal momento che l'imitazione è <imitazione> dell'azione ed è attuata da coloro che agiscono, i quali sono necessariamente di una certa qualità a seconda del carattere e del pensiero, (è, infatti, per mezzo di questi [50a] che possiamo dire le azioni essere di una certa qualità – è naturale che due siano le cause dell'azione: pensiero e carattere – ed è a seconda di queste <azioni> che tutti o riescono o falliscono), allora imitazione dell'azione è la trama, intendendo per «trama», ciò in cui consiste [5] la sintesi dei fatti, per «caratteri», ciò secondo cui diciamo che coloro che agiscono hanno certe qualità, e per «pensiero», ciò con cui coloro che parlano dimostrano qualcosa o esprimono una massima.

Di necessità, le parti di tutta la tragedia sono, dunque, sei, e in base a ciò la tragedia è di una certa qualità. Esse sono la trama, i ca-

ηθη καὶ λέξις καὶ [ιο] διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. Οὓς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἔστιν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἐν, ἀ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. Τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ ὄψις ἔχει πᾶν καὶ ηθος καὶ μῆθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως. [ις] Μέγιστον δὲ τούτων ἔστιν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις· ἡ γὰρ τραγῳδία μίμησις ἔστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεως καὶ βίου – εὔδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἔστιν καὶ τὸ τέλος πράξις τις ἔστιν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ηθη ποιοί τινες, κατὰ δὲ τὰς [ζο] πράξεις εὔδαιμονες ἢ τούναντίον – οὐκον ὅπως τὰ ηθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ηθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῆθος τέλος τῆς τραγῳδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. "Ετι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἀν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ηθῶν γένοιτο· [ζε] αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀγθεῖς τραγῳδίαι εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· δὲ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ηθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξις γραφὴ οὐδὲν ἔχει ηθος. "Ετι ἑάν τις ἐφεξῆς θῇ ρήσεις ηθικὰς καὶ λέξει [ζο] καὶ διανοίᾳ εὑ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ήν τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις κεχρημένη τραγῳδία, ἔχουσα δὲ μῆθον καὶ σύστασιν πραγμάτων. Πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἵς ψυχαγωγεῖ ἡ τραγῳδία, τοῦ μύθου μέρη ἔστιν, αἱ τε περιπέτειαι καὶ [ζε] ἀναγνωρίσεις. "Ετι σημείον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῖν πρότερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ηθεσιν ἀκριβοῦν ἡ τὰ πράγματα συνίστασθαι, οἷον καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν ἀπαντες. Ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἷον ψυχὴ ὁ μῆθος τῆς τραγῳδίας, δεύτερον δὲ τὰ ηθη (παραπλήσιον γάρ ἔστιν καὶ [ζε] ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψει τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἀν ὁμοίως εὐφράνειν καὶ λευκογραφήσας εἰκόνα)· ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων. Τρίτον

ratteri, l'enunciazione, [10] il pensiero, la messa in scena e la composizione musicale. Due parti riguardano i mezzi con cui si imita, una riguarda il modo in cui si imita, tre le cose che si imitano; oltre queste non c'è altro. E certamente, diciamo così che tra <i poeti> non pochi hanno utilizzato siffatte forme; infatti, nella messa in scena c'è tutto: il carattere, la trama, l'enunciazione, la musica e anche il pensiero. [15]

Ma la più importante tra le parti è la composizione dei fatti; giacché la tragedia è imitazione non di uomini ma di azione e di vita – felicità e infelicità sono nell'azione e il fine è qualcosa dell'azione, non una qualità: si è di una certa qualità secondo i caratteri, ma [20] felici o il contrario secondo le azioni – dunque non si agisce perché siano imitati i caratteri, ma si includono i caratteri in ragione delle azioni, poiché fine della tragedia sono i fatti e la trama, e il fine è la cosa più importante di tutte.

Ancora di più: mentre non potrebbe esservi tragedia senza azione, potrebbe esservi senza caratteri. [25] Infatti, le tragedie della maggior parte dei giovani sono sprovviste di caratteri, e, in generale, ci sono molti compositori poetici di questo genere, come accade per pittori come Zeusi in confronto a Polignoto: infatti, se Polignoto era un buon pittore di caratteri, la pittura di Zeusi non tiene in alcuna considerazione il carattere.

E addirittura, anche se si pongono in successione discorsi morali ben composti per enunciazione [30] e pensiero, non si realizza quello che è l'effetto della tragedia. Molto di più <lo realizza> invece una tragedia che utilizzi elementi inferiori da quel punto di vista, e che tuttavia abbia una trama e una composizione dei fatti. Inoltre, quanto ai mezzi con i quali la tragedia seduce, le cose più importanti sono parte della trama: i capovolgimenti e [35] i riconoscimenti. Ne è segno ulteriore, che coloro che si accingono a poetare divengono precisi in ordine all'enunciazione e ai caratteri prima di divenirlo in ordine al comporre i fatti, com'è stato per tutti o quasi i primi poeti.

Pertanto la trama è il principio e come l'anima della tragedia, mentre in secondo luogo vengono i caratteri (un po' come nella pittura, [50b] dove se si spargono alla rinfusa belle tinte non si ha un piacere pari a quando si disegnano le immagini in bianco <e nero>); e dunque l'imitazione è <imitazione> dell'azione e perciò in massima parte di persone in azione.

δὲ ἡ διάνοια· [5] τοῦτο δέ ἔστιν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τὰ ἀρμόττοντα, ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ῥητορικῆς ἔργον ἔστιν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς. "Εστιν δὲ ἡθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὁ δῆλοι τὴν προαιρεσιν, ὃ ποίᾳ τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ [10] προαιρεῖται ἢ φεύγει] – διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἡθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ' ὅλως ἔστιν ὁ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων – διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἢ ὡς οὐκ ἔστιν ἢ καθόλου τι ἀποφαίνονται. Τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγωντ ἡ λέξις· λέγω δέ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὄνομασίας ἔρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ [15] ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν. Τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μέν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἡκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγῳδίας δύναμις καὶ ἀνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἕτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν [20] ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

7. Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας ἔστιν. Κεῖται δὴ ἡμῖν τὴν τραγῳδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι [25] μίμησιν ἔχουσης τι μέγεθος· ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. "Ολον δέ ἔστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτὴν. Ἀρχὴ δέ ἔστιν ὁ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ' ἄλλο ἔστιν, μετ' ἐκεῖνο δ' ἔτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τούναντίον ὁ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ [30] ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν· μέσον δὲ ὁ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἔτερον. Δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὐ μύθους μήθ' ὅπόθεν ἔτυχεν ἀρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἴδεαις. "Ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἄπαν [35] πρᾶγμα δ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἔστιν, διὸ οὕτε πάμμικρον ἀν τι γένοιτο καλὸν ζῶον

In terzo luogo «viene» il pensiero [5], che corrisponde al poter dire le cose in essere e le cose appropriate, com'è compito dei discorsi politici e retorici; infatti i «poeti» antichi realizzavano personaggi che parlavano in termini politici, ora «si realizzano personaggi» che parlano in termini retorici.

Il carattere è ciò che rende manifesto quale sia la scelta – [10] perciò, tra i discorsi, non hanno carattere etico quelli in cui manca del tutto ciò che colui che parla sceglie o rifugge – mentre il pensiero è in coloro che dimostrano che qualcosa è o che non è, o asserriscono qualcosa di universale.

Quarto è l'enunciazione. Chiamo enunciazione, come si è già detto, la comunicazione attraverso le parole, che ha la medesima potenzialità sia in versi [15] che in prosa.

Tra le parti rimanenti, la composizione musicale è il più importante degli ornamenti, mentre la messa in scena è l'elemento più seducente, ma anche il più lontano dalla tecnica e il meno proprio dell'arte poetica. Infatti, la potenzialità della tragedia è a parte dai concorsi drammatici e dagli attori, e per di più, relativamente [20] alla costruzione della messa in scena, la tecnica scenografica è più importante di quella poetica.

7. Una volta definite queste cose, diciamo quale dev'essere la composizione dei fatti, giacché questo è l'elemento primo e più importante della tragedia. Abbiamo stabilito che la tragedia è imitazione di un'azione conclusa e intera [25], avente una qualche grandezza; infatti qualcosa può costituire una totalità e non avere alcuna grandezza. Costituisce una totalità ciò che ha inizio, mezzo e conclusione. Inizio è ciò che necessariamente non sta dopo altro, ma a cui dopo di esso segue o diviene per natura altro. Conclusione, al contrario, ciò che per natura sta dopo altro e a cui [30] necessariamente o perlomeno non segue nient'altro. Invece mezzo è ciò che sta dopo altro e a cui segue altro. Pertanto, per formare buone trame è necessario che esse non abbiano origine da dove capita o si concludano dove capita, ma che si comportino secondo le caratteristiche suddette.

E inoltre, poiché ciò che è bello, nella vita animale come in tutte le cose [35] composte di parti, deve non solo averle ordinate, ma presentare anche una grandezza non casuale – il bello, infatti, è nella grandezza e nell'ordine – perciò non può essere bello né un animale estremamente piccolo (giacché la contemplazione trop-

(συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὐτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ [5ια] ἀμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ' οὕχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῶον· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῶων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὔσύνοπτον εἶναι, οὕτω [5] καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὔμνημόνευτον εἶναι. Τοῦ δὲ μῆκους ὄρος <ό> μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἰσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἀν ἡγωνίζοντο, [ῶσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτε φασιν]. Ό δὲ κατ' αὐτὴν τὴν [10] φύσιν τοῦ πράγματος ὄρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύνδηλος εἶναι καλλίων ἐστὶ κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἀπλῶς διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εύτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἢ ἐξ εύτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβάλλειν, ικανὸς [15] ὄρος ἐστὶν τοῦ μεγέθους.

8. Μῦθος δ' ἐστὶν εἰς οὐχ ὕσπερ τινὲς οἰονται ἐὰν περὶ ἔνα ἢ· πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἐν· οὕτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαί εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμίᾳ γίνεται πρᾶξις. Διὸ πάντες ἑοίκασιν [20] ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλήδα Θησηίδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιήκασιν· οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἰς ἣν ὁ Ἡρακλῆς, ἔνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. Ό δ' "Ομηρος ὕσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν, ἢτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Οδύσσειαν [25] γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποίησεν ἄπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδέν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἣν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πρᾶξιν οἵαν λέγομεν τὴν Όδύσσειαν συνέστησεν, δόμοίως δὲ καὶ τὴν [30] Ἰλιάδα. Χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἐνός ἐστιν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησίς ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν [35] ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδέν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν.

po prossima, facendo divenire impercettibile il tempo, si confonde), né uno estremamente grande (giacché [51a] la contemplazione non avviene nell'insieme, e in chi contempla vanno perdute unità e totalità della visione), come accadrebbe per un animale di dieci-mila stadi. E proprio come deve esserci una grandezza per il corpo e per gli animali tale da essere però facilmente abbracciabile con lo sguardo, così [5] deve esserci una lunghezza della trama tale da essere però facilmente memorizzabile.

Il limite della lunghezza in relazione agli agoni tragici e alla <loro> percezione non è tuttavia una questione di tecnica <poetica>; se infatti si dovessero far gareggiare cento tragedie, lo si dovrebbe fare avvalendosi della clessidra. Per quanto riguarda [10], invece, il limite relativo alla natura stessa del fatto, in ordine alla grandezza è sempre più bello ciò che è più grande fintanto che resta comprensibile. O, per dirla definendo in assoluto, è adeguato il limite della grandezza cui, attraverso una successione di eventi che si producono secondo probabilità o necessità, riesce di rovesciarsi dalla cattiva alla buona sorte o dalla buona alla cattiva [15].

8. La trama è unitaria non, come credono alcuni, se riguarda un unico <individuo>, giacché a uno capitano molteplici e infinite cose, da alcune delle quali non si ha nessuna unità. Così come dalle molteplici azioni di un individuo non proviene alcuna azione unitaria. Perciò tutti [20] quei poeti che hanno composto Eraclidee, Teseidi o poemi del genere pare che si sbaglino; congetturano, infatti, che poiché Eracle era uno, una dev'essere anche la relativa trama. Omero, invece, che si distingue pure per altre cose, anche su questo, grazie alla tecnica o alla natura, pare aver visto bene. Infatti, componendo l'*Odissea*, [25] non l'ha composta su tutto quanto è capitato ad <Odisseo>; come l'essere stato ferito sul Parnaso, o l'aver simulato di essere folle durante la chiamata alle armi – per nessuno dei quali, accaduto l'uno, era necessario o probabile che accadesse l'altro – ma l'ha costituita, come anche l'*Iliade*, intorno a un'azione unica, [30] come s'è detto. Come nelle altre tecniche imitative un'imitazione è unitaria se lo è di un unico, così anche riguardo alla trama: in quanto imitazione dell'azione, dev'esserlo di un'azione una e intera e riunire le parti relative ai fatti in modo tale che cambiandone o aggiungendone qualcuna si sconvolge e si muta l'intero. Ciò che, infatti, [35] aggiunto o meno, non risulta evidente, nemmeno è parte di un intero.

9. Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ᾽ οἴα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Ο γὰρ [51β] ιστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἡ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἥττον ἂν εἴη ιστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων). ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα [5] λέγειν, τὸν δὲ οἴα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ιστορίας ἐστίν· ἡ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δὲ ιστορία τὰ καθ' ἔκαστον λέγει. Ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποιῶ τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ [10] στοχάζεται ἡ ποίησις ὄνόματα ἐπιτιθέμενη· τὸ δὲ καθ' ἔκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἐπράξεν ἢ τί ἔπαθεν. Ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἥδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μύθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὄνόματα ὑποτιθέασιν, καὶ οὐχ ὕσπερ οἱ ίαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ' ἔκαστον [15] ποιοῦσιν. Ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ὄνομάτων ἀντέχονται. Αἴτιον δ' ὅτι πιθανόν ἐστι τὸ δυνατόν· τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὕπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἂν ἐγένετο, εἰ ἦν ἀδύνατα. Οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις μὲν ἐν [20] ἡ δύο τῶν γνωρίμων ἐστὶν ὄνομάτων, τὰ δὲ ἀλλα πεποιημένα, ἐν ἐνίαις δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἄνθεῃ· δόμοίως γὰρ ἐν τούτῳ τὰ τε πράγματα καὶ τὰ ὄνόματα πεποίηται, καὶ οὐδὲν ἥττον εὐφραίνει. “Ωστ’ οὐ πάντας εἶναι ζητητέον τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγῳδίαι εἰσίν, [25] ἀντέχεσθαι. Καὶ γὰρ γελοῖον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα δλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ’ δόμως εὐφραίνει πάντας. Δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. Καν ἄρα συμβῆ [30] γενόμενα ποιεῖν, οὐθὲν ἥττον ποιητὴς ἐστι· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἴα ἂν εἰκὸς γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι, καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστιν. Τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χείρισται· λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μύθον ἐν ὧ τὰ [35] ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὕτ' εἰκὸς οὕτ' ἀνάγκη εἶναι. Τοιαῦται

9. Da ciò che si è detto risulta evidente che opera del poeta non è dire le cose accadute, ma quali potrebbero accadere e le cose possibili secondo probabilità o necessità. [51b] Lo storico e il poeta, infatti, non differiscono per il parlare uno in versi e l'altro in prosa (se infatti le opere di Erodoto si mettessero in versi, nondimeno, metro o non metro, non sarebbero che una narrazione storica), ma differiscono per questo: per dire uno le cose accadute [5] e l'altro le cose quali potrebbero accadere. Perciò la produzione poetica è più filosofica e seria della narrazione storica: la produzione poetica, infatti, dice soprattutto le cose universali, mentre la narrazione storica dice il particolare. È universale quali cose a quali persone capitì di dire o di fare secondo probabilità o necessità – [10] e questo ha di mira la produzione poetica quando mette i nomi – mentre il particolare è cosa Alcibiade fece o cosa gli capitò.

Ciò è senz'altro immediatamente chiaro per quanto riguarda la commedia: coloro che, infatti, ne compongono la trama, «lo fanno» per mezzo di cose probabili, apponendovi poi i nomi che capitano, e non poetano, come gli autori di giambi, intorno al particolare [15]. Per quanto riguarda la tragedia, essa si attiene invece a nomi di cose avvenute. Causa ne è che il possibile è verosimile, e dunque le cose non ancora mai avvenute non crediamo che siano possibili, mentre le cose avvenute è evidente che sono possibili, giacché se fossero state impossibili, non sarebbero avvenute.

E tuttavia in alcune tragedie sono conosciuti solo uno [20] o due nomi e gli altri sono inventati, mentre in altre, come ad esempio l'*Antheo* di Agatone, parimenti nessuno «è conosciuto», i fatti e i nomi sono inventati e nondimeno essa ben dispone. Cosicché, non bisogna cercare di attenersi ad ogni costo alle trame tradizionali intorno alle quali vertono le tragedie [25]. Infatti, ricercare ciò è ridicolo, poiché tali conoscenze sono conoscenze di pochi e invece «la tragedia» ben dispone tutti.

Da tutto ciò risulta dunque chiaro che il poeta deve essere tale più per le trame che per i versi, in quanto il poeta è tale in ragione dell'imitazione e perché imita le azioni. Così, dunque, se «al poeta» capitasse [30] di poetare su cose accadute non sarebbe meno poeta; niente, infatti, impedisce che alcune di queste potessero essere com'è probabile che accadano e possibili; e perciò uno è poeta.

Fra le trame e le azioni semplici, quelle episodiche sono le peggiori; chiamo episodica una trama in cui gli [35] episodi vengono uno

δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δὶ’ αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν δὶὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγανίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον πολλάκις [52α] διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἔφεξῆς. Ἐπεὶ δὲ οὐ μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἡ μίμησις ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον] ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δὶ’ ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυμαστὸν [5] οὕτως ἔξει μᾶλλον ἢ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ, ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἀνδριάς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἀργεί ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτῳ, θεωροῦντι ἐμπεσών· ἔοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα [10] οὐκ εἰκῇ γίνεσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

10. Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοὶ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. Λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πρᾶξιν ἡς [15] γινομένης, ὥσπερ ὥρισται, συνεχοῦς καὶ μιᾶς ἄνευ περιπετείας ἢ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἔξ ἡς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἡ περιπετείας ἢ ἀμφοῖν ἡ μετάβασίς ἐστιν. Ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἔξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν [20] ἢ ἔξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε.

11. Ἐστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ, καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δέ, ὥσπερ λέγομεν, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ [25] Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὐφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τούναντίον ἐποίησεν· καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανούμενος, ὁ δὲ Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι. Ἀναγνώρισις [30] δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἔξ ἀγνοιας εἰς γνῶσιν μεταβολή, ἢ εἰς φιλίαν ἢ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὔτυχίαν

dopo l'altro senza probabilità né necessità. Esse sono composte dai cattivi poeti per loro stessa responsabilità, dai buoni per responsabilità degli attori. «I poeti», infatti, componendo per gli agoni tragici e prolungando la trama oltre la sua potenzialità, sono spesso [52a] costretti a stravolgere la successione.

Siccome l'imitazione non è solo di un'azione conclusa, ma anche di fatti che incutono paura e destano compassione, questi si hanno soprattutto quando accadono contro le aspettative uno a causa dell'altro. Giacché lo stupore [5] si produrrà meglio in questo modo che dal caso o dalla fortuna, poiché, anche in tema di cose fortunate, si ritiene che siano più stupefacenti quelle che appaiono accadute di proposito, come, ad esempio, la statua di Miti che ad Argo uccise colui che era stato causa della morte di Miti, cadendo-gli addosso mentre assisteva a uno spettacolo. È probabile, infatti, che tali cose [10] non accadano per caso, e quindi rendono necessariamente più belle le trame di questo genere.

10. Fra le trame, ce ne sono di semplici e di complesse, dato che già le azioni di cui le trame sono imitazioni si presentano direttamente in tal modo. Chiamo semplice l'azione durante [15] il cui accadere, come si è definito, continuo e unitario, il mutamento avviene senza capovolgimento o riconoscimento; complessa, invece, «l'azione» secondo la quale il mutamento segue a un riconoscimento o a un capovolgimento o a entrambi. E ciò deve originarsi dalla composizione stessa della trama, così da provenire dai fatti precedentemente accaduti ed accadere [20] secondo necessità o probabilità; infatti, c'è molta differenza tra il divenire di questa certa cosa a causa di quest'altra o dopo quest'altra.

11. Il capovolgimento consiste, come annunciato, nella trasformazione dei fatti al contrario, e ciò, come andiamo dicendo, secondo probabilità o necessità, come ad esempio [25] nell'*Edipo*, in cui colui venuto per allietare Edipo e allontanarlo dalle paure verso la madre, svelando chi questi era, produce l'effetto contrario; o anche nel *Linceo*, in cui chi è condotto a morte e Danao lo sta accompagnando per ucciderlo, dagli accadimenti avviene che questo muoia mentre quello si salvi.

Il riconoscimento, [30] come dice il nome stesso, è una trasformazione dalla non conoscenza alla conoscenza in direzione della *phi-*

η δυστυχίαν ὡρισμένων. Καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἄμα περιπετείᾳ γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. Εἰσὶν μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ [35] τὰ τυχόντα τέστιν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει τὴν εἰ πέπραγέ τις ἡ μὴ πέπραγεν, ἐστιν ἀναγνωρίσαι. Ἀλλ' ἡ μάλιστα τοῦ μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη ἐστίν· ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπέτεια ἡ ἔλεον [52β] ἔξει ἡ φόβον (οἵων πράξεων ἡ τραγῳδία μίμησις ὑπόκειται), ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὐτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων συμβήσεται. Ἐπεὶ δὴ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν ἀναγνώρισις, αἱ μὲν εἰσὶ θατέρου πρὸς τὸν ἔτερον μόνον, ὅταν ἡ δῆλος ἄτερος [5] τίς ἐστιν, δτὲ δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὄρεστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνω δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει ἀναγνωρίσεως. Δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτ' ἐστί, περιπέτεια [10] καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. Τούτων δὲ περιπέτεια μὲν καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δὲ ἐστὶ πρᾶξις φθαρτικὴ ἡ δύνηηρά, οἷον οἱ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περιωδυνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα.

12. Μέρη δὲ τραγῳδίας οἵς μὲν ὡς εἰδεσὶ δεῖ χρῆσθαι [15] πρότερον εἴπομεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἀ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί. "Ἐστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ πρὸ χοροῦ [20] παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγῳδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος· χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ [25] ἀπὸ σκηνῆς. Μέρη δὲ τραγῳδίας οἵς μὲν <ὡς εἰδεσὶ> δεῖ χρῆσθαι πρότερον εἴπαμεν, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἀ διαιρεῖται κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν.

lia o dell'inimicizia, di coloro che sono definiti in considerazione della buona o della cattiva sorte. Il riconoscimento più bello si ha quando accade insieme al capovolgimento, come si ha nell'*Edipo*. Tuttavia ci sono senz'altro anche altri riconoscimenti: sono riconoscimenti, infatti, anche quelli relativi a cose inanimate e [35] casuali, [come s'è detto che accade,] e se qualcuno ha compiuto o non ha compiuto <qualcosa>. Ma il migliore relativamente alla trama e all'azione è quello detto; giacché un tale riconoscimento e capovolgimento comporteranno compassione [52b] o paura (e la tragedia si presenta come imitazione di tale tipo di azioni), poiché sia il cadere in sfortuna che l'acquisire fortuna seguono a questo genere di cose. Poiché, dunque, il riconoscimento è riconoscimento di qualcuno, alcuni riconoscimenti lo sono solo di uno in relazione all'altro, allorché sia chiaro [5] chi è l'altro; mentre altri riconoscimenti devono essere riconoscimenti reciproci, come ad esempio Ifigenia che è riconosciuta da Oreste dall'invio della lettera, mentre per quello, da parte di Ifigenia, era necessario un altro riconoscimento.

Due, perciò, sono le parti della trama: capovolgimento [10] e riconoscimento. Una terza è la sciagura. Di ciò che concerne capovolgimento e riconoscimento s'è detto, mentre la sciagura è l'azione distruttiva o dolorosa, come ad esempio le morti in scena o le sofferenze, i ferimenti e ogni cosa di questo genere.

12. Delle parti della tragedia che bisogna utilizzare come forme [15] abbiamo parlato prima, mentre quelle separate, nei confronti delle quali si distingue secondo quantità, sono le seguenti: il prologo, l'episodio, l'esodo, il canto corale – e di questo da una parte la parodo e dall'altra lo stasimo, che sono parti comuni a tutte, mentre quelli <che provengono> dalla scena e i *kommoi* sono peculiari <di alcune>.

Il prologo è l'intera parte della tragedia che precede la parodo del coro [20]; l'episodio l'intera parte della tragedia in mezzo tra interi canti corali; l'esodo l'intera parte della tragedia dopo la quale non vi è canto del coro. La parodo del coro è l'intera prima enunciazione del coro; lo stasimo è il canto corale privo di anapesto e di trocheo; il *kommos* è il lamento comune del coro e [25] dalla scena.

Delle parti della tragedia che bisogna utilizzare <come forme> abbiamo parlato prima, invece quelle che si suddividono secondo quantità sono queste.

13. Όν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἀδεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις. Ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγῳδίας [30] μὴ ἀπλῆν ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεως ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὕτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ [35] μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὔτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν· οὕτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὔτυχίαν, (ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἔστι πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὡν δεῖ, οὕτε γὰρ φιλάνθρωπον [53a] οὕτε ἐλεεινὸν οὕτε φοβερόν ἐστιν)· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὔτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἀνὴρ τοιαύτη σύστασις, ἀλλ' οὕτε ἔλεον οὕτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ [5] περὶ τὸν ὅμοιον, ὥστε οὕτε ἐλεεινὸν οὕτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖνον. Οἱ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. Ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' [10] ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὅντων καὶ εὔτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. Ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὔτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον [15] ἐξ εὔτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷον εἰρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος. Σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ δλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον [20] περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὁρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὄσοις ἀλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιησαι. Ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. Διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδη ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο [25] δρᾶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις [καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν].

13. Di seguito alle cose dette finora, occorre trattare di ciò che bisogna avere di mira e da cui bisogna guardarsi componendo le trame e da dove viene l'effetto della tragedia. Dato, dunque, che la sintesi della tragedia più bella [30] non deve essere semplice ma complessa e imitativa di fatti paurosi e degni di compassione (ciò infatti è proprio di tale genere d'imitazione), innanzitutto è chiaro che non si devono presentare uomini buoni che passano [35] dalla buona alla cattiva sorte, giacché questo non è né pauroso né degno di compassione, ma solo ripugnante, né <si devono presentare> malvagi che passano dalla cattiva alla buona sorte – ciò, infatti, tra tutti è il caso meno tragico, giacché non possiede nessuno dei tratti che deve: non suscita senso d'umanità, [53a] né compassione, né paura – e inoltre, nemmeno si deve presentare il malvagio che passa dalla buona alla cattiva sorte. Infatti, se questo genere di composizione suscita senso d'umanità, non suscita tuttavia compassione né paura, giacché la prima si prova per chi cade in sventura incolpevole, la seconda [5] per chi ci è simile – compassione per l'incolpevole, paura per il simile – e quindi tale caso non è degno di compassione, né pauroso.

Colui che resta, dunque, è l'intermedio tra questi. Di tal genere è colui che non si distingue per virtù e giustizia, né che passa alla cattiva sorte a causa di vizio e malvagità, ma a causa [10] di un qualche errore, tra coloro che si trovano in grande reputazione e buona sorte, come Edipo, Tieste e gli uomini illustri che hanno questo genere di nascita. Pertanto, è necessario che la trama ben fatta sia semplice piuttosto che doppia, come sostengono alcuni, e passi non dalla cattiva alla buona sorte, bensì, al contrario, [15] dalla buona alla cattiva, non a causa di malvagità, ma a causa di un errore grande da parte di colui che si è detto, o comunque di un personaggio migliore piuttosto che peggiore <di quello>. Infatti, ne è prova ciò che accade: mentre all'inizio i poeti davano conto dei miti che capitavano, ora, invece, le tragedie più belle sono composte intorno a poche casate, ad esempio [20] intorno ad Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telefo e a quant'altri accadde di subire o fare cose terribili. La tragedia più bella secondo tecnica, pertanto, ha origine da questa composizione.

Perciò, sbagliano nello stesso modo anche quelli che accusano Euripide perché fa questo [25] nelle sue tragedie [e molte delle sue finiscono nella cattiva sorte]. Ciò, come s'è detto, è invece corretto.

Τοῦτο γάρ ἐστιν ὡσπερ εἴρηται ὄρθον. Σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαύται φαίνονται, ἀν κατορθωθώσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὗ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός [30] γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. Δευτέρᾳ δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστιν σύστασις, ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα, καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια, καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. Δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' [35] εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. "Ἐστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγῳδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ, οἵ ἀν ἔχθιστοι ὡσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὁρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός.

14. [53β] "Ἐστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὅψεως γίγνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. Δεῖ γὰρ καὶ ἀνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὡστε τὸν [5] ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἀπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. Τὸ δὲ διὰ τῆς ὅψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. Οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὅψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον [10] παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίᾳ κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πᾶσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγῳδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. Ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητήν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον. Ποία οὖν δεινὰ ἢ ποία οἰκτρὰ φαίνεται [15] τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. Ἀνάγκη δὴ ἢ φίλων εἶναι πρὸς ἄλληλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἢ ἔχθρῶν ἢ μηδετέρων. Ἄν μὲν οὖν ἔχθρος ἔχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε ποιῶν οὔτε μέλλων, πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος· οὐδ' ἀν μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δ' ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ [20] πάθη, οἷον ἢ ἀδελφὸς ἀδελφὸν ἢ νιὸς πατέρα ἢ μήτηρ υἱὸν ἢ υἱὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἢ μέλλῃ ἢ τι ἄλλο τοιοῦτον δρᾶ, ταῦτα ζητητέον. Τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους

Segno più importante ne è che sulle scene e negli agoni risultano più tragiche, se correttamente composte, quelle di tale genere, ed Euripide, anche se non organizza bene altre cose, appare tuttavia [30] il più tragico dei poeti. Viene invece al secondo posto la composizione da alcuni considerata al primo: quella doppia, come l'*Odissea*, che termina in modo opposto per i migliori e per i peggiori. Sembra essere al primo posto, ma solo a causa della debolezza degli spettatori teatrali; i poeti, infatti, componendo, inclinano [35] ai desideri degli spettatori. Ciò tuttavia non è il piacere proprio della tragedia, ma piuttosto della commedia. Là, infatti, coloro che nel mito più si odiano, ad esempio Oreste ed Egisto, alla fine escono diventati amici e nessuno uccide nessuno.

14. [53b] Ciò che è pauroso e degno di compassione può senz'altro conseguire dalla messa in scena, ma anche dalla composizione stessa dei fatti, il che è la cosa primaria e propria del miglior poeta. È necessario, infatti, comporre la trama in modo tale che [5] chi ascolta i fatti accaduti rabbividisca e provi compassione per ciò che accade, anche senza la visione; cosa che si può provare ascoltando la trama dell'*Edipo*. Invece, il mettere a punto tale effetto per mezzo della messa in scena è più estraneo alla tecnica e ha bisogno di un complesso di mezzi scenici. Coloro che poi, per mezzo della messa in scena, mettono a punto non il pauroso, ma soltanto il mostruoso [10], non hanno niente a che vedere con la tragedia, giacché nella tragedia non bisogna ricercare ogni piacere, ma solo quello che le è proprio. E poiché il poeta deve mettere a punto il piacere dalla compassione e dalla paura causate dall'imitazione, è chiaro che ciò occorre che si produca nei fatti.

Cerchiamo di comprendere quali fatti tra quelli che accadono appaiono terribili e quali [15] degni di compassione. Ebbene, azioni di questo genere è necessario <che avvengano> tra individui che sono gli uni verso gli altri o cari, o nemici o indifferenti. Ma se un nemico <va contro> il nemico, che ciò avvenga effettivamente o sia sul punto di avvenire, <non suscita> alcuna compassione, eccetto che per la sciagura in sé. Non sarebbe possibile nemmeno essendo indifferenti. Invece, quando si hanno sciagure nelle relazioni [20] di *philia*, come il fratello che uccide o sta per uccidere il fratello, o il figlio il padre, o la madre il figlio, o il figlio la madre e altre azioni di questo genere, è questo che occorre ricercare. Non si devono,

λύειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οίον τὴν Κλυταιμήστραν ἀποθανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὁρέστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ [25] Ἀλκμέωνος, αὐτὸν δὲ εὐρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆσθαι καλῶς. Τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἴπωμεν σαφέστερον. "Εστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὡσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποίουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὑριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ [30] πρᾶξαι μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἴθ' ὑστερον ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὡσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αὐτῇ τῇ τραγῳδίᾳ, οίον δ' Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος ὃ ἐν τῷ τραυματίᾳ Ὁδυσσεῖ. "Ετι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ [35] μέλλοντα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δὶ’ ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν ποιῆσαι. Καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. "Η γὰρ πρᾶξαι ἀνάγκη ἢ μή, καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας. Τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μέλλησαι καὶ μὴ πρᾶξαι χείριστον· τό τε γὰρ μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθής γάρ. Διόπερ οὐδεὶς [54α] ποιεῖ δόμοιάς, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οίον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. Τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. Βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρᾶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. Κράτιστον δὲ [5] τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οίον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἡ Μερόπη μέλλει τὸν νίὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἢ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ ἐν τῇ Ἑλλῃ ὁ νίὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώρισεν. Διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ [10] γένη αἱ τραγῳδίαι εἰσίν. Ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης ἀλλ' ἀπὸ τύχης εὔρον τὸ τοιοῦτον παρασκευάζειν ἐν τοῖς μύθοις· ἀναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταύτας τὰς οἰκίας ἀπαντᾶν ὅσαις τὰ τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη. Περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς [15] μύθους εἴρηται ίκανῶς.

15. Περὶ δὲ τὰ ἥθη τέτταρά ἔστιν ὡν δεῖ στοχάζεσθαι, ἐν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ἥ. "Ἔξει δὲ ἥθος μὲν ἐὰν ὡσπερ ἐλέχθη ποιῆ φανερὸν ὁ λόγος ἢ ἡ πρᾶξις προαίρεσίν τινα <ἢ τις ἄν> ἢ, χρηστὸν

dunque, smantellare le trame tradizionali, come quella di Clitemnestra uccisa da Oreste, o quella di Eriphile ucciso da [25] Alcmeone; ma il poeta deve saper trovare, utilizzando in modo bello ciò che ci è stato tramandato. Ma diciamo in modo più chiaro ciò che intendiamo per «in modo bello». In effetti, l'accadere dell'azione è possibile come gli antichi <poeti> realizzavano personaggi che sanno e conoscono, cioè nel modo in cui Euripide realizza Medea che uccide i figli. Oppure è [30] possibile anche agire non avendo cognizione di agire in direzione del terribile e riconoscere solo in seguito la *philia*, come l'*Edipo* di Sofocle. Ciò <avviene> fuori dal dramma, ma <pù avvenire> anche nella tragedia stessa, come nell'*Alcmeone* di Astidamante, o riguardo a Telegono ne *Il ferimento di Odisseo*. E inoltre, terzo caso oltre questi, [35] l'essere sul punto di fare qualcosa di irrimediabile per ignoranza, e riconoscere prima di farlo. Oltre questi non ce n'è altri. Infatti, si può o agire o non agire, consapevoli o non consapevoli. Tra questi casi, l'essere sul punto di agire consapevolmente e non agire è quello peggiore: ha, infatti, del ripugnante e non del tragico; infatti è senza patimento. Perciò nessuno [54a] agisce così, se non in pochi casi, come Emone verso Creonte nell'*Antigone*. Il secondo caso è agire. Meglio è agire nell'ignoranza e, agendo, riconoscere; questo caso, infatti, non ha del ripugnante e il riconoscimento produce un sentimento di sorpresa. Ma l'ultimo caso è [5] il più potente: quello nel *Cresfonte*, in cui Merope è sul punto di uccidere il figlio, ma non lo uccide perché lo riconosce, o quello dell'*Ifigenia*, in cui la sorella <riconosce> il fratello, o quello dell'*Elle* in cui il figlio è sul punto di consegnare la madre ma la riconosce. Per questo, come s'è detto prima, le tragedie non possono [10] occuparsi di molte stirpi. Giacché, cercando non in conformità alla tecnica, ma in modo casuale, <i poeti> si ritrovarono a mettere a punto questo genere di cose nelle trame, ed è quindi divenuto necessario <fare riferimento> alle casate alle quali è accaduto questo genere di sciagure. Pertanto, intorno alla composizione dei fatti e alla qualità delle trame [15] si è detto a sufficienza.

15. A proposito dei caratteri, sono quattro le cose a cui bisogna mirare; la prima e principale, che siano valorosi. Si avrà carattere qualora, come è stato detto, la parola o l'azione rendano chiara la scelta, quale <che essa sia>, ed esso sarà valoroso se questa sa-

δὲ ἔὰν χρηστήν. "Εστιν δὲ [20] ἐν ἑκάστῳ γένει· καὶ γὰρ γυνὴ ἐστιν χρηστὴ καὶ δοῦλος, καίτοι γε ἵσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὅλως φαῦλόν ἐστιν. Δεύτερον δὲ τὸ ἀρμότοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν μὲν τὸ ἥθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὕτως ἀνδρείαν ἢ δεινὴν εἶναι. Τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. Τοῦτο γὰρ ἔτερον τοῦ [25] χρηστὸν τὸ ἥθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προείρηται. Τέταρτον δὲ τὸ ὄμαλόν. Καν γὰρ ἀνώμαλός τις ἡ ὁ τὴν μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἥθος ὑποτιθεῖς, δόμως ὄμαλῶς ἀνώμαλον δεῖ εἶναι. "Εστιν δὲ παράδειγμα πονηρίας μὲν ἥθους μὴ ἀναγκαίας οίον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὁρέστῃ, τοῦ [30] δὲ ἀπρεποῦς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὃ τε θρῆνος Ὀδυσσέως ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ῥῆσις, τοῦ δὲ ἀνώμαλου ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένειᾳ· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἱκετεύουσα τῇ ὕστερᾳ. Χρὴ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἥθεσιν ὅμοιώς ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει ἀεὶ ζητεῖν ἡ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, [35] ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἡ πράττειν ἡ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἡ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός. Φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ [54β] μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. Ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἡ ὅσα πρὸ τοῦ γέγονεν ἀ οὐχ οίον τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἡ ὅσα ὕστερον, ἡ [5] δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἀπαντα γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὄρāν. Ἀλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οίον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους. Ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἐστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων ἡ ἡμεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς [10] εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἴδιαν μορφὴν ὅμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὄργιλους καὶ ῥαθύμους καὶ τάλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἥθῶν τοιούτους δηντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν παράδειγμα σκληρότητος οίον τὸν Ἀχιλλέα Ἀγάθων καὶ [15] Ὁμηρος. Ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἔξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἀμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ίκανῶς.

rà valorosa. Questo [20] può avvenire per ciascun carattere: anche una donna, infatti, può essere valorosa e perfino lo schiavo, sebbene, probabilmente, la donna sia inferiore <all'uomo> e lo schiavo, generalmente, di poco conto. La seconda che siano appropriati: un carattere virile è appropriato, ma non a una donna, a cui non è appropriato essere virile e forte. La terza è che il carattere sia somigliante; ciò, infatti, è altro [25] dal rendere il carattere valoroso e appropriato, come s'è detto prima. Quarta cosa è che sia coerente. E anche se chi rende l'imitazione è incoerente e presenta un tale carattere, tuttavia incoerente deve esserlo in modo coerente. È esempio di una malvagità di carattere non necessaria Menelao nell'*Oreste*, di [30] sconvenienza e inappropriatezza, il pianto di Odisseo nella *Scilla* e il discorso di Melanippo, di incoerenza l'*Ifigenia in Aulide*, dove colei che supplica non assomiglia in niente a colei che viene dopo.

Anche nei caratteri, allo stesso modo che nella composizione dei fatti, occorre ricercare sempre il necessario o il probabile, [35] così che il tale dica o faccia la tal cosa in modo probabile o necessario, e che questa cosa avvenga dopo quest'altra in modo probabile o necessario.

È chiara, dunque, la necessità che gli scioglimenti delle trame abbiano luogo dalla trama stessa [54b] e non, come nella *Medea*, dalla macchina, o, nell'*Iliade*, relativamente al ritorno per mare. La macchina si deve usare per le cose esterne al dramma, vuoi per quanto avviene prima di esso e che l'uomo non può vedere, vuoi per quanto riguarda il seguito e che [5] attiene ad annunci e rivelazioni. Agli dei, infatti, concediamo di vedere tutto. Ma nei fatti concreti l'irrazionale non dev'esserci se non in modo esterno al dramma, come nell'*Edipo* di Sofocle.

Poiché la tragedia è imitazione di personaggi migliori di noi, occorre emulare i buoni [10] ritrattisti, i quali, rendendo la forma propria, dipingono facendo <i ritratti> simili <ma> più belli. Così il poeta, imitando i collerici, gli indifferenti e tutti gli altri caratteri di questo genere, rende tali individui in realtà buoni – esempio ne è la durezza di Achille in Agatone e [15] in Omero.

Quindi, bisogna aver cura di queste cose, e, oltre a queste, delle sensazioni che necessariamente s'accompagnano all'arte poetica, giacché anche su questo si commettono molti errori. Ma di ciò si è parlato a sufficienza nelle opere pubblicate.

16. Άναγνώριστις δὲ τί μέν ἔστιν, εἴρηται πρότερον· εἰδὴ [20] δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη καὶ ἡ πλείστη χρῶνται δι’ ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. Τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οίον “λόγχην ἣν φοροῦσι Γηγενεῖς” ἢ ἀστέρας οίους ἐν τῷ Θυέστῃ Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οίον οὐλαί, τὰ δὲ ἑκτός, οίον τὰ [25] περιδέραια καὶ οίον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκάφης. “Εστιν δὲ καὶ τούτοις χρῆσθαι ἡ βέλτιον ἡ χεῖρον, οίον Όδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλως ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν· εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἔνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, [30] ὥσπερ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους. Δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἀτεχνοί· οίον Ὁρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὁρέστης· ἔκείνη μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἔκεīνος δὲ αὐτὸς λέγει ἂ διούλεται ὁ ποιητὴς ἀλλ’ [35] οὐχ ὁ μῦθος· διὸ ἐγγύς τι τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἔστιν, ἐξῆν γὰρ ἄν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. Καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή. Ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι [55α] τι ἰδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένους, ἰδὼν γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἐδάκρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν. Τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οίον ἐν Χοηφόροις, [5] ὅτι δύμοιός τις ἐλήλυθεν, δύμοιος δὲ οὐθεὶς ἀλλ’ ἡ Ὁρέστης, οὗτος ἀρα ἐλήλυθεν. Καὶ ἡ Πολυνίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὸς γὰρ ἔφη τὸν Ὁρέστην συλλογίσασθαι ὅτι ἦ τ’ ἀδελφὴ ἐτύθη καὶ αὐτῷ συμβαίνει θύεσθαι. Καὶ ἐν τῷ Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὑρήσων τὸν υἱὸν αὐτὸς [10] ἀπόλλυται. Καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινείδαις· ιδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συνελογίσαντο τὴν εἰμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἴμαρτο ἀποθανεῖν αὐταῖς, καὶ γὰρ ἔξετέθησαν ἐνταῦθα. “Εστιν δέ τις καὶ συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οίον ἐν τῷ Όδυσσεϊ τῷ ψευδαγγέλῳ· τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ

16. Sopra s'è detto cos'è il riconoscimento. La prima specie [20] di riconoscimento è quella meno tecnica e che tutti <i poeti> usano in caso di bisogno: il riconoscimento mediante segni. Tra questi, alcuni sono connaturati, come ad esempio «la lancia che portano i nati dalla terra», o gli astri, come quelli di Carcino nel *Tieste*; altri sono acquisiti, e tra questi, alcuni riguardanti il corpo, come cicatrici, altri cose esterne <ad esso>, come [25] collane o, come nella *Tiro*, mediante la barca. Questi si possono utilizzare in modo migliore o peggiore, come Odisseo che mediante la cicatrice fu riconosciuto in modo diverso dalla nutrice e dai porcari. Infatti, sono meno tecnici quelli <ottenuti> a scopo di conferma e tutti quelli di questo genere, mentre i migliori sono quelli che provengono dal capovolgimento, [30] come il riconoscimento presente nel *Bagno*. Per secondi vengono <i riconoscimenti> inventati dal poeta, e perciò privi di tecnica, come ad esempio il riconoscimento che Oreste è Oreste nell'*Ifigenia*: lei mediante una lettera, mentre lui stesso che dice ciò che vuole il poeta, ma [35] non la trama. Pertanto qualcosa di vicino all'errore che abbiamo detto, giacché avrebbe potuto portarne qualcuno anche lui. Poi anche «la voce della sposa» nel *Tereo* di Sofocle.

La terza specie <di riconoscimento è> per mezzo del ricordo: l'avere percezione [55a] di qualcosa rivedendolo, come il riconoscimento nei *Cipri* di Diceogene, in cui chi vede il quadro si commuove, e nell'apologo di Alcinoo, in cui <Odisseo>, avendo ascoltato il catarredo e ricordato, piange e per questo vengono riconosciuti.

La quarta è dal sillogismo, come nelle *Coefore* [5]: visto che è giunto qualcuno somigliante <ad Elettra>, ma nessuno può esserle somigliante tranne Oreste, dunque costui è giunto. O il riconoscimento del sofista Poliido a proposito di *Ifigenia*: è plausibile, infatti, che Oreste concludesse sillogisticamente che, in quanto la sorella era stata uccisa, anche a lui sarebbe accaduto di essere ucciso. O anche nel *Tideo* di Teodette, in quanto, essendo giunto per trovare il figlio, egli stesso [10] finisce in rovina. Oppure il riconoscimento nelle *Fineidi*: in cui <queste>, vedendo il luogo, deducono il destino in quanto in esso era stabilito che morissero giacché là erano state esposte. Ce n'è anche uno composto sul paralogismo degli spettatori, come nell'*Odisseo falso messaggero*, in cui il fatto che nessun altro <oltre Odisseo> avrebbe potuto tendere l'arco è invenzione del poeta e supposizione, anche se invero <Odisseo>

ύπόθεσις, καὶ εἴ γε τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι ὁ οὐχ ἐωράκει· [15] τὸ δὲ ώς δί’ ἔκεινου ἀναγνωριῦντος διὰ τούτου ποιῆσαι παραλογισμός. Πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δί’ εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενείᾳ· εἰκός γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. Αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι [20] ἀνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραίων. Δεύτεραι δὲ αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

17. Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὄμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ ἂν ἐνεργέστατα ὁ ὅρῶν ὥσπερ παρ’ αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς [25] πραττομένοις εύρισκοι τὸ πρέπον καὶ ἡκιστα ἂν λανθάνοιτο τὰ ὑπεναντία. Σημεῖον δὲ τούτου ὁ ἐπετιμάτο Καρκίνῳ· ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἐξ ἱεροῦ ἀνήιει, ὁ μὴ ὅρῶντα [τὸν θεατὴν] ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἐξέπεσεν δυσχερανάντων τοῦτο τῶν θεατῶν. “Οσα δὲ δυνατὸν καὶ τοῖς σχήμασιν [30] συναπεργαζόμενον· πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσίν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. Διὸ εὐφυοῦς ἡ ποιητικὴ ἐστιν ἡ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὔπλαστοι οἱ δὲ ἐκστατικοί εἰσιν. Τούς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους [55β] δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ’ οὕτως ἐπεισόδιοῦν καὶ παρατείνειν. Λέγω δὲ οὕτως ἂν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας· τυθείσης τινὸς κόρης καὶ ἀφανισθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ίδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην [5] χώραν, ἐν ἡ νόμος ἦν τοὺς ξένους θύειν τῇ θεῷ, ταύτην ἔσχε τὴν ιερωσύνην· χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν τῆς ιερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνείλεν ὁ θεὸς διὰ τινα αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου ἐλθεῖν ἐκεῖ καὶ ἐφ’ ὅ τι δὲ ἔξω τοῦ μύθου· ἐλθῶν δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, [εἴθ’ ὡς [10] Εὑριπίδης εἴθ’ ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκός εἰπὼν ὅτι οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν

dice di riconoscere l'arco che non aveva visto; [15] il fatto che si abbia il riconoscimento grazie a quello, benché lo si costruisca grazie a questo, è un paralogismo.

Ma tra tutti, il miglior riconoscimento avviene dai fatti stessi, poiché genera sorpresa per mezzo di elementi plausibili, come nell'*Edipo* di Sofocle e nell'*Ifigenia*, in cui è plausibile, che <*Ifigenia*> desiderasse recapitare una lettera. Soltanto riconoscimenti come questi [20] fanno a meno di segni inventati e collane. Per secondi vengono quelli dal sillogismo.

17. Bisogna comporre le trame e curare l'enunciazione ponendoseli il più possibile davanti agli occhi; in questo modo, infatti, colui che vede nella maniera più efficace, come quelli che sono presso i fatti stessi [25] mentre accadono, può trovare ciò che è più appropriato e non lasciarsi minimamente sfuggire le incongruenze. Segno di ciò è quanto fu rimproverato a Carcino: Amfiaraō che tornava dal tempio e che sfuggiva all'attenzione di colui che non vede [lo spettatore]; ciò sulla scena falliva, dando fastidio agli spettatori. Per quanto possibile, occorre anche curare le parti [30], giacché coloro che riescono più persuasivi sono quelli che per loro stessa natura si trovano tra i patimenti; infatti, chi è sconvolto turba e chi è adirato irrita in modo più veridico. Perciò, la tecnica poetica si addice a chi ha buona natura o a chi è maniaco: tra questi, infatti, gli uni sono plasmabili e gli altri estatici.

Inoltre, i soggetti, che siano già composti [55b] oppure che li componga il <poeta> stesso, devono essere esposti prima in universale e poi aggiunti di episodi e allungati. Così intendo che potrebbe essere colto l'universale: ad esempio nell'*Ifigenia*, in cui una ragazza che doveva essere sacrificata, fatta misteriosamente scomparire agli occhi degli uccisori, la si ritrova in un'altra [5] regione, nella quale era legge che gli stranieri venissero sacrificati al dio e dove ella assume questo ufficio sacerdotale. In un tempo successivo, accade che giunga il fratello della sacerdotessa (il fatto che il dio lo abbia spinto fin là e per quale causa è fuori dall'universale e dalla trama). Giunto e catturato, sul punto di essere ucciso, si fa riconoscere – [o come [10] aveva fatto Euripide, o come aveva fatto Poliido, dichiarando, secondo probabilità, che allora non solo la sorella ma egli stesso doveva essere sacrificato] – e di qui la salvezza.

ἔδει τυθῆναι] καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. Μετὰ ταῦτα δὲ ἥδη ὑποθέντα τὰ ὄνόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια, οἷον ἐν τῷ Ὁρέστῃ ἡ μανία δί’ ἡς ἐλήφθη καὶ ἡ [15] σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως. Ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ’ ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. Τῆς γὰρ Ὀδυσσείας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἔστιν· ἀποδημοῦντός τινος ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὅντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὔτως ἔχόντων ὥστε τὰ [20] χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἐσώθη τοὺς δ’ ἔχθροντις διέφθειρε. Τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ’ ἄλλα ἐπεισόδια.

18. "Ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ [25] μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἐσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ λοιπὸν ἡ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἰναι τὴν ἀπ’ ἀρχῆς μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὃ ἔσχατόν ἔστιν ἐξ οὐ μεταβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἢ εἰς ἀτυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς ἀρχῆς τῆς μεταβάσεως μέχρι τέλους. "Ωσπερ ἐν τῷ Λυγκεῖ τῷ Θεοδέκτου [30] δέσις μὲν τά τε προπεπραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν * * λύσις δ’ ἡ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου μέχρι τοῦ τέλους. Τραγῳδίας δὲ εἰδὴ εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἡς τὸ ὅλον ἔστιν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητική, οἷον οἱ τε [56α] Αἴαντες καὶ οἱ Ίξιονες, ἡ δὲ ἡθική, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς· τὸ δὲ τέταρτον τοηστ, οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου. Μάλιστα μὲν οὖν ἀπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλεῖστα, ἄλλως τε [5] καὶ ως νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ’ ἔκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἔκαστον τοῦ ιδίου ἀγαθοῦ ἀξιοῦσι τὸν ἔνα ὑπερβάλλειν. Δίκαιον δὲ καὶ τραγῳδίαν ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ως τῷ μύθῳ· τοῦτο δέ, ὃν ἡ αὐτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. Πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὖ [10] λύουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἀμφώ ἀεὶ κρατεῖσθαι. Χρή δὲ ὅπερ εἰρηται πολλάκις μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποικὸν σύστημα τραγῳδίαν

Dopo di ciò, apposti i nomi, si introducono gli episodi, ma in modo tale che gli episodi siano appropriati, come l'accesso di follia di Oreste causa della «sua» cattura e la [15] salvezza grazie al rito di purificazione.

Mentre nei drammi gli episodi sono brevi, l'epica vi si dilunga. L'argomento dell'*Odissea* non è esteso: un uomo, assente dalla patria da molti anni, contrastato da Poseidone, e rimasto solo, mentre a casa [20] i beni sono dissipati dai pretendenti e il figlio fatto oggetto di complotti, torna dopo essere stato sballottato dalle tempeste e, fattosi riconoscere da alcuni, passando all'attacco, si salva e fa strage dei nemici. Questo è ciò che è davvero proprio, il resto sono episodi.

18. È proprio di tutte le tragedie avere nodo e scioglimento; [25] il nodo «riguarda» i fatti fuori «dalla tragedia» e spesso taluni di quelli interni «ad essa», lo scioglimento il resto. Chiamo nodo ciò che va dall'inizio fino a quella parte a muovere dalla quale, da ultimo, si passa nella buona o nella cattiva sorte; scioglimento ciò che va dall'inizio del mutamento fino alla fine. Così nel *Linceo* di Teodette [30], in cui nodo sono non solo gli antefatti, ma anche il rapimento del figlio e a sua volta la loro ***; mentre lo scioglimento va dall'accusa della morte fino alla fine.

Quattro sono le specie di tragedia (tante infatti sono le parti che abbiamo esaminato): la tragedia complessa, di cui capovolgimento e riconoscimento costituiscono l'intero, la tragedia di patimento, come gli [56a] *Aiaci* e gli *Issioni*, quella di carattere, come le *Ftiotidi* e il *Peleo*; per quarta viene quella ***, come le *Forcidi*, il *Prometeo* e le tragedie ambientate nell'Ade. Bisognerebbe provare a realizzarle tutte, o almeno le più importanti e diffuse [5], soprattutto oggi che i poeti vengono calunniati. Infatti, avendo avuto poeti di valore in ogni singola parte, si ritiene che, in relazione alle specifiche abilità, uno sorpassi ciascuno degli altri. È giusto dire che una tragedia è diversa o uguale a un'altra per nient'altro all'infuori della trama, cioè per possedere lo stesso intrigo e scioglimento. Molti di coloro che realizzano un buon «intrigo», [10] poi lo sciolgono in modo errato; invece bisogna saper sempre padroneggiare entrambi «gli aspetti».

Occorre ricordare, come si è detto più volte, che non si deve realizzare la composizione tragica al modo di un poema epico – chiamo

— ἐποποικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον — οἷον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὅλον ποιοῖ μῦθον. Ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν [15] δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. Σημεῖον δέ, ὃσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποίησαν καὶ μὴ κατὰ μέρος, ὡσπερ Εὐριπίδης, <ἢ> Νιόβην καὶ μὴ ὡσπερ Αἰσχύλος, ἢ ἐκπίπτουσιν ἡ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἔξεπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ. Ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς [20] ἀπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὡν βούλονται θαυμαστῶν· τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον. Ἐστιν δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας, <δ> ἐξαπατηθῇ, ὡσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἀνδρεῖος μὲν, ἄδικος δὲ, ἡττηθῇ. Ἐστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκός, ὡσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκός γὰρ γίνεσθαι πολλὰ [25] καὶ παρὰ τὸ εἰκός. Καὶ τὸν χορὸν δὲ ἔνα δεῖ ὑπολαβεῖν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου, καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡσπερ Εὔριπίδῃ ἀλλ’ ὡσπερ Σοφοκλεῖ. Τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἡ ἄλλης τραγῳδίας ἐστίν· διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν, πρώτου ἄρξαντος [30] Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. Καίτοι τί διαφέρει ἡ ἐμβόλιμα ἄδειν ἡ εἰ ῥῆσιν ἔξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττει ἡ ἐπεισόδιον ὅλον;

19. Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων ἥδη εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν. Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν [35] τοῖς περὶ ῥητορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἵδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. Ἐστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. Μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον [56β] ἔλεον ἡ φόβον ἡ ὄργην καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας. Δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ἴδεων δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἡ ἐλεεινὰ ἡ δεινὰ ἡ μεγάλα ἡ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον [5] διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἀνεν διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. Τί γὰρ ἂν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἡ δέοι καὶ

poema epico quello dalle molte trame – come se si stesse compонendo l'intera trama dell'*Iliade*. Là, infatti, in virtù della durata, le parti assumono una grandezza adeguata, mentre [15] nei drammi si allontanano di molto dalle aspettative. Segno ne è che coloro che hanno composto la distruzione di Ilio come un intero e non, come <ha fatto> Euripide, in base a una <sua> parte, <oppure> *Niobe* diversamente da Eschilo, o hanno fatto fiasco o hanno mal gareggiato, dopo che anche Agatone aveva fatto fiasco per questo solo motivo. Nei capovolgimenti e nelle [20] azioni semplici si mira alle cose che si vogliono sorprendenti, giacché questo è tragico ed <ispira> senso d'umanità. Ciò si ha quando un sapiente, <ma> con malvagità, come Sisifo, viene ingannato, o un uomo coraggioso, ma ingiusto, sopraffatto. Ciò è anche probabile, come dice Agatone, giacché è probabile che accadano [25] anche molti fatti improbabili.

Bisogna che il coro sia concepito come uno degli attori e parte dell'intero, e che partecipi all'azione non come in Euripide, ma come in Sofocle. Per gli altri <poeti>, invece, le parti cantate non hanno a che vedere con la trama <della tragedia di cui sono parte> più che con quella di altre tragedie. Perciò gli intermezzi sono cantati, cosa che è stato [30] Agatone a cominciare. E tuttavia, qual è la differenza se cantare gli intermezzi, o se i dialoghi si adattino da un'opera all'altra o all'episodio nella sua interezza?

19. Delle altre parti s'è dunque già detto, mentre resta da parlare dell'enunciazione e del pensiero. Delle questioni relative al pensiero, si parli [35] nella *Retorica*, giacché tale argomento è proprio più di quella ricerca. Attiene al pensiero tutto quanto si deve mettere a punto per mezzo del discorso. Parti di esso sono il dimostrare, il risolvere, il mettere a punto le passioni (come [56b] la compassione, la paura, la collera e quante tra quelle di tal genere) e inoltre grandiosità e meschinità. È chiaro che anche nei fatti occorre fare uso di questi criteri quando si devono mettere a punto cose compassionevoli, o terribili, grandiose o verosimili; salvo che a fare differenza [5] è in certi casi il fatto che bisogna mostrare senza spiegazione, in altri, colui che parla deve metterle a punto con il discorso e svolgerle nel corso del discorso. Del resto, quale potrebbe essere la funzione di colui che parla se ciò che è dovuto si manifestasse non mediante il discorso?

μὴ διὰ τὸν λόγον; Τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἐν μέν ἔστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, [10] ἀλλὰ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικήν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον. Παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἡ ἄγνοιαν οὐδὲν εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὅτι καὶ ἄξιον [15] σπουδῆς. Τί γὰρ ἀλλὰ τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι ἢ Πρωταγόρας ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὔχεσθαι οἱόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν “μῆνιν ἀειδε θεά”; τὸ γὰρ κελεῦσαι, φησίν, ποιεῖν τι ἡ μὴ ἐπίταξίς ἔστιν. Διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς ὃν θεώρημα.

20. [20] Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τάδ' ἔστι τὰ μέρη, στοιχεῖον συλλαβὴ σύνδεσμος ὄνομα ῥῆμα ἀρθρὸν πτῶσις λόγος. Στοιχεῖον μὲν οὖν ἔστιν φωνὴ ἀδιαιρέτος, οὐ πᾶσα δὲ ἀλλ' ἡ οἵ πεφυκε συνθετὴ γίγνεσθαι φωνῇ· καὶ γὰρ τῶν θηρίων εἰσὶν ἀδιαιρέτοι φωναί, ὡν οὐδεμίαν λέγω [25] στοιχεῖον. Ταῦτης δὲ μέρη τό τε φωνῆς καὶ τὸ ἡμίφωνον καὶ ἄφωνον. “Ἐστιν δὲ ταῦτα φωνῆς μὲν <τὸ> ἄνευ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, ἡμίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ Ρ, ἄφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς καθ' αὐτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ [30] τῶν ἔχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ἀκουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ τὸ Δ. Ταῦτα δὲ διαφέρει σχήμασίν τε τοῦ στόματος καὶ τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύτητι ἔτι δὲ ὀξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ· περὶ ὧν καθ' ἔκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προσήκει θεωρεῖν. Συλλαβὴ [35] δέ ἔστιν φωνὴ ἀσημος συνθετὴ ἡ ἀφώνου καὶ φωνὴν ἔχοντος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ Α τσυλλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ Α, οἷον τὸ ΓΡΑ. Άλλὰ καὶ τούτων θεωρῆσαι τὰς διαφορὰς τῆς μετρικῆς ἔστιν. Σύνδεσμος δέ ἔστιν φωνὴ ἀσημος ἡ οὕτε [57α] κωλύει οὕτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖαν συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἦν μὴ ἀρμόττει ἐν

Tra le questioni relative all'enunciazione, un aspetto della teoria riguarda le figure dell'enunciazione, [10] che si devono conoscere per la recitazione e per quello che attiene alla sua direzione: ad esempio che cosa sia un comando, cosa una preghiera, una narrazione, una minaccia, una domanda, una risposta, e via dicendo. Tuttavia, relativamente alla conoscenza o all'ignoranza di queste cose, nessun rimprovero degno [15] di serietà può essere addotto alla poetica. Infatti, chi potrebbe ritenere di star commettendo l'errore che rimprovera Protagora: ossia che colui che presume di pregare dicendo «canta o dea l'ira...», in realtà sta ordinando, dal momento che incitare a fare o non fare qualcosa è, sostiene, un comando? Perciò si lasci stare, poiché tutto questo attiene ad altro e non è oggetto di studio della poetica.

20. [20] Dell'enunciazione nel suo insieme, le parti sono le seguenti: lettera, sillaba, congiunzione, nome, verbo, articolazione, caso e discorso.

La lettera è, dunque, <suono della> voce indivisibile; non ogni suono, ma quello da cui è naturale che ne divenga uno composto. Infatti, anche le grida degli animali sono indivisibili, ma per nessuno di essi si parla [25] di lettera. Le cui parti, invece, sono oltre alla vocale, anche la semivocale e la muta. La vocale è tale: ciò che ha suono udibile senza appoggio; la semivocale, ciò che ha suono udibile mediante appoggio, come, ad esempio, il *sigma* o il *rho*; la muta, ciò che di per sé, mediante appoggio, non ha nessun suono, ma [30] diventa udibile mediante le lettere che hanno suono come il *gamma* e il *delta*. Queste differiscono per la posizione della bocca, per il luogo <dell'appoggio>, per essere aspirate o non aspirate, lunghe o brevi, e inoltre acute o gravi o intermedie. Ma su questo conviene teorizzare in particolare nei trattati di metrica.

La sillaba [35] è <un suono della> voce privo di significato, composto da una muta e da una lettera avente suono: e infatti, *gamma-rho* senza l'*alfa* è una sillaba, ma anche con l'*alfa*, come in *gamma-rho-alfa*. Ma anche tra queste cose teorizzare le differenze attiene alla metrica.

La congiunzione è <un suono della> voce privo di significato che non [57a] impedisce né realizza un unico suono dotato di significato da più suoni, in grado di essere posto per natura all'estremità o nel mezzo, ma che non è appropriato collocare di per sé all'inizio.

ἀρχῆς λόγου τιθέναι καθ' αὐτήν, οίον μέν ἥτοι δέ. "Η φωνὴ ἄσημος ἡ ἐκ πλειόνων μὲν [5] φωνῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν. Ἀρθρον δ' ἐστὶ φωνὴ ἄσημος ἡ λόγου ἀρχὴν ἡ τέλος ἡ διορισμὸν δῆλοι, οίον τὸ ἀμφί καὶ τὸ περί καὶ τὰ ἄλλα." Η φωνὴ ἄσημος ἡ οὕτε κωλύει οὕτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκυῖαν τίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ [10] ἐπὶ τοῦ μέσου. "Όνομα δέ ἐστι φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἀνευ χρόνου ἡς μέρος οὐδέν ἐστι καθ' αὐτὸ σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ αὐτὸ καθ' αὐτὸ σημαίνον, οίον ἐν τῷ Θεόδωρος τὸ δῶρος οὐ σημαίνει. Ρῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ [15] χρόνου ἡς οὐδέν μέρος σημαίνει καθ' αὐτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν ὀνομάτων· τὸ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἡ λευκόν οὐ σημαίνει τὸ πότε, τὸ δὲ βαδίζει ἡ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα. Πτῶσις δ' ἐστὶν ὀνόματος ἡ ρήματος ἡ μὲν κατὰ τὸ τούτου ἡ τούτω [20] σημαίνον καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡ δὲ κατὰ τὸ ἐνὶ ἡ πολλοῖς, οίον ἄνθρωποι ἡ ἄνθρωπος, ἡ δὲ κατὰ τὰ ὑποκριτικά, οίον κατ' ἔρωτησιν ἐπίταξιν· τὸ γὰρ ἔβαδιστεν; ἡ βάδιζε πτῶσις ρήματος κατὰ ταῦτα τὰ εἰδη ἐστίν. Λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ ἡς ἔνια μέρη καθ' αὐτὰ σημαίνει τι (οὐ γὰρ [25] ἄπας λόγος ἐκ ρημάτων καὶ ὀνομάτων σύγκειται, οίον ὁ τοῦ ἀνθρώπου ὄρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἀνευ ρημάτων εἶναι λόγον, μέρος μέντοι ἀεί τι σημαίνον ἔξει) οίον ἐν τῷ βαδίζει Κλέων ὁ Κλέων. Εἰς δέ ἐστι λόγος διχῶς· ἡ γὰρ ὁ ἐν σημαίνων, ἡ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμῳ, οίον ἡ Ἰλιάς μὲν [30] συνδέσμῳ εἴς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνειν.

21. Όνόματος δὲ εἰδη τὸ μὲν ἀπλοῦν, ἀπλοῦν δὲ λέγω ὁ μὴ ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οίον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου δὲ τὸ μὲν

zio di un discorso, come *men*, *etoi*, *de*. Oppure un suono della voce privo di significato che, da più [5] suoni invece dotati di significato, ne realizza per natura uno dotato di significato.

L'articolazione è <un suono della> voce privo di significato che indica l'inizio, la fine o la divisione di un discorso, come *amphi*, *peri*, ed altri. Oppure è un suono della voce privo di significato che non impedisce né realizza un suono dotato di significato, composto da più suoni in grado di porsi per natura o all'estremità o [10] al centro.

Il nome è <un suono della> voce composto, dotato di significato ma che non indica il tempo, di cui nessuna parte è dotata di significato di per sé; infatti, i nomi doppi non li utilizziamo come se ciascuna delle parti fosse di per sé significativa: ad esempio in *Theodoros il doros* non ha significato.

Il verbo è <un suono della> voce composto, dotato di significato, <indicante> [15] il tempo, di cui nessuna parte è dotata di significato di per sé, come per i nomi. Infatti, «uomo» o «bianco» non indicano il quando <di una cosa>, mentre il «cammina» o «ha camminato» si approssimano, in più, al tempo, l'uno al presente e l'altro al passato.

La declinazione attiene al nome o al verbo per indicare sia il «di questo» o «a questo» [20] e altri casi del genere, sia il singolare o plurale, come «uomini» e «uomo», sia gli elementi relativi all'intonazione, ad esempio se interrogativa o imperativa. «Camminava?» o «cammina!» sono, infatti, casi del verbo secondo tali forme.

Il discorso è <un suono della> voce composto, dotato di significato, di cui alcune parti significano di per sé qualcosa (infatti, non [25] tutti i discorsi sono composti di verbi e nomi: ad esempio la definizione di uomo, ma può essere che un discorso sia senza verbi, e tuttavia avrà pur sempre una parte significativa); come, ad esempio, <il nome> «Cleone» in «Cleone cammina». Un discorso è unitario in modo duplice: o in quanto ha un unico significato, o in quanto deriva per congiunzione da più significati, come l'*Iliade* [30] che è una per congiunzione o la definizione di «uomo» che è una in quanto significa una sola cosa.

21. I nomi sono di specie semplice – e chiamo semplice ciò che non è composto da parti dotate di significato, come il termine *ge*,

ἐκ σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὄνόματι σημαίνοντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαινόντων σύγκειται. Εἰη δ' ἀν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ [35] πολλαπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν, Ἐρμοκαϊκόξανθος [57β] * *. Ἀπαν δὲ ὄνομά ἔστιν ἡ κύριον ἡ γλῶττα ἡ μεταφορὰ ἡ κόσμος ἡ πεποιημένον ἡ ἐπεκτεταμένον ἡ ὑφηρημένον ἡ ἔξηλαγμένον. Λέγω δὲ κύριον μὲν φῶ χρώνται ἔκαστοι, γλῶτταν δὲ φῶ ἔτεροι· ὥστε φανερὸν ὅτι καὶ [5] γλῶτταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αὐτό, μὴ τοῖς αὐτοῖς δέ τὸ γὰρ σίγυνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα. Μεταφορὰ δέ ἔστιν ὄνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἡ ἀπὸ τοῦ γένους ἐπὶ εἶδος, ἡ ἀπὸ τοῦ εἴδους ἐπὶ τὸ γένος, ἡ ἀπὸ τοῦ εἰδούς ἐπὶ εἶδος, ἡ κατὰ τὸ ἀνάλογον. Λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν [10] ἐπὶ εἶδος, οἷον “νηῆς δέ μοι ἥδ' ἔστηκεν”. τὸ γὰρ ὄρμεῖν ἔστιν ἔσταναι τι. Ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ γένος “ἡ δὴ μυρί' Ὁδυσσεὺς ἔσθλὰ ἔοργεν”. τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἔστιν, φῶν ἀντὶ τοῦ πολλοῦ κέχρηται. Ἀπ' εἴδους δὲ ἐπὶ εἶδος οἷον “χαλκῷ ἀπὸ ψυχῆν ἀρύσας” καὶ “τεμὼν ταναήκει χαλκῷ”. ἐνταῦθα [15] γὰρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἵρηκεν· ἄμφω γὰρ ἀφελεῖν τί ἔστιν. Τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν ὁμοίως ἔχῃ τὸ δεύτερον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον πρὸς τὸ τρίτον· ἐρεῖ γὰρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἡ ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δεύτερον, καὶ ἐνίστε προστιθέασιν ἀνθ' [20] οὐ λέγει πρὸς δὲ ἔστι. Λέγω δὲ οἷον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς Διόνυσον καὶ ἀσπὶς πρὸς Ἀρη· ἐρεῖ τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἀρεως. “Ἡ ὁ γῆρας πρὸς βίον, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἐρεῖ τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆρας ἡμέρας ἡ ὠσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου [25] ἡ δυσμὰς βίου. Ἐνίοις δ' οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνάλογον, ἀλλ' οὐδὲν ἡττον ὁμοίως λεχθήσεται· οἷον τὸ τὸν καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλ' ὁμοίως ἔχει

[= terra] – o duplice. Quest'ultima è composta o da una parte dotata di significato e da una priva, salvo che nel nome, o da parti tutte dotate di significato. Ma vi possono anche essere nomi tripli, quadrupli e [35] multipli come molti dei nomi massalioti: ad esempio *Hermokaikoxanthos* [57b] **.

Ogni nome può essere o proprio, o una glossa, o una metafora, o un ornamento, o coniato, o allungato, o abbreviato, o modificato. Chiamo «proprio» il nome adoperato da ognuno e «glossa» quello adoperato dagli altri. Pertanto è chiaro che [5] lo stesso nome può essere, non per le stesse persone, o una glossa o proprio: ad esempio il nome *sigynon*, [= lancia], proprio per i Ciprii, ma una glossa per noi.

Metafora è invece la trasposizione di un nome improprio o da genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie, o per analogia. Chiamo da genere [10] a specie «un enunciato» come «la mia nave è ferma laggiù»: l'ormeggiare, infatti, è «una specie dello» «stare fermi». «Chiamo» da specie a genere «un enunciato» come «diecimila cose nobili ha fatto Odisseo»: «diecimila», infatti, è molto, e in questo caso è usato in luogo di «molto». «Chiamo» da specie a specie «un enunciato» come «avendo attinto l'anima col bronzo» e «recidendo col bronzo indistruttibile»: qui, [15] infatti, l'attingere è un recidere e il recidere un attingere, giacché entrambi sono specie del togliere.

Chiamo bensì analogo, quando il secondo elemento sta in relazione al primo allo stesso modo in cui il quarto sta in relazione al terzo; si dirà, infatti, il quarto in luogo del secondo o il secondo in luogo del quarto, e a volte si mette al posto [20] di ciò di cui si dice quello che «vi» sta in relazione. Ad esempio, se dico che «la coppa sta in relazione a Dioniso allo stesso modo in cui lo scudo sta in relazione ad Ares», per conseguenza si potrà dire la coppa «scudo di Dioniso» e lo scudo «coppa di Ares». O «se dico» «la vecchiaia è in relazione alla vita «come» la sera è in relazione al giorno», di conseguenza si potrà chiamare la sera «vecchiaia del giorno» o, con Empedocle, la vecchiaia «sera della vita» [25] o «tramonto della vita».

In taluni «casi», il nome che sta per quelli di cui è analogo non c'è, e nondimeno si può dire ugualmente. Ad esempio, spargere il grano è «seminare», mentre «lo spargersi» delle vampe del sole non ha nome, ma tuttavia è in relazione al sole allo stesso modo in cui

τοῦτο πρὸς τὸν ἥλιον καὶ τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπόν, διὸ εἴρηται “σπείρων θεοκτίσταν [30] φλόγα”. Ἐστὶ δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι καὶ ἄλλως, προσαγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν οἰκείων τι, οἷον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἀρεως ἀλλ’ ἀοινον. * * Πεποιημένον δ’ ἔστιν δὲ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ τινῶν αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής, δοκεῖ γὰρ ἔνια εἶναι τοιαῦτα, [35] οἷον τὰ κέρατα ἔρνυγας καὶ τὸν Ἱερέα ἀρητῆρα. Ἐπεκτεταμένον [58a] δέ ἔστιν ἡ ἀφηρημένον τὸ μὲν ἐὰν φωνήντι μακροτέρω κεχρημένον ἢ τοῦ οἰκείου ἡ συλλαβῇ ἐμβεβλημένη, τὸ δὲ ἂν ἀφηρημένον τι ἡ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεως πόληος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω, ἀφηρημένον δὲ οἷον τὸ [5] κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ “μία γίνεται ἀμφοτέρων ὅψ”. Ἐξηλλαγμένον δ’ ἔστιν ὅταν τοῦ ὄνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπῃ τὸ δὲ ποιῆ, οἷον τὸ “δεξιτερὸν κατὰ μαζόν” ἀντὶ τοῦ δεξιού. Αὐτῶν δὲ τῶν ὄνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ δὲ μεταξύ, ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾶ εἰς τὸ Ν καὶ Ρ καὶ Σ καὶ [10] ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ’ ἔστιν δύο, Ψ καὶ Ξ), θήλεα δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἰς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἷον εἰς Η καὶ Ω, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς Α· ὥστε ἵσα συμβαίνει πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ Ψ καὶ τὸ Ξ σύνθετά ἔστιν. Εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα [15] τελευτᾶ, οὐδὲ εἰς φωνήν βραχύ. Εἰς δὲ τὸ Ι τρία μόνον, μέλι κόμμι πέπερι. Εἰς δὲ τὸ Υ πέντε * *, τὰ δὲ μεταξὺ εἰς ταῦτα καὶ Ν καὶ Σ.

22. Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. Σαφεστάτη μὲν οὖν ἔστιν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὄνομάτων, ἀλλὰ [20] ταπεινή· παράδειγμα δὲ ἡ Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ἡ Σθενέλου. Σεμνὴ δὲ καὶ ἔξαλλάτουσα τὸ ἴδιωτικὸν ἡ τοῖς ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλώτταν καὶ μεταφορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. Ἄλλ’ ἂν τις ἀπαντά τοιαῦτα ποιήσῃ, ἡ αἰνίγμα ἔσται ἡ [25] βαρβαρισμός· ἀν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνίγμα, ἐὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. Αἰνίγματός τε γὰρ ἰδέα αὕτη ἔστι, τὸ λέγοντα ὑπάρχοντα ἀδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν <ἄλλων> ὄνομάτων σύνθεσιν οὐχ οἶον τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται, οἷον “ἄνδρ’ εἶδον πυρὶ χαλκὸν [30] ἐπ’ ἀνέρι κολλήσαντα”, καὶ τὰ τοιαῦτα. Ἐκ

lo spargere è in relazione al grano, e perciò si è potuto dire «seminando la vampa [30] divina». Di questo genere di metafora ci si può servire anche in altro modo: utilizzando un nome improprio e negandone qualche proprietà, come se, ad esempio, si chiamasse lo scudo non «coppa di Ares», ma «*coppa* priva di vino».

***. Coniato è il nome che non è assolutamente usato da nessuno e che il poeta pone da sé; sembrano esserlo quelli del genere [35] *ernygas*, [= rami], <usato per> «cornà» e *areter*, [= orante], per «sacerdote».

Allungato [58a] o abbreviato è il nome qualora sia usato con vocali più lunghe del comune o mediante l'inserimento di una sillaba, oppure se da esso si tolga qualcosa: ad esempio, nel caso del nome allungato, *poleōs* per *poleōs*, *Peleiadeo* per *Peleidou*; mentre nel caso del nome abbreviato, [5] *cri, dō e mia ginetai amphoteron ops*.

Alterato è il nome quando se ne conserva una parte e se ne inventa un'altra, come in *dexiteron* in luogo di *dexion*, [= destra], riferito alla mammella.

Tra i nomi vi sono maschili, femminili e neutri. Maschili sono quelli che finiscono in *ny*, *rho* e *sigma* [10] o con lettere composte da *sigma* (come *psi* e *xi*). Femminili quelli da vocali sempre lunghe, come *eta* e *omega* o anche da *alfa*, che si può allungare. Così si ha per il maschile e il femminile uno stesso numero di terminazioni, giacché *psi* e *xi* sono composte. Nessun nome finisce per muta [15], né per vocale breve. Tre soli in *iota - meli*, *kommi* e *peperi* – cinque in *ypsilone* ***; in queste e in *ny* e *sigma* i neutri.

22. La virtù dell'enunciazione è di essere chiara ma non banale. Certamente, è più chiara quella originata da nomi propri, ma [20] banale. Esempio ne sono la poesia di Cleofonte e di Stenelo. Invece è solenne e capace di allontanarsi dalla trivialità quella che utilizza i nomi in modo inconsueto. Sono inconsueti la glossa, la metafora, l'allungamento e tutto ciò che va contro l'uso proprio. Ma se nomi di questo genere si adoperassero tutti insieme, si avrebbero enigma o [25] barbarismo: l'enigma dalle metafore, il barbarismo dalle glosse. L'enigma ha, infatti, questa forma: collegare, parlando, cose reali impossibili <da collegare>; il che non è certamente possibile fare mediante la combinazione degli <altri> nomi, ma si rende possibile grazie alle metafore, ad esempio <una come> «vidi un uomo che col fuoco [30] incollava bronzo su un uomo»

τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός. Δεῖ ἄρα κεκράσθαι πως τούτοις· τὸ μὲν γὰρ τὸ μὴ ιδιωτικὸν ποιήσει μηδὲ ταπεινόν, οἷον ἡ γλῶττα καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τάλλα τὰ εἰρημένα εἰδῆ, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. Οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος [58β] συμβάλλεται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ιδιωτικὸν αἱ ἐπεκτάσεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἔξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων· διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἡ ὡς τὸ κύριον παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον τὸ μὴ ιδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ [5] κοινωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. “Ωστε οὐκ ὁρθῶς ψέγουσιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ διακωμῷδοῦντες τὸν ποιητὴν, οἶον Εὔκλειδης ὁ ἀρχαῖος, ὡς ῥάδιον ὅν ποιεῖν, εἴ τις δώσει ἐκτείνειν ἐφ' ὅπόσον βούλεται, ιαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει· “Ἐπιχάρην εἶδον [10] Μαραθῶνάδε βαδίζοντα”, καὶ “οὐκ τান γεράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον”. Τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι πως χρώμενον τούτῳ τῷ τρόπῳ γελοῖον· τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἀπάντων ἐστὶ τῶν μερῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλώτταις καὶ τοῖς ἄλλοις εἰδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ [15] αὐτὸ ἀν ἀπεργάσαιτο. Τὸ δὲ ἀρμόττον ὅσον διαφέρει, ἐπὶ τῶν ἐπῶν θεωρείσθω, ἐντιθεμένων τῶν ὀνομάτων εἰς τὸ μέτρον. Καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ ἐπὶ τῶν ἄλλων ιδεῶν μετατιθεὶς ἀν τις τὰ κύρια ὄνόματα κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν· οἶον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος [20] ιαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εύριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέντος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλῶτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν τὸ δ' εὐτελές. Αἰσχύλος μὲν γὰρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε

φαγέδαιναν ἡ μου σάρκας ἐσθίει ποδός,
ὅ δὲ ἀντὶ τοῦ ἐσθίει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν. Καὶ
[25] νῦν δέ μ' ἐών ὀλίγος τε καὶ οὐτιδανός καὶ ἀεικής,
εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεὶς
νῦν δέ μ' ἐών μικρός τε καὶ ἀσθενικός καὶ ἀειδής·
καὶ

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν,
[30] δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν·
καὶ τὸ “ἡιόνες βοώσιν”, ἡιόνες κράζουσιν. “Ετι δὲ Ἀριφράδης τοὺς τραγῳδοὺς ἐκωμῷδει ὅτι ἀ οὐδεὶς ἀν εἴπειεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τούτοις χρῶνται, οἶον τὸ δωμάτων ἄπο ἄλλα μὴ ἀπὸ δωμάτων,

e altre del genere. Dalle glosse <invece> il barbarismo. Bisogna, dunque, in qualche modo dosarli. Quelli come la glossa, la metafora, l'ornamento e le altre forme di cui si è parlato, infatti, produrranno qualcosa di non triviale né banale, mentre i nomi propri faranno chiarezza. Elementi che si prestano non poco [58b] a raggiungere la chiarezza dell'enunciazione e non sono triviali, sono gli allungamenti, i troncamenti e le modificazioni dei nomi. Infatti, in ragione della loro alterità rispetto all'uso proprio produrranno, andando contro l'abitudine, il non triviale; in ragione del loro [5] rendersi partecipi dell'abitudine realizzeranno invece il chiaro.

Così non biasimano in modo corretto coloro che attaccano tali modi di parlare e deridono il poeta; come, ad esempio, Euclide il Vecchio, il quale, come se fosse facile poetare, concedendo di allungare quanto si vuole, ha fatto satira con questa modalità d'enunciazione: «vidi Epicare [10] andare a Maratona» e «non * * * il suo elleboro». Pertanto, l'uso di ostentare in questa maniera è ridicolo; per tutte le parti <dell'enunciazione> c'è un metro comune: infatti, utilizzando in modo inappropriato metafore, glosse e tutte le altre forme, appositamente per il ridicolo [15], si può finire proprio nel ridicolo.

Quanto l'appropriato sia differente, lo si studi nell'epica, quando introduce i nomi nel verso. E sostituendo alle glosse, alle metafore e alle altre forme i nomi propri, si vedrebbe bene che ciò che diciamo è vero. Ad esempio, avendo [20] Eschilo ed Euripide composto lo stesso giambico sostituito solo un nome – una glossa in luogo di un abituale uso proprio – uno appare bello e l'altro sciatto. Eschilo, infatti, nel *Filottete*, compone: «l'ulcera che mi mangia la carne del piede», mentre Euripide ha sostituito il «mangia» con un «banchetta». E inoltre se <un verso come> [25] «invero, essendo da poco, una nullità e indegno» si sostituisse usando nomi propri, «si avrebbe»: «invero essendo piccolo, gracile e brutto a vedersi». E ancora, <un verso come> «essendo posto su un seggio indegno e una tavola da poco» <cambierebbe in>: [30] «essendo posto su un seggio cattivo e una tavola piccola». O, infine, <un'espressione come> «le rive urlano», <cambierebbe in> «le rive gridano».

Inoltre Arifrade derideva i tragediografi, perché nel parlare usano espressioni che nessuno pronuncerebbe, del tipo *domaton apo* [= dalle case via] invece di *apo domaton* [= via dalle case], o <del

καὶ τὸ σέθεν καὶ τὸ ἔγῳ δέ νιν καὶ τὸ [59α] Ἀχιλλέως πέρι ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἄλλα τοιαῦτα. Διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ ἴδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἀπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο ἥγνοιε. "Ἐστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἑκάστῳ τῶν εἰρημένων [5] πρεπόντως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὀνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. Μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ' ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐθυῖας τε σημεῖόν ἔστι· τὸ γὰρ εὐ μεταφέρειν τὸ ὅμοιον θεωρεῖν ἔστιν. Γῶν δ' ὄνομάτων τὰ μὲν διπλὰ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ [10] γλώτται τοῖς ἡρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφορὰι τοῖς ιαμβείοις. Καὶ ἐν μὲν τοῖς ἡρωικοῖς ἀπαντα χρήσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς ιαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μικεῖσθαι ταῦτα ἀρμόττει τῶν ὄνομάτων ὅσοις κἄν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο· ἔστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος. Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως ἔστω ἡμῖν ἵκανὰ τὰ εἰρημένα.

23. [15] Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς κύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγῳδίαις συνιστάναι δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν [20] ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῆτὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ιστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δῆλωσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἔνα ἢ πλείους, ὃν ἔκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. "Ωσπερ [25] γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη, οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίστε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν οὐδὲν γίνεται τέλος. Σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο [30] δρῶσι. Διὸ ὥσπερ εἴπομεν ἥδη καὶ ταύτη θεσπέσιος ἀν φανείη "Ομηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρήσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἀν μέγας καὶ οὐκ εὔσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ.

tipo» *sethen* [= teco], o *ego de nin* [= io ei], o [59a] *Achilleos peri* [= d'Achille intorno] invece di *peri Achilleos* [= intorno ad Achille], e altre dello stesso genere. Invece, tutti gli enunciati di questo genere, in quanto non di uso proprio, fanno sì che nell'enunciazione non vi sia trivialità. Ma ciò Arifrade l'ignorava.

È importante usare in modo appropriato ciascuna delle [5] forme sudette, dai nomi dupli alle glosse, ma molto più importante è essere capaci di fare metafore. Ciò è la sola cosa che non è possibile ricevere da altri ed è segno di buona natura, giacché fare buone metafore significa saper vedere ciò che è simile.

Tra i vari tipi di nomi, i dupli si addicono specialmente ai dittirambi, le [10] glosse ai versi eroici e le metafore ai giambi. E mentre nei versi eroici sono utili tutte le cose dette, nei giambi, in cui <si tratta> soprattutto di imitare l'enunciazione, questo si addice <solo> ai nomi che si userebbero anche nei discorsi. A tal genere appartengono il nome proprio, la metafora e l'ornamento.

Dunque, sulla tragedia e sull'imitazione relativa all'agire siano sufficienti le cose che abbiamo detto.

23. [15] A proposito dell'imitazione narrativa e in versi, è chiaro che le trame devono essere composte in modo drammatico, proprio come nelle tragedie, intorno a un'unica azione intera e conclusa [20], avente inizio, mezzo e conclusione, così da produrre, come un organismo vivente uno e intero, il piacere proprio; e non in modo simile alle composizioni storiografiche, nelle quali è necessario esporre non un'unica azione, ma un unico periodo di tempo, per quanto in esso avviene relativamente a uno o a molti uomini, e in cui ciascun fatto è in relazione agli altri come per caso. Come, [25] infatti, una battaglia navale si è svolta nello stesso periodo di tempo sia a Salamina che contro i Cartaginesi in Sicilia, e nulla dei due fatti era indirizzato verso lo stesso fine, così anche nei periodi di tempo successivi talvolta un fatto è accaduto dopo un altro diverso, e da essi nessun fine unico è stato realizzato.

Ma la gran parte dei poeti o quasi fa [30] così. Perciò, come già detto, anche per questo Omero risulta divino rispetto agli altri, in quanto neppure a proposito della guerra <di Troia>, benché avente inizio e fine, ha tentato di comporla nella sua totalità – troppo grande, la sua trama non sarebbe stata abbracciabile con lo sguardo, o, se contenuta nella grandezza, troppo complicata dalla mol-



[35] Νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβών ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις <οἷς> διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. Οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἔνα ποιοῦσι [59β] καὶ περὶ ἔνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. Τοιγαροῦν ἐκ μὲν Ἰλιάδος καὶ Ὁδυσσείας μία τραγωδία ποιεῖται ἑκατέρας ἡ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαῖ, καὶ τῆς μικρᾶς [5] Ἰλιάδος [[πλέον]] ὅκτω, οἷον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης, Νεοπτόλεμος, Εύρυπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις καὶ ἀπόπλους [καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες]].

24. "Ετι δὲ τὰ εἰδὴ ταύτα δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγῳδίᾳ, ἡ γὰρ ἀπλῆν ἡ πεπλεγμένη ἡ ἡθικὴν ἡ παθητικὴν· καὶ τὰ [10] μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταύτα· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. Οἵς ἀπασιν "Ομηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἰκανῶς. Καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον συνέστηκεν ἡ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἡ δὲ [15] Ὁδύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἡθική· πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ πάντα ὑπερβέβληκεν. Διαφέρει δὲ κατά τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἡ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. Τοῦ μὲν οὖν μήκους ὅρος ἰκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ [20] τέλος. Εἴη δ' ἀν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἰεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγῳδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν." Εχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἡ ἐποποιία ἵδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἄμα πραττόμενα [25] πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι, ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ ἐποποιίᾳ διὰ τὸ διήγησιν εἶναι ἔστι πολλὰ μέρη ἄμα ποιεῖν περαινόμενα, ὑφ' ὧν οἰκείων ὅντων αὕξεται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. "Ωστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν [30] ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας. Τὸ δὲ μέτρον

teplicità. [35] Avendone separato invece una parte unitaria, ha poi fatto uso di molti episodi, ad esempio il catalogo delle navi e altri <tra quelli> che compongono il poema. Gli altri, viceversa, compongono intorno a un unico personaggio [59b], a un unico periodo di tempo e a un'azione costituita da molte parti, come colui che ha composto i *Ciprii* e la *Piccola Iliade*. Proprio per questo dall'*Iliade* e dall'*Odissea* si può comporre solo una tragedia o due, mentre dalle *Ciprie* se ne possono comporre molte e dalla [5] *Piccola Iliade* [più di otto: ossia *Il giudizio delle armi*, *Filotete*, *Neottolomeo*, *Euripilo*, *Il mendicante*, *Le Spartane*, *Il saccheggio di Troia*, *Il ritorno per mare*, *Sinone* e *Le Troiane*].

24. Inoltre, l'epica deve avere le stesse specie della tragedia: essere o semplice, o complessa, o di carattere, o di patimento. Anche [10] le parti, ad eccezione della composizione musicale e della messa in scena, devono essere le medesime: capovolgimenti, riconoscimenti e sciagure, e possedere in modo bello pensieri ed enunciazione.

Tutti elementi dei quali Omero ha fatto uso per primo e in modo adeguato. Infatti, tra i due poemi, l'*Iliade* mette insieme forma semplice e di patimento, [15] l'*Odissea* complessa (giacché il riconoscimento è ovunque) e di carattere. E oltre a ciò, <Omero> ha oltrepassato tutti anche nell'enunciazione e nel pensiero.

L'epica si distingue invece sia per la lunghezza della composizione che per il metro. Sulla lunghezza della composizione è definizione adeguata ciò che è stato detto: che debba essere possibile abbracciare con lo sguardo l'inizio e la [20] fine. Ciò può essere, qualora le composizioni siano più brevi di quelle degli antichi, ma si estendano fino al numero di tragedie che è possibile porre in ascolto in una volta. Ma quanto all'estendersi della grandezza, l'epica ne ha una propria maggiore, poiché, mentre nella tragedia non è possibile imitare contemporaneamente [25] molte parti dell'azione, ma solo la parte relativa agli attori sulla scena, nell'epica, invece, per mezzo della narrazione, è possibile comporre in modo da portare a termine molte parti contemporaneamente, dalle quali, se appropriate, viene aumentata l'imponenza del poema. Perciò, il buono dell'epica sta nella grandiosità e nel mutare <lo stato d'animo> degli [30] ascoltatori, introducendo episodi difformi tra loro. Ciò che è uniforme, infatti, dà soddisfazione immediata e fa fallire le tragedie.

τὸ ήρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν. Εἰ γάρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἡ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο· τὸ γὰρ ήρωικὸν στασιμώτατον καὶ [35] ὁγκωδέστατον τῶν μέτρων ἐστίν (διὸ καὶ γλώττας καὶ μεταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγηματικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ίαμβεῖον καὶ τετράμετρον [60α] κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ὄρχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν. "Ετι δὲ ἀτοπώτερον εἰ μιγνύοι τις αὐτά, ὥσπερ Χαιρήμων. Διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἡ τῷ ήρώῳ, ἀλλ' ὥσπερ εἴπομεν αὐτῇ ἡ φύσις διδάσκει τὸ ἀρμόττον αὐτῇ [5] αἱρεῖσθαι. "Ομηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἀξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτόν. Αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν· οὐ γάρ ἔστι κατὰ ταῦτα μιμητής. Οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ ὅλίγα καὶ ὀλιγάκις· ὃ δὲ ὅλίγα [10] φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἡ γυναῖκα ἢ ἄλλο τι ἥθος, καὶ οὐδέν' ἀήθη ἀλλ' ἔχοντα ἥθος. Δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυμαστόν, διὰ τὸ μὴ ὅραν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ [15] τὴν "Εκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἀν φανείη, οἱ μὲν ἐστῶτες καὶ οὐ διώκοντες, ὃ δὲ ἀνανεύων· ἐν δὲ τοῖς ἐπεσιν λανθάνει. Τὸ δὲ θαυμαστὸν ἥδυ· σημείον δέ, πάντες γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ως χαριζόμενοι. Δεδίδαχεν δὲ μάλιστα "Ομηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ως δεῖ. [20] "Εστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. Οἰονται γὰρ οἱ ἀνθρωποι, ὅταν τουδὶ ὄντος τοδὶ ἡ ἡ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὕστερον ἔστιν, καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἡ γίνεσθαι· τοῦτο δέ ἐστι ψεῦδος. Διὸ δεῖ, ἀν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι ἡ γενέσθαι ἦ, προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς [25] ὃν παραλογίζεται ἡμῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ως ὅν. Παράδειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων. Προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἡ δυνατὰ ἀπίθανα· τούς

Il verso eroico, invece, si è formato per tentativi. Se, infatti, qualcuno si cimentasse con altro tipo di versi da quelli in uso nell'imitazione narrativa o con molti differenti, ciò sembrerebbe inappropriato, giacché tra i versi, quello eroico è il più solenne e [35] potente (e per questo ammette particolarmente bene glosse e metafore: perché l'imitazione narrativa è più ricercata degli altri generi), mentre il giambo e il tetrametro [60a] sono stimolanti, uno della danza e l'altro dell'azione pratica. Inoltre, sarebbe ancora più assurdo se essi venissero mescolati, come <ha fatto> Cheremone. Perciò, nessuno ha realizzato composizioni lunghe in altro verso che in quello eroico, e, come abbiamo detto, la natura stessa insegnava ciò che è appropriato [5] scegliere.

Omero, tra tutte le altre cose, è degno di essere elogiato anche perché, invero, è l'unico tra i poeti che non ignora ciò che egli stesso deve fare. Il poeta, infatti, in prima persona deve dire molto poco, giacché non è imitatore per questo. Mentre quegli altri che dibattono in prima persona, in generale imitano poche cose e di rado. Egli, invece, [10] fatti pochi preamboli, introduce direttamente uomini, donne o qualche altro personaggio, nessuno privo di caratterizzazione ma aventi carattere.

Pertanto, mentre nelle tragedie occorre produrre lo stupore, l'epica si presta meglio all'irrazionale, grazie a cui soprattutto si ha lo stupore, poiché non sono visibili coloro che agiscono. Allorché apparisce sulla scena, [15] l'inseguimento di Ettore sarebbe cosa ridicola: quelli che stanno fermi e non inseguono, egli che tira indietro il capo; invece nei racconti epici ciò passa inosservato. Lo stupore, infatti, è piacevole; segno ne è che tutti raccontano aggiungendolo, per fare cosa gradita.

Soprattutto Omero ha insegnato agli altri a dire cose false come si deve. [20] Questo è un paralogismo. Gli uomini, infatti, presumono che qualora ci sia questa cosa, ci dev'essere quest'altra, o prodottasi questa cosa, si produce quest'altra, e che se è il successivo, anche l'antecedente deve essere o divenire. Ma ciò è falso. Perciò, che il primo sia falso, benché l'altro si dia e necessariamente sia o divenga, occorre aggiungerlo. Altrimenti, sapendo che questo è vero [25], la nostra anima compie un paralogismo e <prende> anche il primo come se fosse veramente; esempio di ciò si ha nel *Bagno*.

Bisogna preferire cose impossibili <ma> plausibili a cose possibili <ma> non credibili, e non formare i soggetti da parti irrazionali, ma

τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἀλλὰ μάλιστα μὲν μηδὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὥσπερ [30] Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν, ἀλλὰ μὴ ἐν τῷ δράματι, ὥσπερ ἐν Ἡλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες, ἢ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἤκων. "Ωστε τὸ λέγειν ὅτι ἀνήρητο ἂν ὁ μῦθος γελοῖον· ἔξι ἀρχῆς γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους. "Αν δὲ θῆ καὶ φαίνηται [35] εὐλογωτέρως, ἐνδέχεσθαι καὶ ἀτοπον, ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὁδυσσείᾳ ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν ως οὐκ ἂν ἦν ἀνεκτὰ δῆλον [60β] ἂν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσειε· νῦν δὲ τοῖς ἄλλοις ἀγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἀτοπον. Τῇ δὲ λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἡθικοῖς μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ [5] λέξις τὰ τε ἥθη καὶ τὰς διανοίας.

25. Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἐστιν, ὡδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἂν φανερόν. Ἐπεὶ γάρ ἐστι μιμητὴς ὁ ποιητὴς ώσπερανεὶ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν διητῶν τὸν [10] ἀριθμὸν ἐν τι ἀεί· ἡ γὰρ οὐα ἦν ἔστιν, ἢ οὐα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οὐα εἶναι δεῖ. Ταῦτα δ' ἔξαγγέλλεται λέξει ἐν ἢ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι· δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. Πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὄρθοτης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης [15] τέχνης καὶ ποιητικῆς. Αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἀμαρτία· ἡ μὲν γὰρ καθ' αὐτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. Εἰ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι * * ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ ἀμαρτία· εἰ δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὄρθως, ἀλλὰ τὸν ἵππον <ἄμ> ἀμφο τὰ δεξιὰ προβεβληκότα, ἡ τὸ καθ' ἐκάστην τέχνην ἀμάρτημα, [20] οἷον τὸ κατ' ιατρικὴν ἢ ἄλλην τέχνην ἡ ἀδύνατα πεποίηται ὄποιανοῦν, οὐ καθ' ἐαυτήν. "Ωστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν. Πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην· ἀδύνατα πεποίηται, ἡμάρτηται· ἀλλ' ὄρθως ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ

evitare l'irrazionale o, quanto meno, «lasciarlo» fuori dal racconto, come per quanto riguarda [30] Edipo, che non sa in che modo Laio è stato ucciso, ma ciò non è interno al dramma, o come nell'*Elettra* riguardo a coloro che raccontano i giochi pitici, o nei *Misiti*, in cui un muto giunge in Misia da Tegea.

Cosicché, dire che «senza queste parti» la trama ne uscirebbe distrutta è ridicolo; giacché per principio questo genere di cose non deve essere presentato. Qualora però venga fatto e appaia [35] ragionevole, si rende possibile anche l'assurdo: di qui le cose irrazionali intorno allo sbarco «d'Ulisse» nell'*Odissea*, che è chiaro [60b] che diverrebbero intollerabili se fossero realizzate da un poeta dappoco. Quindi, tra le altre cose buone, il poeta dissimula e fa piacere l'assurdo.

Bisogna infine prendersi cura dell'enunciazione anche nelle parti prive di azione, senza caratteri né pensiero; infatti un'enunciazione [5] eccessiva per brillantezza rende oscuri i caratteri e i pensieri.

25. Intorno ai problemi e alle soluzioni, da quante e quali forme sono «costituiti», potrebbe diventare chiaro teorizzando come segue. Dal momento che il poeta è imitatore, allo stesso modo del pittore o di qualsiasi altro compositore d'immagini, è necessario che imiti sempre in uno dei tre modi [10] esistenti: o le cose come erano o sono, o le cose come si dicono e appaiono, o le cose come devono essere. Ciò viene espresso mediante l'enunciazione, nella quale sono comprese glosse, metafore e le molte altre particolarità dell'enunciazione che concediamo ai poeti.

Inoltre, l'esattezza della politica e della poetica non è la stessa [15], come non lo è quella di altre tecniche e della poetica. Giacché l'arte poetica implica un duplice genere di errore: di per sé e per accidente. Se, infatti, si decide di imitare *** incapacità, l'errore riguarda l'arte poetica stessa; se invece la decisione non è corretta, ma si imita un cavallo «che corre» con entrambe le zampe destre gettate «insieme» in avanti, o «si compie» un errore relativo a una qualsiasi altra tecnica [20], ad esempio alla medicina, o se si cerca di realizzare una cosa impossibile, esso non riguarda l'arte poetica in sé stessa. Perciò nei problemi occorre risolvere le obiezioni considerandole da questo punto di vista.

Innanzitutto quelle relative alla tecnica stessa: se si cerca di realizzare cose impossibili, si è errato, ma va bene se si raggiunge il fine

γὰρ [25] τέλος εἱρηται· εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἢ αὐτὸν ἢ ἄλλο ποιεῖ μέρος· παράδειγμα ἡ τοῦ "Ἐκτορος δίωξις. Εἰ μέντοι τὸ τέλος ἢ μᾶλλον ἢ ἡ ττον ἐνεδέχετο ὑπάρχειν καὶ κατὰ τὴν περὶ τούτων τέχνην, ἡμαρτῆσθαι οὐκ ὄρθως· δεῖ γὰρ εἰ ἐνδέχεται ὅλως μηδαμῇ ἡμαρτῆσθαι." Ετι ποτέρων ἐστὶ τὸ [30] ἀμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἢ κατ' ἄλλο συμβεβηκός; ἔλαττον γὰρ εἰ μὴ ἥδει ὅτι ἔλαφος θήλεια κέρατα οὐκ ἔχει ἢ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν. Πρὸς δὲ τούτοις ἐὰν ἐπιτιμᾶται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' ἵσως <ώς> δεῖ οἶν καὶ Σοφοκλῆς ἔφη αὐτὸς μὲν οἶους δεῖ ποιεῖν, Εὔριπιδην δὲ οῖοι εἰσίν, ταύτῃ [35] λυτέον. Εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἶν τὰ περὶ θεῶν· ἵσως γὰρ οὕτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὕτ' ἀληθῆ, ἀλλ' εἰ ἔτυχεν [61α] ὥσπερ Ξενοφάνει· ἀλλ' οὖν φασι. Τὰ δὲ ἵσως οὐ βέλτιον μέν, ἀλλ' οὕτως εἶχεν, οἶν τὰ περὶ τῶν ὅπλων, "ἔγχεα δέ σφιν ὅρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος". οὕτω γὰρ τότ' ἐνόμιζον, ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί. Περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς [5] εἰ εἱρηταί τινι ἢ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸν τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὐ ἔνεκεν, οἶν εἰ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται. Τὰ δὲ πρὸς τὴν [10] λέξιν ὁρῶντα δεῖ διαλύειν, οἶν γλώττη τὸ "οὐρῆας μὲν πρῶτον". ἵσως γὰρ οὐ τοὺς ἡμιόνους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλακας· καὶ τὸν Δόλωνα, "ὅς ρ' ἢ τοι εἰδος μὲν ἔην κακός", οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν, τὸ γὰρ εὐειδές οἱ Κρῆτες τὸ εὐπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ [15] "ζωρότερον δὲ κέραιε" οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν, ἀλλὰ τὸ θᾶττον. Τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἱρηται, οἶν "πάντες μέν ρα θεοί τε καὶ ἀνέρες εὗδον παννύχιοι". ἂμα δέ φησιν "ἢ τοι ὅτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρήσειεν, αὐλῶν συρίγγων τε ὅμαδον". τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοί κατὰ [20] μεταφορὰν εἱρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι. Καὶ τὸ "οἴη δ' ἄμμορος" κατὰ

di essa (il fine [25] che si è detto: ossia se in questo modo è più sorprendente in una parte o in un'altra); ne è modello l'inseguimento di Ettore. Se però il fine si poteva più o meno realizzare anche secondo la tecnica stessa, si è errato in modo non corretto: bisogna, infatti, se possibile, non errare per niente. L'errore di quale dei [30] due tipi è: di quelli secondo la tecnica stessa, o dell'altro, secondo l'incidente? Infatti, è meno grave se non si sapeva che il cervo femmina non ha le corna che dipingerlo in modo non mimetico.

Inoltre, se si obietta che sono cose non vere, ma, al massimo, «come» dovrebbero essere, bisognerebbe rispondere al modo di Sofocle, che dichiarava di fare «gli uomini» quali devono essere, o al modo di Euripide, «che dichiarava di farli» quali sono [35] davvero. Se invece non «si fa» in nessuno dei due modi, allora «ci si starà rifacendo» al «si dice», come «avviene» a proposito degli dei. E probabilmente, dire così non è né meglio né vero, ma se capita [61a], come «sosteneva» Senofane, è ad ogni modo un «si dice». Altri casi, probabilmente, non riguardano il meglio, ma ciò che era in un certo modo, come a proposito delle armi «dritte le lance infisse per il puntale»; così, infatti, si usava al tempo e si usa ancora presso gli Illiri.

Circa il modo bello o non bello [5] di dire o fare qualcosa, non bisogna solo considerare ciò che viene fatto o detto in sé, guardando se è serio o dappoco, ma considerare anche coloro che fanno o dicono: in relazione a chi, quando, in vista di cosa e perché lo fanno, ad esempio se per realizzare un bene maggiore o per evitare un male maggiore.

Tra le cose considerate [10], alcune vanno risolte in relazione all'enunciazione: ad esempio «supponendo» una glossa nel verso «I muli in principio», dove, forse, non si parla di muli, ma di guardiani; o anche riguardo a Dolone «che era davvero brutto d'aspetto», ma non per il corpo sproporzionato, bensì per la deturpazione del volto, dal momento che i Cretesi chiamano «di bell'aspetto» «chi ha» un bel volto; o [15] riguardo «al verso» «mesci più puro», che «non vuol dire davvero» ««mesci» più puro», cosa da ubriaconi, ma ««mesci» più in fretta».

In altro caso, si è detto per metafora, come, ad esempio, «tutti, sia dèi che uomini, dormivano per tutta la notte», a cui poi però «il poeta» aggiunge: «quando fissava la piana di Troia... del chiasso di flauti e zampogne». Qui «tutti» sta, come s'è detto, secondo [20] metafora, per «molti», giacché «tutto» è una specie di

μεταφοράν, τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον. Κατὰ δὲ προσῳδίαν, ὥσπερ Ἰππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος, τὸ “δίδομεν δέ οἱ εὔχος ἀρέσθαι” καὶ “τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὅμβρῳ”. Τὰ δὲ διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς “αἴψα δὲ θνήτ’ ἐφύοντο, τὰ πρὶν [25] μάθον ἀθάνατ’ εἶναι ζῷά τε πρὶν κέρητο”. Τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ, “παρώχηκεν δὲ πλέω νῦξ”. Τὸ γὰρ πλείω ἀμφιβολόν ἔστιν. Τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως. Τὸν κεκραμένον οἰνόν φασιν εἶναι, ὅθεν πεποίηται “κνημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο”. καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σίδηρον ἐργαζομένους, ὅθεν εἰρηται [30] ὁ Γανυμήδης Διὶ οἰνοχοεύειν, οὐ πινόντων οἶνον. Εἰη δ' ἀν τοῦτο γε <καὶ> κατὰ μεταφοράν. Δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἀν σημήνει τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἶον τῷ “τῇ ρῷ ἔσχετο χάλκεον ἔγχος” τὸ ταύτῃ κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται, ὡδὶ ἦ [35] ὡδί, ὡς μάλιστ' ἀν τις ὑπολάβοι. Κατὰ τὴν καταντικρὺ ἦ [61β] ὡς Γλαύκων λέγει, δτι ἔνιοι ἀλόγως προϋπολαμβάνουσί τι καὶ αὐτοὶ καταψηφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἰρηκότος ὅ τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἀν ὑπεναντίον ἦ τῇ αὐτῶν οἰήσει. Τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. Οὕονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα [5] εἶναι· ἀτοπον οὖν τὸ μὴ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς Λακεδαίμονα ἐλθόντα. Τὸ δὲ ἵσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλλῆνες φασι· παρ' αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὄδυσσέα, καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ' οὐκ Ἰκάριον. Δι' ἀμάρτημα δὲ τὸ πρόβλημα εἰκός ἔστιν. “Ολας δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἦ πρὸς τὸ βέλτιον ἦ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. Πρὸς τε γὰρ τὴν [10] ποίησιν αἱρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἦ ἀπίθανον καὶ δυνατόν. * * τοιούτους εἶναι οἶον Ζεῦξις ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν. Πρὸς ἀ φασιν τἄλογα· οὕτω τε καὶ δτι ποτὲ οὐκ ἀλογόν [15] ἔστιν· εἰκός γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκός γίνεσθαι.

«molto». È per metafora anche «sola non ha parte <dei lavacri d’Oceano>...», giacché «solo» <sta per> il più noto.

Ippia di Taso, invece, risolveva in relazione all’accentazione <un verso> come «a te diamo gloria», o <un verso> come «non marcisce alla pioggia». Altri casi <si risolvono> mediante la divisione, come <nel verso di> Empedocle: «subito nacquero mortali le cose che prima [25] avevano appreso ad essere immortali e viventi prima d’essere mescolate». Altri, <come il verso> «era passato il più della notte», mediante l’ambiguità. Infatti, il «più» è ambiguo. Altri casi si risolvono secondo l’abitudine dell’enunciazione. Donde si dice «vino» anche ciò che è mescolato <con acqua> <e> si compone <un verso come> «gambiera di stagno nuovo», <che permette di chiamare> «bronzieri» quelli che lavorano il metallo; si è detto che [30] Ganimede mesceva il vino a Zeus, benché <gli dèi> non bevano vino. Anche se, invero, questo potrebbe essere <detto> secondo metafora.

Quando un nome sembra comportare un’incongruenza, bisogna cercare in quanti modi può avere significato in ciò che viene detto, come <nel verso> «per essa si fermò la bronzea lancia», in cui <bisogna considerare> in quanti modi è possibile che «per essa» [35] la lancia si arresti e come soprattutto si potrebbe intendere, se così o così.

<Ciò> al contrario di quanto [61b] dice Glaucone, <secondo il quale> alcuni presumono qualcosa in modo illogico, e dopo averlo essi stessi condannato, sillogizzano e criticano come fosse stato detto davvero ciò che a loro sembra, se è incongruente con le loro congetture. Questo è accaduto nei fatti relativi ad Icaro: si ritiene che egli sia spartano [5], ma così sarebbe assurdo che Telemaco, recatosi a Sparta, poi non lo avesse incontrato. Invece, le cose stanno forse come dicono i Cefalleni: che Odisseo si è sposato presso di loro e si tratta di Icadio e non di Icaro. È probabile che il problema sia <sorso> per errore.

In generale, bisogna ridurre ciò che è impossibile, o conformemente alla poesia, o a ciò che è meglio o alle aspettative. In ambito [10] poetico, infatti, si deve preferire un verosimile impossibile all’inverosimile, anche se possibile. <Forse è impossibile> essere come quelli che dipinge Zeusi, poiché li dipinge meglio: il modello, infatti, deve eccellere. In relazione a ciò che chiamano l’irrazionale, le cose stanno che talvolta non sono [15] irrazionali, giacché è probabile che accada anche ciò che è improbabile.

Τὰ δ' ὑπεναντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις ἔλεγχοι εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ὡσαύτως, ὥστε καὶ αὐτὸν ἡ πρὸς ἀ αὐτὸς λέγει ἡ ὁ ἀν φρόνιμος ὑποθῆται. Ὁρθὴ δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογίᾳ καὶ μοχθηρίᾳ, ὅταν μὴ [20] ἀνάγκης οὖσης μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ, ἡ τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ ἐν Ὀρέστῃ <τῇ> τοῦ Μενέλαου. Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· ἡ γὰρ ὡς ἀδύνατα ἡ ὡς ἀλογα ἡ ὡς βλαβερὰ ἡ ὡς ὑπεναντία ἡ ὡς παρὰ τὴν ὄρθοτητα τὴν κατὰ τέχνην. Αἱ δὲ λύσεις ἐκ τῶν [25] εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι, εἰσὶν δὲ δώδεκα.

26. Πότερον δὲ βελτίων ἡ ἐποποικὴ μίμησις ἡ ἡ τραγική, διαπορήσειν ἄν τις. Εἰ γὰρ ἡ ἡττον φορτικὴ βελτίων, τοιαύτη δ' ἡ πρὸς βελτίους θεατάς ἐστιν ἀεί, λίαν δῆλον ὅτι ἡ ἀπαντα μιμουμένη φορτική ὡς γὰρ οὐκ [30] αἰσθανομένων ἄν μὴ αὐτὸς προσθῇ πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι αὐληταὶ κυλιόμενοι ἄν δίσκον δέη μιμεῖσθαι, καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἄν Σκύλλαν αὐλῶσιν. Ή μὲν οὖν τραγῳδία τοιαύτη ἐστίν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αὐτῶν ὄφοντο ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος [35] τὸν Καλλιππίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δόξα καὶ περὶ [62α] Πινδάρου ἦν· ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι πρὸς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη πρὸς τὴν ἐποποιίαν ἔχει. Τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι <οἱ> οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαύλους· εἰ οὖν φορτική, χείρων δῆλον ὅτι ἄν εἴη. [5] Πρώτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς ὑποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ράψῳδοῦντα, ὅπερ [ἐστι] Σωσίστρατος, καὶ διάδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὄπούντιος. Εἴτα οὐδὲ κίνησις ἄπασα ἀποδοκιμαστέα, εἴπερ μηδ' ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδη [10] ἐπετιμᾶτο καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναικας μιμουμένων. "Ετι ἡ τραγῳδία καὶ ἄνευ κινήσεως

Circa le cose dette in modo incongruente, bisogna prenderle in esame allo stesso modo delle confutazioni nei discorsi, *<e vedere>* se è lo stesso, se si riferisce allo stesso, e se è allo stesso modo, così *<da porre>* anche il poeta stesso, sia in relazione con le cose che egli stesso dice, sia con quello che potrebbe supporre colui che è saggio.

È giusta l'obiezione nei confronti dell'irrazionalità o della malvagità, qualora non [20] risultino necessarie e se ne faccia comunque uso, riguardo all'irrazionale, come nel personaggio euripideo di Egeo, o riguardo alla malvagità, come *<quella>* di Menelao nell'*Oreste*.

Le obiezioni sono dunque portate in cinque modi: o quanto a cose impossibili, o quanto a cose irrazionali, o quanto a cose dannose, o quanto a cose incongruenti, o quanto a cose contrarie alla correttezza tecnica. Le soluzioni [25] da esaminare a partire dal novero delle cose dette, sono invece dodici.

26. Potrebbe sollevare difficoltà *<stabilire>* quale tra l'imitazione epica e l'imitazione tragica è migliore. Se infatti la migliore è quella meno volgare, ed è tale quella che si rivolge sempre agli spettatori migliori, è del tutto chiaro che quella che imita ogni cosa sia volgare – come se non [30] percepisse chi non si accosta a quelli che si agitano nei più molteplici movimenti, come i flautisti dappoco, che per imitare un disco devono dimenarsi, o che trascinano il corifeo se suonano la *Scilla*. Ora, la tragedia è senz'altro di questo genere, del genere che tra gli attori antichi si attribuiva ai successori: *<ad esempio>* Minnisco [35] che dava della «scimmia» a Callippide per le sue esagerazioni, e anche [62a] Pindaro che aveva stessa fama. Come questi sono nei confronti di quelli, *<così>* l'intera tecnica *<tragica>* è nei confronti dell'epica. Pertanto si sostiene che l'epica sia per buoni spettatori, che non sentono la mancanza di figure sensibili, mentre la tragedia è per quelli di poco conto. E se volgare, senza dubbio sarebbe anche inferiore [5].

Ma, per prima cosa, l'accusa non riguarda la tecnica poetica, bensì la recitazione, in cui, dopotutto, è possibile eccedere con i segni esteriori anche se si è rapsodi, come Sosistrato, o se si è cantori, come Mnasiteo d'Opunte. E poi non ogni movimento è da censurare, se è vero che non lo è la danza, ma solo quelli di poco valore, come si rimproverava a Callippide [10] e ora ad altri che imitano donne non degne. Inoltre la tragedia realizza ciò che le è proprio anche senza movimento, come l'epica, in quanto alla lettura è

ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγινώσκειν φανερὰ δόποια τίς ἔστιν. Εἰ οὖν ἔστι τά γ' ἄλλα κρείττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αὐτῇ ὑπάρχειν. "Ἐπειτα διότι πάντ' ἔχει ὁσπερ ἡ [15] ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι), καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὅψεις, δι' ἣς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα· εἴτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων· ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος [62β] τῆς μιμήσεως εἶναι (τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἡδιον ἡ πολλῷ κεκραμένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἷον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις ἡ Ἰλιάς)· ἔτι ἡττον μία ἡ μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν (σημείον δέ, ἐκ γὰρ δόποιασοῦν [5] μιμήσεως πλείους τραγῳδίαι γίνονται), ὥστε ἐὰν μὲν ἔνα μῦθον ποιῶσιν, ἡ βραχέως δεικνύμενον μύουρον φαίνεσθαι, ἡ ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει ὑδαρῇ· λέγω δὲ οἷον ἐὰν ἐκ πλειόνων πράξεων ἡ συγκειμένη, ὥσπερ ἡ Ἰλιάς ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ ἡ Ὁδύσσεια <ἢ> καὶ καθ' ἔαυτὰ [10] ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐνδέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις. Εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἀλλὰ τὴν εἰρημένην), φανερὸν ὅτι κρείττων ἀν εἴη μᾶλλον τοῦ [15] τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας. Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποίιας, καὶ αὐτῶν καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει, καὶ τοῦ εὗ ἡ μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα.

qualcosa che ha qualità evidenti. Dunque, se è superiore quanto al resto, la suddetta accusa non le attiene di necessità.

Quindi, *<la tragedia>* ha tutto ciò che è proprio [15] dell'epica (è, infatti, possibile anche renderla in metri), e in più, il che non è piccola parte, la musica e le messe in scena, attraverso cui combina i piaceri nella maniera più evidente. E ciò è visibile sia alla lettura che alla messa in opera. Inoltre, il fine della sua [62b] imitazione si realizza con minore lunghezza (del resto, ciò che è più concentrato è più piacevole di ciò che è diluito nel tempo; come se qualcuno volesse rendere l'*Edipo* sofocleo in versi epici numerosi quanto l'*Iliade*). Inoltre l'imitazione dell'epica è meno unitaria (segno ne è che da una singola qualsivoglia [5] imitazione *<epica>* provengono numerose tragedie), cosicché, qualora se ne realizzasse una trama unica, ciò che fosse esposto in breve apparirebbe tronco, oppure, se fatto corrispondere alla lunghezza del verso epico, annacquato. Parlo, ad esempio, di quando da più azioni se ne forma una, proprio come l'*Iliade*, che ha molte parti di questo genere, e l'*Odissea* che ne ha alcune che hanno [10] grandezza di per sé stesse. E nondimeno, questo genere di poemi è stato composto nel modo migliore possibile e la sua imitazione è il più possibile di un'azione unitaria.

Se, dunque, *<la tragedia>* differisce sia per tale quantità di cose sia per l'effetto della sua tecnica (giacché tali tecniche non devono realizzare il piacere che capita, ma quello di cui s'è detto), è chiaro che sarà superiore, [15] cogliendo il fine meglio dell'epica.

Dunque, sulla tragedia e sull'epica in sé stesse, sulle loro forme e sulle loro parti, su quante e quali differenze abbiano, su quali siano le cause del loro essere buone o meno, sulle obiezioni e sulle soluzioni, sia detto tutto ciò.



Commento

Capitolo I

47a 8-18. Il trattato si apre, alla maniera di altri trattati aristotelici, affrontando la questione del metodo adottato nella ricerca. Dichiara gli argomenti che verranno trattati, ma soprattutto, se scendiamo più in profondità, suggerisce il modo con il quale dovranno essere trattati. Da questo punto di vista, la μέθοδος della *Poet.*, non differendo da quella di altri testi filosoficamente più esplicativi, contiene, a guardar bene, non poche indicazioni. Il problema fondamentale è quello di definire l'arte poetica in sé e cogliere la potenzialità delle sue forme. Per ottenere tale scopo, è κατὰ φύσιν, secondo natura, cominciare da ciò che qui è sottinteso nel gioco di parole πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων, e che va riferito a elementi e principi primi (così anche Rostagni, 1927, *ad loc.*, che rimanda a *An. post.* 97b 3 e *Metaph.* 1037b 29-30 sulla definizione come ciò in cui è contenuto τὸ πρῶτον λεγόμενον γένος, ovverosia, «il genere che è detto primo»; Else, 1957, *ad loc.* et pp. 9-11, che riporta l'elenco completo dei passi analoghi del corpus, discutendo in part. il quasi identico incipit di *Soph. el.*; Halliwell, 1987, p. 31; Lanza, 1994, *ad loc.*, che cita anche *Phys.* 189b 31; Paduano, 1998, p. 69 nn 1 e 4; e Donini, 2008, *ad loc.*; a qualcosa del genere, infine, sembra fare riferimento anche Pesce, 2004, pp. 14-5, accennando alla distinzione tra *techne* e *physis*).

La questione dei principi primi è posta da Aristotele nel modo più perspicuo in *Phys.* 184a 10-16, dove si legge che in ogni campo di ricerca (περὶ πάσας τὰς μεθόδους) si ha vero sapere solo quando si conoscono τὰ αἴτια τὰ πρώτα καὶ τὰς ἀρχὰς τὰς πρώτας, cause e principi primi, e che quindi anche la scienza della natura deve tentare di definirle *proton*. Il metodo di questo risalimento è indicato nelle celebri parole del passo immediatamente successivo:

È naturale che la via sia da ciò che è più noto e più chiaro per noi (*ήμιν*) verso ciò che è più chiaro nella sua natura e più conoscibile «in sé», giacché non sono le stesse cose quelle conoscibili per noi e in assoluto (*ἀπλῶς*). Dunque, è necessario procedere in questo modo: da ciò che è meno chiaro nella sua natura e più chiaro per noi, verso ciò che è più chiaro nella sua natura e più conoscibile «in sé» (*Phys.* 184a 16-21; cfr. anche *Metaph.* 1029a 33-b 12; *Eth. nic.* 1095b 2-4).

La stessa strada (*όδός*) è seguita anche nel cap. 1 della *Poet.*, dove, tra poco (cfr. *supra*, 47b 13-5), si preciserà il principio che attinge all'arte poetica in sé: la *μίμησις*, rispetto a ciò che la generalità degli uomini – Aristotele usa qui *οἱ ἀνθρωποί*, e bisogna sempre ricordare che la lingua greca fa distinzione tra *anthropos* e *ἀνήρ* (a tale riguardo, Dupont-Roc, Lallot, 1980, *ad loc.* traduce significativamente «les gens»; Else, 1957 e Halliwell, 1987 «people»; si pensi solo al celebre adagio erodoteo: «πολλοὶ μὲν ἀνθρωποί, ὀλίγοι δὲ ἀνδρες» (esseri umani molti, uomini pochi»): Erodoto, *Hist.* 7,210) – le attribuiscono invece *κοινῆ*, per consuetudine: cioè τὸ μέτρον, il verso (cfr. anche *supra*, cap. 9, §1b 1-4, 27-9).

La specularità tra l'incipit delle due opere è riconosciuta e tematizzata da Gallavotti (1974, pp. 121-2), che tuttavia *ad loc.* traduce – direi non del tutto precisamente – *apo ton proton* con «dai principi generali». Sulla questione della ricerca dei principi primi nella *Phys. et al.*, cfr., tra gli altri, Wieland (1993, in part. pp. 63-177), in cui si parla dell'*ἀπλῶς γνωριμῶτερον*, del «più conoscibile in sé» – o «più conosciuto in sé» come propone di tradurre l'autore: cfr. p. 87, n 23 – ossia dei principi primi delle cose, come dell'elemento implicitamente orientante ogni ricerca e presupposto in essa, che va reso esplicito risalendo l'*ήμιν γνωριμῶτερον*, il più noto per noi (su questo, cfr. almeno anche *Metaph.* 1029b 3-13 ed *Eth. nic.* 1095a 30-b 4, in cui è messo in chiaro che occorre comunque sempre partire da ciò che è più noto per noi). Tale risalimento, come sappiamo dai *Top.* (cfr. in part. 100a 18-101b 4), è opera della dialettica, che seleziona le opinioni fondate, gli *ἔνδοξα* attraverso i quali è possibile «esporre (*διελθεῖν*)» (101b 2) intorno ai principi primi di ciascuna scienza in esame (al rapporto tra poetica e dialettica è dedicata l'*Introduzione*, cfr. pp. 15-22). Quegli elementi primi su cui una scienza si basa e opera, ma sulla cui validità non si può pienamente dimostrare in senso epistemico (sulla questione,

cfr. le diverse posizioni espresse dagli studi più autorevoli: Aubenque, 1991, pp. 251 ss.; Berti, 1989; Irwin, 1996).

Così anche il principio della *ποιητική*, che tra poco nella *Poet.* sarà indicato da Aristotele con il termine *mimesis*, e che da quel momento in poi diverrà principio operativo – operativo, ma non esclusivo (su questo cfr. *Introduzione*, in part. pp. 22 ss.) – delle varie tecniche poietiche, distinte qui in tecniche della raffigurazione, pittorica o teatrale, musicale, letteraria, ecc. Tale principio, che nella *Poet.* verrà solo esposto nei suoi caratteri generali (cfr. *infra*, nota a 48b 4-24) e poi applicato ai vari generi poetici, mostra quant’altri mai la propria dipendenza dagli *endoxa* quali «cose che – come si legge ancora in *Top.* 100b 21-24 – sembrano a tutti (*τὰ δοκοῦντα*), oppure alla maggior parte, oppure ai sapienti, e tra questi o a tutti, o alla maggior parte o a quelli oltremodo noti ed illustri (*ἐνδόξοις*)». (Sulla secolare tradizione prearistotelica della *mimesis*, mi permetto di rinviare, tra gli altri, a Guastini, 2003, pp. 3-76. Cfr. almeno anche Koller, 1954; Sörbom, 1966 e Gentili, 2006, pp. 87-101.)

47a 8-9. *τινα δύναμιν* Si è preferito lasciare il senso letterale del termine *δύναμις*, che torna, con lo stesso significato di «potenzialità», anche sotto (cfr. *supra*, 47a 25; importante anche *supra*, 51b 38). Altri scelgono «finalità» (su questo, cfr. Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 143, che riconosce la maggior precisione di «potentialité» rispetto a «finalité», su cui, nondimeno, alla fine fa però cadere la propria scelta), ma tale traduzione rischia di velare uno dei sensi fondamentali che Aristotele attribuisce alle cose in potenza: il loro carattere contingente. Come ci ricorda in *Metaph.* Θ 8, 1050b 9-14: «ciò che non ha potenza (*τὸ μὴ δυνατόν*) di accadere non può assolutamente accadere, ma tutto ciò che ha potenza (*τὸ δυνατόν*) può non essere in atto (*μὴ ἐνεργεῖν*). Dunque, ciò che ha potenza ad essere può essere come non essere. E quindi la stessa cosa che ha potenza può essere come non essere. Ma ciò che ha potenza di non essere è contingente. E ciò che è contingente (*τὸ ἐνδεχόμενον*) è corruttibile». Ciò vale anche per le forme poetiche, le quali hanno la possibilità di pervenire all’atto, ossia a una finalità prestabilita nelle loro potenzialità, ma altresì quella di non pervenirvi o di recedere dall’atto, corrompendosi. Fa da esempio, anche in questo caso, la tragedia, che Aristotele considera la più compiuta delle ar-

ti poetiche e che tuttavia, al tempo in cui egli vive, sta conoscendo – come si legge più avanti (cfr. *supra*, 53a 34-5) – una fase di corruzione dovuta ai gusti dei contemporanei. Questa visione teleologica, secondo la quale esiste una maggiore o minore compiutezza dei generi poetici rispetto al fine della *poietike* – il quale si misura, come vedremo, su una certa potenzialità della *mimesis* – abbraccia l'intera concezione aristotelica dell'arte poetica e della evoluzione dei suoi generi, contribuendo a metterla alla distanza in cui sta dalla visione moderna dell'arte (su questo, cfr., tra gli altri, Halowell, 1998b, pp. 82-108; Donini, 2004, pp. 8-11 *et passim*).

47a 9. *τοὺς μύθους* Μύθος è termine tecnico chiave della *Poet.* e si è deciso di tradurlo sempre con «trama» (cfr. in part. *supra*, cap. 6, 50a 15-b 4, su cui cfr. *infra*, nota a 49b 31-50b 20). Alternative quali «racconto» (cfr. Gallavotti, 1974, *ad loc.* e p. 120; Lanza, 1994, *ad loc.*; Zanatta, 2004, *ad loc.*; Donini, 2008, *ad loc.*) o «histoire» (cfr. Dupont-Roc, Lallot, 1980, *ad loc.*) si pongono, almeno nella lingua italiana (diverso è, ad esempio, il discorso nella lingua inglese, che può distinguere tra «history» e «story»), ad un livello della struttura diegetica – quello che oggi chiameremmo del «contenuto» – che non è il livello convocato dall'intendimento aristotelico del termine. Come, di contro e in misura ancora superiore, non lo è il termine, «favola» (cfr. Valgimigli, 1946, *ad loc.*, che, pur spiegando bene in nota ciò che οἱ μῦθοι sono per Aristotele, usa poi tradurlo proprio così). «Favola» è termine troppo implicato con quello per mezzo del quale la retorica classica potrà operare un vero e proprio sovertimento degli intimenti aristotelici: il termine *fabula*, con cui, da Cicerone in poi, si tradurrà il greco *mythos* come ciò che «contiene cose che non sono né vere né verosimili, come quelle tramandate dalla tragedia» (*Rhet. ad Her.* 1 13). Del resto, per quanto lo si sia voluto tecnicizzare – ad esempio da parte della critica strutturalistica – il senso di costruzione fantastica proprio del termine italiano «favola» resta e potrebbe andare a tradurre, semmai, il greco, anche aristotelico, πλάσμα (cfr. *De cael.* 289a 6). *Mythos*, elemento basilare della *poiesis* letteraria, per Aristotele designa viceversa la σύνθεσις (o σύστασις) τῶν πραγμάτων (cfr. *supra*, 50a 5, 15); qualcosa che, come tale, per un verso appartiene all'ordine della composizione diegetica – ciò che la retorica classica chiamerà poi *dispositio* – ma per

l'altro risponde nel modo che dovremo vedere (e senza per questo avere, mi pare, lo «statuto incerto» di cui parla Lanza, 1994, p. 78), della conformazione ontologica della πρᾶξις. Qualcosa che, perciò, sfugge alle dicotomie moderne tra invenzione poetica e realtà di fatto, logica della narrazione e dato empirico, lasciando intervenire su di sé la mediazione della *mimesis*.

Un discorso a parte merita la traduzione di *mythos* con il termine «intrigo» (cfr. Ricoeur, 1986, p. 60 n 4, che spiega, con la solita acribia, le ragioni di una scelta che, tuttavia, non sembra in fin dei conti del tutto convincente, almeno nel contesto della lingua italiana). L'italiano «intrigo» rende quell'idea di annodamento propria del termine πλοκή, che non a caso Aristotele adopera (cfr. *infra*, nota a 56a 9), ma solo per indicare una delle due parti del *mythos*, composto di πλοκή καὶ λύσις. Il *mythos* è invece la trama, l'intreccio complessivo del racconto. Trama e intreccio sono termini che peraltro hanno il vantaggio di restituire bene in italiano anche l'idea di tessitura pensata da Aristotele e che presentano non poche analogie con l'inglese «plot», con cui traduce la gran parte dei traduttori di lingua inglese (cfr. Else, 1957, *ad loc.*; Halowell, 1987, *ad loc.*).

47a 10. καλῶς ἔχειν ἡ ποίησις Il termine ποίησις designa un ambito semantico più ampio dell'italiano «poesia» (che nella maggior parte dei casi è invece riferibile al greco ποίημα). Rispetto a *poetike*, che indica la dimensione teorica e dottrinaria dell'arte poetica, *poiesis* indica piuttosto la sua dimensione realizzativa concreta. Sono i due aspetti fondamentali della τέχνη in oggetto nel trattato (così anche Rostagni, 1927, *ad loc.* e Gallavotti, 1974, pp. 119-20). Per ampiezza di significati, il termine *poiesis* presenta forse maggiori analogie con il tedesco «Dichtung» che con l'italiano «poesia» o «arte» (o i corrispondenti «Poesie/poetry/poésie» – «Kunst/art/art»). Nella fattispecie, il passo sta trattando della *poiesis* relativa alla gran parte di quei generi poetici che l'estetica moderna metterà sotto la nozione di «arte bella» (teatro, letteratura in prosa e in versi, musica, pittura, danza). E tuttavia ciò non autorizza a tradurre il termine con «arte». Neppure se consideriamo il fatto che qui Aristotele parla di un comporre in modo che risulti bello, καλῶς (termine che si è voluto rendere alla lettera, e che, lunghi da ogni tentazione estetizzante, richiama bensì

quei concetti di «proporzione», «simmetria», «ordine», «misura» di cui diremo nei capp. 7 e 8 a proposito delle nozioni di «grandezza», «totalità» e «unitarietà» del *mythos*: cfr. in part. *infra*, nota a 50b 37). Stessa espressione usa e commenta Plutarco in *Come si devono ascoltare i poeti*, in cui si legge: «Infatti, imitare il bello (*τὸ καλόν*) e imitare in modo bello (*καλῶς*) non è la stessa cosa. ‘In modo bello’ significa in modo conveniente (*πρεπόντως*) e proprio (*οἰκείως*)...» (18d 1-3).

47a 11. *καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα* Distaccandosi leggermente dalle lezioni tradizionali, nell’*ὅσα* si preferisce sottintendere, anche in considerazione della proposizione successiva (su cui cfr. *supra*, nota a 47a 8-18), il più specifico *στοιχεῖα* (elementi), piuttosto che il generico *προβλήματα* o simili.

47a 16. *μιμήσεις τὸ σύνολον* Ecco reso esplicito il principio primo dell’arte poetica, che, solo, può spiegare attività diverse tra loro come un *σύνολον*, un complesso, un genere intero composto di specie diverse: non il verso o, come dirà più avanti, la capacità d’invenzione, ma la *mimesis*, principio che qui ci si limita ad attestare come *proton legomenon genos* dell’arte poetica e di cui viene discussa soltanto la varietà da specie poetica a specie poetica, dovuta alle differenze che ognuna di esse detiene quanto ai «mezzi», all’«oggetto» e ai «modi» dell’imitazione. A proposito di questo passo, Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 144), coglie perfettamente il fatto che: «le terme de *mimesis* ne fait l’objet d’aucune définition. Ce silence invite à admettre que l’emploi de ce terme *allait de soi...*», salvo poi però non ricollegare la questione all’ambito suo proprio dei principi, della loro indimostrabilità e della loro “esponibilità” esclusivamente dialettica (cfr. *An. post.* 72b 18 ss.). Frutto di tale progressiva esposizione si coglierà nelle prime 16 linee del cap. 4, in cui verranno tirate le conclusioni riguardo alle prerogative teoriche generali della *mimesis* (cfr. *infra*, nota a 48b 4-24).

47a 18-b 29. Da qui ha inizio il lungo approfondimento – che si concluderà solo al termine del cap. 3 – della anzidetta questione dell’«imitare o per mezzo di cose diverse, o cose diverse, o in modo diverso». Fino alla fine del capitolo, si parlerà dei «mezzi» dell’imitazione. È qui che Aristotele può specificare che il verso, lun-

gi dall'essere, come vuole la *koine* (cfr. anche *supra*, 47b 17, dove il richiamo all'abituale, attraverso l'*εἰώθασιν*, rafforza il senso di consuetudine irriflessa nella quale la questione si pone a prima vista), principio della *poiesis*, ne costituisce al massimo una varietà, distinta da quella dello *ψιλὸς λόγος*, cioè, alla lettera, della «nuda parola». E nemmeno varietà della sola *poiesis*, visto che, *κατὰ τὸ μέτρον*, possono essere accomunati anche un *φυσιολόγος* come Empedocle, che ha scritto in versi il proprio trattato sulla natura, ma che non per questo è poeta, e un *ποιητῆς* come Omero, che perciò non è tale per saper comporre in versi (cfr. anche *supra*, cap. 9, 50a 38-b 4, in cui, sulle stesse basi, si distingue tra poeta e storiografo).

47a 19-20. οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας In questo inciso c'è il primo fondamentale richiamo alla questione della *poiesis* come *techne* e, quindi, al cruciale superamento da parte di Aristotele della poetica platonica. La nozione di *techne* è qui specificata nella sua differenza con la nozione di *συνήθεια*. Una differenza basata anch'essa sulla distinzione, tipica dell'intera *methodos* aristotelica, tra ciò che è più noto per noi e in sé. La *synetheia* fa parte propriamente dello sguardo immediato, abituale, *empirico* con cui noi ci avviciniamo alle cose e che deve essere via via risalito e affinato per poter accedere alle loro cause e principi e operare così in modo ordinato (cioè in modo tecnico). Il fatto qui più rilevante è che, per Aristotele, la *poiesis*, a differenza di quanto riteneva Platone, può accedere anche a questo secondo livello, quello propriamente *teoretico* in cui si dispongono *ἐπιστήμη* (il sapere rigoroso, la scienza) e *techne* (salvo poi distinguersi tra loro sulla base di quanto si legge in *Eth. nic.* VI 3-4). La distinzione tra *techne* e *synetheia* ripete qui, dunque, in un accenno, la sistematica distinzione di *Metaph.* A 1 tra *techne* ed *episteme* da una parte, quali forme di vero sapere (*εἰδέναι*), ed *ἐμπειρία* dall'altra, quale iniziale, ma di per sé del tutto inadeguato, mezzo di accesso alla conoscenza come *θεωρεῖν* (cfr. 980a 21 ss.). Di questo avviso anche Lucas (1980), che cita inoltre *Eth. nic.* 1158a 15, in cui *empeiria* e *synetheia* sono «coupled» (p. 56); e Dupont-Roc, Lallot (1980, pp. 146-7).

47a 29. Ἡ δὲ [ἐποποία] Qui i codd. A e LAT inseriscono, dopo ἡ δὲ, *ἐποποία*, che tuttavia sarebbe contraddittorio con il contesto e che Kassel (1965) mette tra parentesi. Il cod. AR, seguito qui,

ad esempio, da Dupont-Roc, Lallot (1980), lo omette. Non resta che supporre *τέχνη* (Invece, la <tecnica>...) come fanno molti editori. Per una versione diversa, cfr. Vahlen (1964, *ad loc.*) Gallavotti (1974, *ad loc.*).

47b 10. τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους Il μῖμος qui designa un genere letterario (e non teatrale), di cui non restano che esempi frammentari e che pare annoverasse tra i suoi maestri il siracusano Sofrone e suo figlio Senarco. Di qui la possibilità di accostamento con il genere dei *Σωκρατικοὶ λόγοι*: «Non potremmo, infatti, denominare alcunché di comune tra i mimi di Sofrone e di Senarco e i discorsi socratici...». Per un approfondimento, cfr. Gallavotti (1974, pp. 125-6).

Capitolo 2

48a 1-18. Dopo aver presentato nel cap. 1 il metodo della ricerca e discusso intorno ai «mezzi» dell’imitazione, in questo breve ma importante capitolo Aristotele passa a illustrare l’«oggetto» dell’imitazione in generale. Questo sarà l’argomento che in seguito lo terrà impegnato più di ogni altro, ma a questo stadio della trattazione, la discussione intorno a ciò che si imita non può che essere breve e generica. La questione dell’imitazione poetica non è stata ancora posta nella sua prospettiva più propria – quella teleologica (il che avverrà, come vedremo, dal cap. 4) – e perciò gli oggetti imitati da οἱ μιμούμενοι non possono ancora ricevere la precisa determinazione che riceveranno successivamente. Di tali oggetti, qui si dice solo che sono costituiti da «persone che agiscono» (*πράττονται*), specificate in *σπουδαῖοι* e *φαῦλοι*, e qualificate come «o migliori rispetto a noi, o peggiori o dello stesso genere». E poi, in conclusione di capitolo, che la tragedia imita «persone migliori» e la commedia «peggiori» delle attuali. Ora, in queste affermazioni c’è il rischio di due gravi fraintendimenti: (1) quello derivante dall’idea che il fine della *poiesis* sia l’imitazione di *ἥθη* e non di *πράξεις*, come invece si legge a partire dal cap. 6, ossia una volta definita la tragedia – la più compiuta delle arti poetiche proprio perché rispondente più di ogni altra a questa caratteristica – come «imitazione dell’azione» e imitazione dei caratteri solo «in virtù

delle azioni» (cfr. *supra*, 49b 36 ss.); (2) quello derivante dall'idea che i vari generi poetici si differenzino, e si possano stimare, sulla base dell'imitazione di caratteri moralmente migliori o peggiori, a dispetto del fatto che Aristotele nel cap. 13, come vedremo, definirà il miglior carattere tragico ὁ μεταξύ (cfr. *supra*, 53a 7).

Ma tutti questi rischi saranno, vedremo, via via scongiurati da successivi approfondimenti, che, a proposito del carattere tragico, troveranno un'importante specificazione nel cap. 15 (cfr. *infra*, nota a 54a 16-b 18).

48a 2. ἡ σπουδαιόν ἡ φαύλον. Gli equivoci di cui sopra, al momento, sono evitabili solo rimandando all'intendimento che altre opere aristoteliche conferiscono al termine *spoudaios*, caratterizzante nella *Poet.* non solo il personaggio tragico ed epico rispetto a quello comico – definito qui e altrove φαῦλος (cfr. *supra*, 49a 32 ss.) – ma anche, come si legge nella cruciale definizione della tragedia del cap. 6, una delle due qualità fondamentali dell'azione tragica (cfr. *supra*, 49b 24).

Nella lingua omerica, *σπουδή* e i suoi correlati erano vocaboli legati alla fatica e alle occupazioni materiali (cfr. *Od.* 21,409 *et al.*). Di qui il successivo valore di ciò che è *σπουδαιόν*, inizialmente riferito soprattutto a cose (sulla società e l'economia omeriche cfr., tra gli altri, Finley, 1978; sulla cultura omerica, cfr. anche Jaeger, 1978, pp. 25-119), e il suo collegamento con la nobiltà sociale e il censo (cfr. in part. Teognide vv. 65, 70, 116; Pindaro, *Pyt.* 4,132: sulle origini del termine, cfr. Gastaldi, 1987, pp. 65-72). Con Platone, entrano a pieno titolo nel repertorio etico della filosofia (cfr. i.e. *Gorg.* 50ob). Ma, mentre Platone, nel suo abituale tentativo di distaccarsi dalla cultura poetica precedente, toglie allo *spoudaios* ogni legame con l'apparenza e gli aspetti materiali, riconducendone la nozione a quella dell'uomo buono senz'altro, del virtuoso che, come tale, è pago della propria virtù nella misura in cui questa basta ad agire bene e ad essere felice, in Aristotele le cose stanno in modo più complesso e si può parlare, piuttosto, di una ri elaborazione che di un rigetto della tradizione (cfr. Aubenque, 1993, pp. 45 ss.). Anche per Aristotele lo *spoudaios* è il virtuoso – in *Cat.* 10b 7, illustrando il tipo di derivazione non paronimica, scrive che lo *spoudaios* dipende ἀπὸ τῆς ἀρετῆς – ma il problema è che nel contesto della sua etica (cfr. i.e. *Eth. nic.* 1143b 17 ss.) a cambiare,

rispetto a Platone, è innanzitutto la nozione stessa di *arete*, distinta in naturale (φυσική) e propria (κυρία), e resa effettiva solo dalla coniugazione della virtù etica naturale, posseduta in diversa misura dall'uomo fin dalla nascita come potenzialità di ciascuno al bene, e saggezza pratica (φρόνησις), quale disposizione dianoetica a discernere correttamente le circostanze particolari nelle quali ha luogo l'azione e, quindi, a trovare e valorizzare i mezzi pratici atti a raggiungere lo scopo buono e a realizzare «le cose giuste, belle e buone ... che è proprio dell'uomo buono (ἀγαθοῦ) fare» (1143b 22-3; cfr. anche, tra gli altri, *Pol.* 1323b 31-3).

Lo *spoudaios* aristotelico, insomma, riflette perfettamente l'idea aristotelica della εὐδαιμονία (sulla nozione, cfr. *infra*, note a 50a 17-20, 50a 39) quale κατ' ἀρετὴν ἐνέργεια, atto secondo virtù (cfr. i.e. *Eth. nic.* 1177a 12). Idea in ragione della quale la felicità per l'uomo è intesa come un portare all'atto pratico le potenzialità buone. Con tutti i rischi in termini di contingenza e di "fragilità" insiti in questo passaggio (cfr. Nussbaum, 1996, pp. 449 ss.). Lo *spoudaios* aristotelico è colui che può ambire all'*eudaimonia* come atto pratico della virtù – mentre, a rigore, il *phaulos* non può nemmeno ambirvi – ma che per raggiungerla deve passare per quell'ambito di contingenza e circostanzialità tipico della *praxis* (di qui l'importanza della *phronesis* in tale ambito: sulla nozione, oltre al già cit. Aubenque, 1993, cfr. almeno anche l'ottima ricostruzione condotta da Natali, 1989, in cui si ragiona in modo puntuale anche sulla "riabilitazione" contemporanea della filosofia pratica aristotelica), in grado di mettere a repentaglio la realizzazione della virtù e in funzione del quale assumono un ruolo importante non solo i beni dell'anima – virtù naturale, saggezza, ecc. – dipendenti da noi, ma anche quelli che Aristotele chiama ἔκτα. «Esterne», in quanto non direttamente dipendenti dalle nostre scelte – come può esserlo un rango elevato, la prosperità, ecc. (cfr. *Eth. nic.* 1098b 9 ss.) – e nondimeno strumenti indispensabili per la buona riuscita dell'azione (sui rapporti tra i diversi tipi di beni e l'*eudaimonia*, cfr., tra gli altri, l'equilibrata analisi di Cooper, 1986; cfr. anche Annas, 1998, pp. 499-525, di cui tuttavia non è condivisibile l'idea di una «tensione» non risolta tra le due istanze). Perciò Aristotele può dire che «essere *spoudaios* è un'opera (ἔργον)» (*Eth. nic.* 1109a 24). Perché questa «opera», questa fatica si realizzi, è necessario un concorso assai complesso di fattori, che vanno dal carattere che noi, con He-

gel, definiremmo «morale», alla condizione sociale, al favore delle circostanze in cui l'azione avviene. Fattori che tutti insieme contribuiscono a delineare la dimensione etica in cui lo *spoudaios* ha un ruolo rilevante.

Lo *spoudaios* della *Poet.*, come torneremo a vedere anche in seguito (cfr. i.e. *infra*, nota a 52b 34 sulla differenza con l'*ἐπιεικής* e nota a 54a 17, in cui si legge che il carattere a cui «deve mirare» la tragedia è quello *χρηστόν*, valoroso), riflette bene questo quadro etico. È l'uomo di valore, «l'homme grec tout court, opposé à la non-humanité du Barbare», come scrive Aubenque (1993, p. 48), che, a differenza del *phaulos*, ha tutte le potenzialità per realizzare «ciò che è proprio dell'uomo buono fare», ma che – e questo è il tratto specifico dell'azione tragica rispetto all'atto etico – fallisce nel passaggio dalla potenza all'atto. Perciò Aristotele può qui dire, senza contraddizione, che il personaggio della tragedia, *spoudaios*, è *βελτίων* rispetto a noi. «Migliore», tuttavia, soprattutto quanto ai beni esterni, cioè alla sua posizione sociale, che infatti è quella di sovrani ed eroi appartenenti a stirpi illustri. Quanto a virtù “moralì” è, dirà invece nel cap. 13, simile a noi, ossia incline al bene, ma soggetto ai rischi e ai rovesciamenti che ognuno di noi corre nelle circostanze particolari del suo agire.

Sulla mescolanza di aspetti morali e sociali che contribuiscono a delineare i tratti dello *spoudaios* aristotelico, cfr. Vahlen (1914, pp. 267 ss.) e Else (1957, pp. 73-9). Sulle ragioni della medietà dello *spoudaios* della *Poet.*, cfr. anche le nitide osservazioni di Donini (2008, *ad loc.*, n 20). Cfr. inoltre l'eccellente trattazione di Belfiore (2003, pp. 131-8), che, proprio per sottolineare tale mescolanza, propone di forzare la traduzione di *spoudaios*, rendendolo con «serio e nobile» (p. 131 e n 53, p. 148). In questa mescolanza, tuttavia, l'autrice vede una quantità di tensioni e incongruenze tra i due aspetti che, a mio parere, andrebbero invece attenuate proprio in ragione della fondamentale potenzialità dal punto di vista morale che Aristotele attribuisce alla figura dello *spoudaios*. Le incongruenze diventano talmente acute agli occhi di Gastaldi (1987, pp. 90 ss.), da rendere addirittura «irriducibile», rispetto al quadro etico e politico, il quadro poetico dello *spoudaios*, nel quale l'autrice nota una progressiva «scomparsa» del termine in favore del definitivo *metaxu* del cap. 13 – peraltro suggerendo, in questo modo, una sorta di lettura “genetica” del testo della *Poet.* (per una si-

stematica lettura “genetica” della *Poet.*, cfr. De Montmollin, 1951). Ma la «dispersione» (p. 104) che Gastaldi coglie nell’uso che la *Poet.* fa del termine, direi che dipende soprattutto da una non del tutto convincente identificazione compiuta nel saggio tra lo *spoudaios* aristotelico e l’«uomo totalmente virtuoso» (p. 99), e che, a conti fatti, pare dipendere da una proiezione sullo *spoudaios* aristotelico di apporti presenti soprattutto nella successiva tradizione stoica, greca e latina, la quale finì per sovrapporre e identificare in maniera pressoché totale, *σοφός*, *spoudaios* e *sapiens* (cfr. in part. *SVF*, III, pp. 146 ss.). La figura dell’«uomo totalmente virtuoso», come l’autrice nota giustamente, non corrisponde al personaggio dell’azione tragica delineato nella *Poet.*, ma non corrisponde neppure, per le ragioni riportate sopra, alla figura dello *spoudaios* delineata nell’etica e nella politica aristoteliche. Per Aristotele, lo *spoudaios* è solo l’uomo valoroso, potenzialmente in grado di realizzare l’atto etico. Colui che, come si legge in *Eth. nic.* III, possiede la volontà, la *βούλησις* per scegliere il fine buono dell’azione e che, quanto al fine, «giudica ciascuna cosa in modo retto e in ciascuna cosa gli appare il vero» (1113a 29-31) – in effetti non potremmo individuare alcun personaggio mosso da un fine malevolo nella tragedia – ma che poi, per realizzarlo davvero, deve sempre fare i conti con i mezzi e le circostanze particolari in cui si concretizza l’azione, e la cui «indeterminatezza» (1112b 9) non garantisce mai τὸ βουλεύεσθαι, la deliberazione.

Sul versante opposto, cfr. Schütrumpf (1970, pp. 57-63) e Held (1995), che invece assegnano alla nozione aristotelica una valenza esclusivamente morale.

48a 3-4. *κακίᾳ γὰρ καὶ ἀρετῇ τὰ ἥθη διαφέρουσι πάντες* Gudeman (1934, *ad loc.*), seguito da Else (1957, pp. 70 ss.), ma non da Kassel (1965), né da Dupont-Roc, Lallot (1980), propone di mettere il passo («e, quanto ai caratteri, tutti differiscono per malvagità o per virtù») tra parentesi come glossa, così da privare il brano di ogni ipoteca “moralistica” e restituirlo alla dimensione pragmatica propria dei capitoli successivi. Ma, entro i limiti appena detti (cfr. *supra*, nota a 48a 2), le istanze “morali” richiamate dal passo e più in generale dal capitolo, sono compatibili con il quadro generale delineato da Aristotele nella *Poet.*

48a 7. δῆλον δὲ ὅτι Qui si ritiene di emendare la debolezza sintattica del testo riportato dai codd., seguendo Dupont-Roc, Lallot (1980), che modifica la sola punteggiatura del testo trādito, trasformando ὥσπερ ... εἴκαζεν in un'incidentale e le subordinate introdotte dall'ἐπεὶ («poiché») – δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας («gli imitatori imitano persone che agiscono») e ἀνάγκη δὲ τούτους ή σπουδαίους ή φαύλους εἶναι («è necessario che queste siano o serie o di poco valore») – in due causali rette da δῆλον δὲ ὅτι... (è chiaro che...).

Capitolo 3

48a 19-24. Prima di passare alla esposizione del principio primo della *poiesis*, Aristotele deve concludere la presentazione intorno alle tre *differentiae* dell'imitazione poetica. Dopo aver trattato dei «mezzi» e degli «oggetti» che differenziano la *poietike mimesis*, resta ancora da trattare la questione del τὸ ὡς μιμήσατο ἢν τις, dei «modi» in cui si può imitare. In un passo che ha costituito una vera e propria *crux* interpretativa della *Poet.* e fatto discutere generazioni di editori e commentatori, Aristotele, malgrado la corruzione del testo (per riferimenti, cfr. *infra*, nota a 48a 24), si può dire con una certa plausibilità (così anche Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 160-1) che abbia proposto, dando nuovo senso alla tripartizione che Platone aveva compiuto in *Resp.* 392d ss., tre modalità dell'imitazione: quella diegetica, in cui il poeta narra e descrive in prima persona, quella drammatica, in cui sono gli stessi attori a imitare i personaggi in azione, e quella mista, in cui il poeta in parte narra e in parte, «divenendo qualcos'altro», dà voce direttamente ai personaggi (per una diversa, ma, direi, non convincente versione, cfr. Else, 1957, pp. 93-6, che rimanda la terza – seconda nell'ordine dell'esposizione aristotelica – a un'interpolazione del testo con una glossa apposta da un annotatore familiare con il testo platonico). Anche se η ἔτερόν τι γιγνόμενον fosse una glossa, lo sarebbe di pugno di un commentatore aristotelico, dal momento che la modalità mista torna, e stavolta senza ombra di dubbio, anche in 60a 5-11. Del resto, la tripartizione che diverrà canonica nella tarda antichità greca e romana (cfr. i.e. Proclo, in Dionisio Trace, *Scholia*, p. 450, cit. da Else, 1957, p. 98), all'interno della quale

si distinguerà fra tre caratteri: διηγηματικός, δραματικός – aggettivo peraltro mancante nel lessico platonico, nel quale, significativamente, la dimensione drammatica è per intero assorbita dall'espressione διὰ μιμήσεως – e μικτός, è tripartizione già ampiamente attestata in Teofrasto e nel cosiddetto *Tractatus Coislinianus*, che ne testimoniano la probabile derivazione di scuola aristotelica (così Rostagni, 1922, pp. 125-9; sul *Tractatus*, la sua storia e tutte le complesse questioni relative alla sua origine e influenza, cfr. Janko, 1984, che tuttavia lo ritiene, a mio parere a torto, una sorta di epitome da un originario libro II della *Poet.* andato perduto: sulla questione cfr. anche *infra*, note a 49a 32-b 9, 62b 15-6).

Maestro nel genere diegematico e in quello misto è, secondo Aristotele, Omero, il quale in effetti racconta e lascia parlare i personaggi dei suoi poemi epici in forma drammatica (cfr. *supra*, 60a 5-11; cfr. anche 48b 34-6).

48a 19. "Ετι δὲ τούτων τρίτη διαφορά Dato il contesto, con Dupont-Roc, Lallot (1980), Else (1957) e Gallavotti (1974), si ritiene che il τούτων si riferisca ancora a ἡ τέχνη: «C'è ancora una terza differenza tra queste <tecniche>...». *Contra*, Vahlen (1964), e di recente Lanza (1987) e Donini (2008).

48a 24. ἡ <τιθέντα> πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους Luogo, secondo tutti gli editori, corrotto, su cui si sono fatte molte diverse ipotesi (sul passo cfr. Else, 1957, pp. 90-101; per una sintetica ricapitolazione, cfr. anche Lucas, 1980, *ad loc.* e *supra*, nota a 48a 19-24). Qui, traducendo «oppure <ponendo> coloro che imitano come tutte persone che agiscono e che operano di fatto», si accoglie la recente proposta di Zanatta (2004) che *ad loc.* suppone la caduta di un τιθέντα o di un ποιοῦντα, e si assegna inoltre, con Dupont-Roc, Lallot (1980), valore incidentale a ἡ ἔτερόν ... μεταβάλλοντα. Ad ogni modo, il senso generale della proposizione è chiaro e indiscusso, e riguarda la distinzione tra poesia diegematica e poesia drammatica che tornerà anche più avanti (cfr. *supra*, 49b 26). Perciò non mi pare vada accolta la proposta di Kassel (1965), che, per ragioni che definitei puramente congetturali – legate in definitiva a una non completa comprensione del significato della nozione di *mimesis* (su cui cfr. *infra*, note a 48b 4-24, 48b 11-2, 51a 16-35, 60a 8-9, 60b 32) – mette tra parentesi τοὺς μιμουμένους.

48a 24-b 3. Ribadito lo schema relativo alle *differentiae imitatio-nis*, da questo momento e fino alla fine del trattato, Aristotele può cominciare ad applicarlo, trovando somiglianze e differenze tra i maggiori *ποιηταί*, sancite non secondo l'abituale criterio di genere, che già il cap. 1 aveva in parte scomposto, ma secondo il nuovo criterio. Quanto agli «oggetti» imitati, Sofocle è lo stesso tipo di *μιμητής* che è Omero – ovverosia, la tragedia, quando compiuta, è lo stesso tipo d'imitazione dell'epica, quando compiuta – giacché entrambi imitano *spoudaioi* (cfr. anche *supra*, 49b 9-10). Ma quanto ai «modi» dell'imitazione, Sofocle è lo stesso tipo di *mimetes* che è Aristofane, giacché entrambi usano la forma drammatica.

48a 27-8. *πράττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἀμφω* A differenza di quanto fa, in modo direi disattento, una parte consistente dei traduttori, che danno all'espressione un valore spesso meramente pleonastico, credo sia invece necessario differenziare il senso di *δρᾶν* da quello di *πράττειν*: «entrambi imitano persone che agiscono e che drammatizzano». Oltre al lessico, di cui ora si dirà, è innanzitutto lo stesso contesto in cui si trova l'espressione ad autorizzare la distinzione. *Δρᾶν*, infatti, nella *Poet.* non significa «agire» o «fare» in senso generale. Come confermato sia dalla linea successiva, che da 48b 1 («Inoltre, quelli <chiamano> il fare (*τὸ ποιεῖν*) *δρᾶν* mentre gli Ateniesi lo chiamano *πράττειν*»), oltre che da 49b 26 (in cui è distinto dall'*ἀπαγγελία* ed entra nella definizione della sostanza della tragedia), *dran* assume invece un preciso senso tecnico: quello di specificare il più generico *prattontas* (così anche Dupont-Roc, Lallot, 1980, *ad loc.* e pp. 161-2); termine, quest'ultimo, che Aristotele ha già adoperato all'inizio del cap. 2 e che ha riferito *ἀνάγκη*, necessariamente, allo *spoudaios* (e al *phau-lous*) come oggetto dell'imitazione ascrivibile anche all'epica, alla pittura, ecc. Dunque, *prattontas* è termine necessario ma non sufficiente a specificare l'ulteriore distinzione fatta qui tra chi, come Sofocle e Aristofane, ossia tragedia e commedia, imita «persone che agiscono e che drammatizzano» e chi, come Omero, ossia l'epica, imita solo *persone che agiscono*, e che sono, di necessità, o serie o di poco conto. Direi che non basta a confutare questa interpretazione il riferimento portato nel cap. 23 (cfr. *infra*, nota a 59a 18-9) al fatto che anche nell'epica i *mythoi* devono essere composti in forma drammatica, dal momento che lì il termine *δραματικούς*

non ha il senso tecnico che ha qui, relativo, appunto, al *come* e allo specifico *modo* dell'imitazione, ma sta solo a indicare più genericamente l'unitarietà d'azione dell'epica omerica (opera che, ad ogni modo, all'inizio del cap. 3, Aristotele celebra come esempio di modalità mista) in analogia con quella tragica e in contrasto con l'*istoriopia*, la composizione storiografica.

Quindi *drontas* non come sinonimo di *pratontas*, bensì come sua specificazione. Ma in quale direzione? Qui può venire in soccorso l'approfondita riflessione che Snell (1969) dedica al verbo δρᾶν e ai suoi correlati (cfr. in part. pp. 1-35), nella quale vengono attestate, con grande dovizia di esempi tratti dalla letteratura, le differenze che il termine presenta rispetto a πράττειν e a ποιεῖν, e il suo progressivo affermarsi nella cultura tragica, fino al punto di giungere a designare attraverso un procedimento di antonomasia, con δρᾶμα, lo stesso genere tragico e comico. Mentre *prattein* ha il significato di «agire», di «fare» nel senso di «compiere», «portare a termine un compito», (e *poiein* quello di «fare» al fine di «produrre qualcosa di esterno al nostro agire»: cfr. i.e. *M. Mor.* 1197a 3-13), la parola *dran* significa «avere in animo di fare» e connota l'inizio, la decisione dell'azione (così anche in Aristotele: cfr. Bonitz, s.v., in cui si cita, i.e., *Pol.* 1261a 22, dove il *dran* ha proprio il senso del cominciamento, dell'intrapresa). Indicando la decisione di agire, l'espressione è, dunque, frutto di una visione problematica, conflittuale, appunto “tragica”, dell'azione. Quella propria, anche per Aristotele, della tragedia, nella quale il personaggio è consapevole – differenziandosi così, a detta di Snell, da quello omerico, che tale consapevolezza ancora non la possiederebbe (opinione, quest'ultima, che tuttavia ritengo non sarebbe condivisa da Aristotele che non a caso, infatti, in fin dei conti nel cap. 23 usa *dramatikos* anche per l'epica) – di essere posto di fronte ad alternative e quindi di dover decidere l'agire e non semplicemente compierlo secondo le diverse e fatali inclinazioni del θυμός, dell'animo. Le persone *drontas* sono quelle che non semplicemente agiscono, ma che, si può dire, “drammatizzano” l'azione. Che la drammatizzano, sia nel senso che la impersonano, sia nel senso che la problematizzano, che la rendono complessa (peraltro anche in italiano la parola «drammatizzare» ha questo duplice significato). E tutto questo, in effetti, anche per Aristotele è tipico della tragedia (e, almeno in parte, anche della commedia).

48a 29-30. διὸ ... οἱ Δωριεῖς Fatte poche eccezioni (cfr. i.e. Lucas, 1980, *ad loc.*, che ritiene che Aristotele le dia qualche credito), la quasi totalità dei commentatori valuta che Aristotele stia qui semplicemente riportando, senza assegnarle grande considerazione, l'affermazione secondo la quale la tragedia avrebbe avuto origine tra i Dori in quanto coniatori dei termini *dran* e *drama*. Snell (1969, pp. 12-3), documenta come i termini, soprattutto nel senso fornитогli anche da Aristotele, siano invece di uso prevalentemente attico e ipotizza che la loro caduta in disuso nella *koine* del IV secolo abbia potuto ingenerare certi equivoci, mettendone in ombra le vere origini. La scarsa considerazione che Aristotele dà all'ipotesi è probabilmente implicata anche nell'espressione successiva: ποιούμενοι <οἱ Δωριεῖς> τὰ ὄνόματα σημεῖον (cfr. 48a 35). Verosimilmente, quello relativo ai nomi – sia per quanto riguarda il termine *drama*, sia per quanto riguarda l'etimo del termine κωμῳδός – è il tipo di *semeion* che in *Rhet.* 1357b 1 ss. Aristotele non avrebbe considerato segno di prova (*τεκμήριον*) e avrebbe qualificato come confutabile (*λυτόν*), in quanto costitutivo di una relazione logica tra particolare ed universale che la *Rhet.* considera «non necessaria» e che la logica moderna definirebbe induttiva.

E tuttavia – sia detto anticipando questioni che saranno riprese anche nel cap. 4 (cfr. *infra*, nota a 48b 24-49a 30), ma che comunque qui non potranno che rimanere a livello di indicazione generale – i moderni studi filologici, per altra via, sono giunti, com'è noto, a ipotizzare una derivazione dorica di quelle forme, come il διθύραμβος e il σατυρικόν, richiamate da Aristotele, che hanno fatto da prototipo alle parti corali della tragedia e che, plausibilmente, sono anteriori nell'evoluzione della tragedia alle parti drammatiche recitate dagli attori. In questo senso, si può parlare di una “origine” in qualche modo dorica della tragedia. Per un primo orientamento nel mare magnum del problema del contributo di Aristotele alla questione delle origini della tragedia, si veda, tra altri, l'equilibrato e puntuale saggio di Lesky (1996, pp. 21-68), ricco di documentazione e bibliografia, che riconosce alla *Poet.*, pur nella sua stringatezza, di aver centrato più di un argomento e che, a conti fatti, ritiene plausibile l'affermazione di Temistio, commentatore aristotelico del IV sec. d.C. (cfr. *Or.* 27,406), secondo cui «scopritori della tragedia furono i Sicionii, ma coloro che la perfezionarono furono i poeti attici» (p. 65); *contra*, Ateneo, 2,11; 40a-b, in

cui si afferma che l'invenzione della tragedia si ebbe «nell'Attica Icaria», e si richiama la mole di riferimenti a Tespi ateniese come inventore della tragedia. Contro la plausibilità storica delle indicazioni aristoteliche, cfr. Else (1957, pp. 104 ss.), che mette addirittura in discussione l'autenticità di questi passi del cap. 3. Cfr. anche Id. (1967) e Patzer (1962).

48a 31-2. ὡς ἐπὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης Perfino più interessanti, anche se, forse, ancora meno attendibili dal punto di vista storico, sono le considerazioni che si trovano nel cap. 3 sulla commedia. Non tanto il nesso tra la nascita della commedia e i Dori, che è ampiamente attestato nella tradizione (cfr. Senofonte, *An.* 6,1, e Sosibio in Ateneo, 14,621d, che ci parlano del fiorire nell'ambiente culturale dorico, sia continentale che siciliano, di forme di farsa antesignane della commedia) e che ha trovato conferma tra gli studiosi moderni (cfr., tra gli altri, e con part. riguardo alla figura di Epicarmo, Olivier, 1947; Pickard-Cambridge, 1962, pp. 132 ss., che pure non dà credito agli argomenti addotti da Aristotele; Gigante, 1971). Quanto il nesso, esposto qui di passaggio da Aristotele, e su cui in questo caso anch'egli sembra concordare, tra commedia e democrazia. Tra i Dori, rivendicherebbero la commedia i Megaresi continentali, «poiché è presso di loro che è nata la democrazia». Ora, a parte la strana attribuzione ai Megaresi della nascita della democrazia – la quale, com'è noto, almeno nel senso isonomico conferito alla parola (che Aristotele ha ben presente nella *Politica*, benché anche lì parli di δημοκρατία a Megara: cfr. 1302b 31 e 1304b 35) risulta anch'esso un fenomeno eminentemente ateniese, avviato da Clistene alla fine del VI sec. (che tuttavia, secondo Erodoto, *Hist.* 5,67-9, aveva imitato il nonno Clistene di Sicione, colui che, peraltro, nella città dorica, restituì a Dioniso l'onore dei «cori tragici») e addirittura avversato in un primo tempo dalle altre *poleis* dell'Ellade – in questo passo si dà per implicito un rapporto stretto tra commedia e democrazia. In che senso Aristotele stabilisce questo nesso?

Una tradizione consolidata, che parte almeno da Platone (cfr. *Leg.* 698a ss. sulla θεατροκρατία ateniese), mette in relazione teatro e democrazia come fenomeni tipici e interdipendenti della *polis* ateniese del V sec. Ciò vale per la tragedia (tra gli innumerevoli testi sulla storia complessiva dei rapporti tra politica e tragedia, cfr.

il recente Meier, 2000, che parla di «bisogno» della tragedia da parte della democrazia ateniese). E vale per la commedia, che pure ha con la democrazia un rapporto ambiguo, ponendosi da un lato come il frutto probabilmente più emblematico della libertà di espressione da essa garantita (sulla *παρρησία* nella commedia, cfr., tra gli altri, il recente Halliwell, 1991), e dall'altro, tuttavia, anche come la più fiera avversaria degli eccessi della democrazia ateniese (sulla complessità del segno politico conservatore della commedia antica, ancora essenziale, tra gli altri, Cantarella, 1969, che parla di una sua «opposizione assoluta al presente», p. 328).

Ora, se è vero che nella *Poet.* Aristotele non giustifica in alcun modo il nesso tra commedia e democrazia, tuttavia, rimanendo in questo stesso solco e interpellando la *Politica*, possiamo ritrovare alcune interessanti analogie. Primo fra tutti il fatto che Aristotele – per il quale la democrazia costituisce una degenerazione (*παρέκβασις*), e quindi un'imperfezione, della *πολιτεία* (cfr. *Pol.* 1279b 4-6 *et al.*) – usa spesso il termine *phaulos* (che, come abbiamo visto nel cap. 2 e torneremo a vedere nei capp. 4 e 5, è uno dei termini di riferimento con cui la *Poet.* connota la commedia), giudicando *phaulon* la caratteristica tipica della democrazia, vale a dire τὸ ζῆν ως βούλεται, il vivere come si vuole (1310a 34), e giudicando *phaulos* – e quindi, come fa notare, non orientato alla virtù – anche ὁ βίος dei βάναυσοι, di coloro che hanno lavori manuali e che compongono la maggioranza nelle *poleis* democratiche (cfr. 1319a 26-7). Quegli stessi *banausoi*, peraltro, a cui, come spettatori, Aristotele afferma che dovrebbero essere riservate musiche *parekbaseis* e perciò adeguate alla natura stravolta delle loro anime (cfr. 1342a 16-28).

Insomma, ritengo si possa parlare di una sorta di *rispecchiamen-*
to della democrazia nella commedia, definita imitazione, come dirà nel cap. 4, dei *phauloi* (cfr. *supra*, 48b 25-6). Ma rispecchiamen-
to in senso più complesso di quello che aveva potuto concepire Platone, per il quale la democrazia era una mera forma di arbitrio (*ἐξοντία*), che può apparire come il regno della libertà, *ἐλευθερία* e *parrhesia* (*Resp.* 557b), solo ai bambini, e la commedia, specular-
mente, si riduceva a uno spettacolo per adolescenti (cfr. *Leg.* 658d). In Aristotele, invece, come non si trova un giudizio radicalmen-
te negativo sulla democrazia – la quale, benché degenerazione della *politeia*, del governo costituzionale degli *spoudaioi*, è comunque

considerata migliore di altre forme di governo (quale, ad esempio, l'aristocrazia invece esaltata da Platone), in base a quel principio di ragionevolezza pratica, tipicamente aristotelico e applicato a ogni campo del sapere (cfr. i.e. *Metaph.* A 993a 30-b 4: sulla conoscenza della verità), secondo cui «i più, ciascuno dei quali non è un uomo *spoudaios*, possono tuttavia, presi tutti assieme, essere migliori di quelli (*scil.* i pochi ἀριστοί), non come singoli, ma come totalità» (*Pol.* 1281a 43-b 2) – così non si trova, come vedremo, un giudizio radicalmente negativo nemmeno sulla commedia.

48a 31-3. οἱ Μεγαρεῖς οἵ τε ἐνταῦθα ... καὶ οἱ ἐκ Σικελίας I Megaresi di qui sono evidentemente i Megaresi della Grecia continentale: «tanto i Megaresi di qui ... quanto quelli della Sicilia». Donini (2008, *ad loc.*) fa notare come questo sia un deittico prezioso per stabilire luogo (e dunque datazione) della *Poet.*, scritta probabilmente da Aristotele al tempo in cui si trovava nella Grecia continentale (e dunque durante il primo o il secondo periodo ateniese).

Capitolo 4

48b 4-24. Dopo aver discusso delle tre forme dell'imitazione, Aristotele – significativo è il δέ con il quale ha inizio il capitolo – passa a esporre in breve le due cause che hanno dato vita all'arte poetica: tendenza naturale all'imitazione e tendenza naturale all'armonia e al ritmo.

Non traggia in inganno la stringatezza con cui l'argomento viene sbrigato. Siamo al cuore della trattazione intorno alle cause prime della *poietike*, e nel passo c'è una tale densità di questioni in gioco e di rimandi da farne senza dubbio uno dei fulcri teorici dell'intero testo. L'orizzonte in cui s'iscrive la discussione è quello di una valutazione critica delle posizioni assunte da Platone sull'imitazione poetica. Per alcuni versi, sembra quasi di ascoltare una risposta diretta a *Leg.* 667e ss., in cui Platone indicava la verità come criterio di legittimità dell'imitazione opposto a quello del piacere, a cui Aristotele ribatte che gli esseri umani si distinguono dagli animali proprio per l'imitare, che procura piacere e conoscenza insieme. O di ascoltare una risposta diretta a *Resp.* 475d, in cui Platone parlava degli amanti degli spettacoli (φιλοθεάμονες) come di

individui che del filosofo hanno solo l'apparenza, a cui Aristotele replica che la comprensione, il *μανθάνειν* che si realizza mediante l'imitazione poetica avvicina invece ai filosofi quelli che non lo sono (cfr. *supra*, 48b 13-4; a Platone, Aristotele probabilmente sta obiettando, ancora senza citarlo, anche nel cap. 26, e per questioni che vedremo in fondo analoghe: cfr. *infra*, nota a 61b 26-62b 18). Ma da cosa scaturisce la differenza di posizioni con Platone, malgrado l'identità di vedute sull'idea che l'arte poetica sia imitazione? Scaturisce da una discorde valutazione intorno all'oggetto e alla funzione conferiti alla *mimesis*. Come scrive Aristotele, la *mimesis*, in quanto produttrice di immagini (*εἰκόνες*) delle cose, non attiene all'ordine dell'*ὄραν*, ma a quello del *θεωρεῖν* – «di quelle stesse cose che nella realtà (ἢ αὐτα) vediamo (όρωμεν) con pena, proviamo invece piacere a contemplare (θεωροῦντες) le immagini (τὰς εἰκόνας)». E quindi, come tale, non ha per oggetto l'ente come ci è noto empiricamente nel composto di materia e forma, causa di piacere o dolore a seconda della sua apparenza più o meno gradevole, ma specificatamente la forma – *μορφή* è termine che viene ripetuto e specificato anche nel cap. 15 (cfr. *supra*, 54b 10, in cui si parla di *ἡ ίδια μορφή*) – dell'ente quale suo *τέλος*, suo fine (come si legge, i.e., in *Metaph.* A 1023a 34) e *τί ἡν εἶναι*, essenza, ciò che una cosa è per sé stessa (*καθαύτο*: cfr. *Metaph.* Z 1029b 14; sulla nozione cfr. anche *infra*, note a 48b 11-2, 51b 8-9).

Il tipo di conoscenza di cui anche la *mimesis* è portatrice viene perfettamente illustrato da Dupont-Roc, Lallot (1980), quando scrive che essa «consiste en un travail d'abstraction de la forme propre», e che è «une transposition qui dégage une *forme* ... en la dissociant de la matière à laquelle elle est associée dans la nature» (p. 164; in questa direzione, valido anche Babut, 1985, che estende tale senso non meramente riproduttivo della *mimesis* all'intera concezione greca classica). In altre parole, la *mimesis*, attraverso il procedimento dell'*εἰκάζειν* – procedimento che si coglie immediatamente a proposito della raffigurazione pittorica, la quale, non a caso, Aristotele, come ha già fatto nel cap. 1, sta continuando a usare a titolo di esempio, ma che si comprenderà in tutte le sue potenzialità solo a proposito dell'imitazione tragica, quando nel cap. 9 distinguerà tra «cose accadute» (oggetto anche della storiografia) e cose «quali potrebbero accadere» (oggetto proprio della poesia tragica): su cui cfr. *infra*, nota a 51a 36-52a 11 – sottrae all'ente la sua

consistenza materiale e, attivando il *theorein* e distanziandoci dal vedere quotidiano (su questo carattere, che tra poco definiremo «incoativo» della *mimesis*, cfr. *infra*, nota a 48b 11-2; cfr. anche *infra*, nota a 57b 6-7), ci consente così di vedere gli enti *haplos*. Due linee sotto, viene usato il termine ὄραν anche a proposito delle *eikones*, ma ciò non contraddice la netta distinzione operata da Aristotele in questo passo tra *horan* e *theorein*: guardare (ὄραν) le immagini, infatti, equivale a contemplare (Θεωρεῖν) le cose di cui esse sono immagine, procurando in questo modo una forma di conoscenza teoretica la quale, oltre a poter essere definita genericamente un *manthanein*, può essere definita anche, dice specificatamente, un συλλογίζεσθαι.

Solo nel caso in cui l'ente non fosse mai stato visto prima (προεωρακώς), aggiunge, l'operazione di riconoscimento che è causa del piacere procurato dalla *mimesis* non potrebbe aver luogo e l'immagine susciterebbe piacere (ἡδονή) non in quanto μίμημα, imitazione, ma solo per l'ἀπεργασία, la foggia superficiale.

48b 7-8. τὰς μαθήσεις ... τὰς πρώτας Qui, dato il contesto, l'espressione indica «le prime conoscenze», ma la posizione attributiva dell'aggettivo non può non richiamare alla memoria le analoghe espressioni, cariche di particolare significato, che Aristotele, come abbiamo visto, usa in *Phys.* 1 (cfr. *supra*, nota a 47a 8-18). Connotato (σύμφυτον) agli esseri umani fin dall'infanzia, τὸ μιμεῖσθαι, l'imitare, fornisce loro le *prime cognizioni* e i rudimenti, ma in qualche modo, per le ragioni già spiegate, fornisce loro anche le *cognizioni prime* – cognizioni, del resto, come si è detto, citando i *Topici*, inconoscibili per via di *episteme*.

48b 10. ἐπὶ τῶν ἔργων Qui probabilmente Aristotele non sta parlando genericamente di azione o di esperienza, come fa quando usa questa espressione in altri luoghi del corpus (cfr. i.e. *Eth. nic.* 1131b 18; *De sens.* 438a 17; *Pol.* 1268b 39) e come una gran parte dei traduttori intende. Da quello che segue (ἢ γὰρ αὐτά), coerenza vuole che stia specificando ciò che accade nelle opere d'imitazione, distinguendolo proprio da ciò che accade nell'esperienza immediata delle cose. Del resto, anche se qui Aristotele stesse indicando «nell'esperienza», starebbe comunque intendendo: «nell'esperienza della *mimesis*». Così Gallavotti (1974), che

traduce, senza commentarlo, «davanti alle opere». Così anche Barabino (1999, *ad loc.*). Menardos, Sykutris (1936) traduce «ἐπὶ τῶν καλλιτεχνημάτων». *Contra*, Rostagni (1927, *ad loc.*), che non accoglie la traduzione «nelle opere d'arte», riconducendola «ai più recenti interpreti», ma dimenticando che già la traduzione latina di G. di Moerbeke riportava: «quod accedit in opere» (cfr. Valgimigli, 1953, *ad loc.*). *Contra*, anche Else (1957) che, per negare la possibilità che qui l'espressione stia facendo specifico riferimento alle opere d'imitazione, fornisce una spiegazione davvero singolare, sostenendo che, siccome le opere d'arte del IV sec. a suo dire non recano traccia degli oggetti disprezzabili a cui si sta facendo riferimento qui, perciò Aristotele non è di opere d'arte che starebbe parlando, ma delle immagini più disparate, quali «i.e. reproductions used for biological teaching or research» (p. 128). (Ora, a parte il fatto che sulle opere del IV sec. non mi sentirei di esprimere un tale grado di certezza, resta comunque che non sono le opere dell'arte bella in senso moderno che Aristotele ha in mente qui, ma le opere d'imitazione, che possono benissimo comprendere anche le immagini di cui parla Else.) Lucas (1980, *ad loc.*), che pure suggerisce «in practice» (così anche Halliwell, 1987, *ad loc.*; e Pesce, 2004, *ad loc.*: «in pratica»), tuttavia associando l'espressione al significato che ha in *Eth. nic.* 1131b 18, ricorda che essa torna anche in conclusione della *Poet.* (cfr. *supra*, 62a 18), dove non si può non riconoscerle proprio il significato specifico che le stiamo assegnando qui. Con significato analogo, cfr. anche *Pol.* 1340a 22; *An. post.* 95b 32. Sul concetto aristotelico di esperienza, cfr., tra gli altri, il recente Costa (1995), in cui l'ἐμπειρία è colta nel suo aspetto di «presupposto» del θαυμάζειν (sul *thaumaston*, cfr. *infra*, nota a 52a 4-6) e quindi della *theoria* (su cui diremo sotto).

48b 10-1. ἀ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὄρῶμεν ... χαίρομεν θεωροῦντες
Questa distinzione tra visione penosa e contemplazione piacevole si ripete in termini quasi identici in *De part. anim.* 1, 5, dove però si legge a chiare lettere anche della *causa* che sta alla base del piacere di ogni forma di *theoria, mimesis* compresa:

E perfino di quegli esseri che, in relazione alla percezione (πρὸς τὴν αἰσθησιν), non riescono piacevoli (μὴ κεχαρισμένοις), tuttavia, a livello della *theoria*, la natura che li ha foggiati riserva incredibili piaceri (ἡδονάς) a

chi sia capace di conoscerne le cause e sia per natura filosofo. Infatti, sarebbe illogico e assurdo se noi provassimo piacere contemplando (*θεωροῦντες*) le loro immagini (*εἰκόνας*), poiché vi riconosciamo la *techne* che le ha foggiate, come la pittura o la scultura, e poi non amassimo ancora di più la *theoria* di come sono costituiti per natura allorché siamo in grado di considerarne le cause. Non si deve perciò nutrire un infantile disgusto verso lo studio degli animali meno apprezzati (*ἀτιμοτέρων*). In tutte le realtà naturali v'è qualcosa di meraviglioso (*θαυμαστόν*). E come Eraclito, a quanto si dice, parlò a quegli stranieri che volevano fargli visita ma che, una volta entrati, s'erano fermati vedendo che si stava scaldando presso il forno di cucina – li invitò ad entrare senza esitare dicendogli: “anche qui vi sono dèi” – così occorre affrontare senza disgusto la ricerca su ognuno degli animali, giacché in tutti vi è qualcosa di naturale e di bello. Non il caso, infatti, ma la finalità, e al più alto grado, è presente nelle opere (*ἐν τοῖς ἔργοις*) della natura; e il fine in vista del quale esse sono state costituite o si sono formate appartiene alla regione del bello (645a 7-26).

Lo sguardo secondo della *theoria* – che si attiva anche mediante la *mimesis* (notare anche qui il *theorountes*) – come nella *poietike* ci fa riconoscere la *techne* che ha forgiato le immagini, così nella natura ci fa riconoscere la finalità in vista della quale gli enti, anche quelli apparentemente meno gradevoli, sono stati costituiti. E ciò è causa di incredibili piaceri, in quanto degli enti, contemplati *διὰ μιμήσεως* (sull'espressione, cfr. *infra*, nota a 53b 1-12) o direttamente, ma sempre in forma di *theoria*, cioè risalendone le cause al di là della loro percezione empirica, ci fa riconoscere la bellezza nascondata. Sulla *mimesis* come forma di *theoria*, cfr. Belfiore (2003, pp. 84-9, *passim*), in cui si cita anche *De part. anim.* 645a 26-30. Sulla capacità della tecnica mimetica di far apprezzare le cose non per la loro bellezza, ma per la loro somiglianza (*δημοίωσις*), cfr. anche Plutarco, *Aud. Poet.* 18 a-d. Sui rapporti tra *theoria* e *mimesis*, cfr. anche *Pol.* 1340a 23-28, dove, apparentemente, le cose sembrano poste in modo diverso – affinità tra le passioni provate innanzi a un'imitazione, di cui si gode della *morphe*, e quelle provate innanzi all'ente imitato – ma in cui invece, a guardar bene, a proposito dell'ente, non si sta parlando della sua percezione sensibile, bensì della sua visione teoretica (*τὴν θεωρίαν*), apportatrice di verità (*τὴν ἀλήθειαν*); così anche Halliwell (1992a, p. 245).

48b 11-2. οἶον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων In molte traduzioni, anche recenti, si manca di dare adeguato rilievo alla netta – sebbene, com'è nello stile aristotelico, non enfatizzata dal punto

di vista retorico – differenziazione di piani, introdotta dall'esempio, tra ciò che è comunemente meno apprezzato e la sua *morphe*, la forma effettiva, risalita mediante la *mimesis* (così anche in *Pol.* 1340a 25-8, in cui si parla, apparentemente di passaggio, del piacere delle immagini recato διὰ τὴν μορφήν). Qui, invece, Aristotele tiene a distinguere tra la realtà percettiva degli oggetti e la contemplazione (*theoria*) della loro forma attraverso le immagini (*eikones*), valorizzando così l'aspetto d'innovazione reso dall'opera d'imitazione, alla quale conferisce un valore, potremmo dire, incantativo (sulla questione, cfr. anche *infra*, nota a 57b 6-7, in cui si coglie lo stretto rapporto "di scala" esistente tra *mimesis* e metafora). Mediante la *mimesis*, per Aristotele si vedono le stesse cose con nuovi occhi, che da quel momento in poi non abbandonano più la cosa imitata. Si vede, appunto, la *morphe* (vocabolo che nel lessico della filosofia aristotelica è pressoché intercambiabile con il vocabolo εἶδος quando quest'ultimo non designa semplicemente la specie di un genere: cfr. Bonitz, *s.v.*; per una dettagliata analisi della nozione aristotelica di forma e del suo distacco da quella platonica e accademica, cfr. Cherniss, 1962) delle cose. Ovverosia quel tratto che, lungi da ogni possibile fraintendimento formalistico della concezione poetica aristotelica, va rinvia al significato ontologico primo, benché non esclusivo, che Aristotele assegna alla sostanza quale *ti en einai*, essenza, alla lettera «avere da essere», e quindi, come approfondiremo a proposito del cap. 9, *causa formale* di ciascuna cosa sensibile (cfr. *infra*, nota a 51b 8-9; cfr. anche nota a 61b 13-4). Perciò, a tutti gli effetti, il risalimento alla *morphe*, che è proprio dell'imitazione poetica, è un risalimento alle cause prime degli enti focalizzati sotto la lente della *mimesis*, alla loro *natura* (cfr. i.e. *Phys.* 193a 30-193b 5). Sul concetto aristotelico di forma poetica, cfr. Halliwell (1998a, *passim*), in cui si contrasta efficacemente il luogo comune di un Aristotele formalista.

Lucas (1980, p. 72), vede in questi passi del cap. 4 un conflitto con la trattazione riservata alla φαντασία in *De anim.* 427b 14 ss., dalla quale, afferma in linea con una tradizione che viene da molto lontano (cfr. Temistio, in *An.* 89, 18-9, approvato, tra gli altri, da Hicks, 1907, *ad loc.*), si evincerebbe invece che per Aristotele «a representation arouses a feebler emotion than the original» (cfr. in part. 427b 21-4: «quando opiniamo (δοξάσωμεν) qualcosa di terribile o pauroso o anche di incoraggiante, ci sentiamo subito nello

stesso stato (*συμπάσχομεν*), mentre «facendolo» con l'immaginazione (*κατὰ τὴν φαντασίαν*) siamo come coloro che sono spettatori (*θεώμενοι*) delle cose terribili o confortanti in un quadro»). Ora, senza arrivare agli eccessi di Freudenthal (1863), che considera il passo, pur con qualche ragione, addirittura un'interpolazione nel testo del *De anim.* (cfr. pp. 8-12), resta ad ogni modo chiaro che Aristotele sta qui usando il parallelo tra la *phantasia* e l'immagine del quadro a titolo direi soprattutto esplicativo, per rendere immediatamente percettibile la distinzione tra una *δύναμις ἡ ἔξις* quale la *δόξα*, «mediante cui giudichiamo e siamo nel vero o nel falso» (*De anim.* 428a 3-5) e una, invece, quale la *phantasia*, che, come forma vicaria dell'*αἴσθησις*, si rivela «per la maggior parte falsa» (cfr. 428a 12). Anche perché, per comprendere davvero il senso di questa “minore” partecipazione dello spettatore (in questo caso colui che vede il quadro) rispetto a colui che è veramente coinvolto in un evento, bisognerà mettere in gioco – come faremo a proposito della *κάθαρσις* nel cap. 6: cfr. *infra*, nota a 49b 21-31 e soprattutto nota a 49b 27-8 – la questione dei *παθήματα*, delle passioni (tragiche in particolare, ma non solo) suscite dalla *mimesis*. Analogamente da cui si vede bene come, a conti fatti, la *mimesis* aristotelica sia, come del resto si sta vedendo fin dall'inizio anche per altra via (cfr. in part. *supra*, nota a 47a 8-18 sugli *endoxa*), più vicina all'ambito della *doxa* che a quello della *phantasia*. Così anche Donini (2008, p. XXII, n. 45), che, a proposito del passo di *Poet.* 25 su cui torneremo (cfr. *infra*, nota a 60b 6-61b 25), in cui si fa riferimento alla *mimesis* come a ciò che imita le cose non solo «come erano o sono», ma anche «come si dicono e appaiono» o «come devono essere», intende quest'ultime come «credenze reali», rimproverando – a mio parere giustamente – ad Halliwell (2009, pp. 137 ss.) di aver concesso troppo ad un'interpretazione del passo in direzione di una apertura “estetologica” alle questioni dell'immaginazione creativa e della fantasia.

Infatti, per considerare il passo davvero in conflitto con la teoria della *mimesis* di *Poet.* 4 (e con la teoria della *mousike* di *Pol.* VIII), occorrerebbe dare corso a un anacronismo, stabilendo un'equiparazione tra immaginazione e imitazione che va invece attentamente evitata quando si parla di Aristotele – il quale, tra l'altro, non a caso nel passo del *De anim.* appena citato, usa il termine *theomenoi* e non il termine *theorountes*, come invece fa nella *Poet.* (cfr. *su-*

pra, nota a 48b 4-24) – e più in generale del pensiero classico. Cosa di cui, peraltro, si mostra ben consapevole lo stesso Lucas (1980) quando più avanti (p. 258) ricorda che le prime esplicite testimonianze di un uso del termine *phantasia* applicato all'ambito poetico sono assai più tarde, risalenti allo Pseudo-Longino – il quale nel I sec. d.C. parla di *phantasia* «presso i poeti ($\pi\alpha\rho\alpha\pi\omega\eta\tau\alpha\iota\varsigma$)» (*Subl.* 15,1) – e poi a Filostrato, che nel III sec. mette la *phantasia* apertamente in contrasto con la *mimesis* (*Apoll. Ty.* 6,19, su cui cfr. la rigorosa introd. di Del Corno, 1978). Per una precisa collocazione storica del concetto di *phantasia* nell'antichità, cfr., tra gli altri, Camassa (1988, con repertorio bibliografico); cfr. anche Rispoli (1985).

Infatti, per quanto la questione aristotelica della *phantasia*, come molti studiosi hanno sottolineato – cfr. i.e. Nussbaum (1978, pp. 221 ss.), che analizza la questione alla luce non solo del *De anim.*, ma anche del *De motu anim.*, in cui si parla della *phantasia* allo stesso modo del pensiero: come di una *dynamis* (cfr. 701b 19) – possa essere controversa, tuttavia un punto resta fuori discussione: che nella *Poet.* non si fa alcuna menzione della *phantasia*. Ciò, *ex silentio*, parla della distanza che Aristotele pone tra *mimesis* e *phantasia*. A sorrendersi per questo silenzio e per il fatto che Aristotele in un'opera che tratta di arte poetica non ritenga di dover mettere in gioco la questione dell'immaginazione, che diverrà invece centrale nella riflessione moderna sull'arte, può essere solo chi dimentica che la *mimesis*, per Aristotele, attiene all'ordine della conoscenza e, più specificatamente, a quello della *doxa*, che nel *De anim.* viene, appunto, distinta in modo esplicito dalla *phantasia* (cfr. in part. 428a 18-b 9). La *mimesis* è il mezzo attraverso il quale l'uomo acquisisce «le prime conoscenze» (cfr. *supra*, nota a 48b 7-8) e che fornisce alla *poietike*, di cui costituisce il principio, il valore “paideutico” suo proprio (su *mimesis* e *doxa*, cfr. *infra*, nota a 48b 16-7; cfr. anche nota a 52a 4-6 e, in relazione alla metafora, nota a 57b 6-7). Viceversa, va sempre ricordato che la *phantasia* nel *De anim.* è chiamata in causa da Aristotele innanzitutto per spiegare il fenomeno dell' $\alpha\pi\alpha\tau\eta$, dell'illusione (così pure Platone, che la collega in primo luogo con la dimensione della illusione e della menzogna: cfr. *Resp.* 382e) e per confutare, così, la tesi dei fisici, i quali, dal momento che $\tau\circ\phi\rho\nu\epsilon\iota\circ\kappa\alpha\iota\tau\circ\alpha\sigma\theta\alpha\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$, “ponderare” e sentire, sarebbero, a loro giudizio, la medesima cosa e il

pensiero sarebbe perciò «corporeo», non possono rendere conto del fenomeno dell'illusione. Di qui l'esempio del quadro, collocato in un contesto in cui, della rappresentazione, si tiene a sottolineare non tanto l'aspetto della *homoiosis*, quanto quello dello ψεῦδος, del falso. D'altronde, se è vero che la *phantasia* presenta con la *mimesis* un'analogia – poiché, come Aristotele, in *Poet.* 17, dirà anche a proposito della *mimesis* (cfr. *infra*, nota a 55a 22-34), mette le cose «davanti agli occhi» (πρὸ ὄμμάτων: *De anim.* 427b 18) – tuttavia, è proprio per sottolinearne l'aspetto illusorio che Aristotele chiama poi i suoi prodotti sempre φαντάσματα, visioni, e mai, come fa invece a proposito della *mimesis*, *eikones*. (Tra gli studi che meglio sottolineano la distanza tra *phantasia* e *poietike mimesis*, cfr. Rees, 1971; *contra*, tra gli altri, Klimis, 1997, le cui conclusioni sulla connessione aristotelica tra *mimesis* e *phantasia* appaiono tuttavia del tutto congetturali.)

Tutto ciò non toglie, tuttavia, che in conclusione di trattato (cfr. *De anim.* III 10-11, in cui Aristotele specifica tra *phantasia* βουλευτική, deliberativa, propria solo del λογιστικόν umano, delle capacità razionali dell'uomo, e *phantasia* αἰσθητική, sensitiva, presente anche negli animali superiori) e nel *De motu anim.* (cfr. 701a 6 ss.), Aristotele possa poi aver riconsiderato l'importanza del ruolo giocato dalla *phantasia* nel contesto dei processi cognitivi sotesti alla facoltà di perseguire il bene pratico. In questo senso, uno studio importante e in larga parte condivisibile come quello di Kalaïtzidis (1991), può a tal proposito parlare a buon diritto di una riconsiderazione aristotelica della *phantasia* come «condition de la pensée» (p. 10). Ma tale riconsiderazione, relativa nel *De anim.* sia, in generale, alla complessità dei rapporti che la gnoseologia aristotelica stabilisce, come vedremo anche più avanti (cfr. *infra*, nota a 61b 26-62b 18), tra *nous* e *aisthesis*, sia al fatto, più specifico, che il ragionamento (λογισμός) può perseguire il bene pratico, che è contingente (cfr. 433a 30), solo grazie alla capacità, propria della *phantasia bouletike*, di immaginare tale bene, facendo «di molte immagini (*phantasmata*) una» – (434a 9-10) e rivelandosi così, afferma (cfr. 434a 11), come una forma proveniente «dal sillogismo»: in συλλογισμός iscritto il senso del σύν-λέγειν, dell'ordinare-insieme, del raccogliere, da cui anche l'italiano «sillogese» – non riguarda tuttavia in modo specifico la *mimesis*, e quindi la *poietike*. Riguarda bensì, più in generale, tutte le forme di conoscen-

za e di attività che hanno a che fare con i beni pratici contingenti. Riguarda *doxa* e *praxis* nel loro insieme, in questi passi del *De anim.* riunite da Aristotele sotto la nozione comune di «intelletto pratico» (sulla funzione conoscitiva della *phantasia*, cfr. anche Frede, 1993).

48b 16-7. μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τὶ ἔκαστον Qui l'apprendimento proprio della *mimesis* si specifica come un «sillogizzare su cos'è ciascuna cosa». Benché Aristotele si rifaccia al *syllogizesthai* per definire il processo di apprendimento che è proprio della *mimesis* anche in *Rhet.* 1, la grande maggioranza degli editori non assegna egualmente un senso tecnico al termine. Ecco il passo della *Rhet.*:

Siccome apprendere (*μανθάνειν*) e meravigliarsi (*θαυμάζειν*) sono cose piacevoli, deve esserlo necessariamente anche ciò che gli assomiglia, come l'imitare: il disegno, la scultura e l'arte poetica, tutto quello che viene imitato bene, anche quando l'oggetto dell'imitazione non è piacente in sé. Infatti, non è l'oggetto che suscita piacere, ma è il sillogismo (*συλλογισμός*) che questo è quello (*τοῦτο ἔκεινο*), poiché avviene che si apprende (*μανθάνειν*) qualcosa (1371b 4-9).

Glielo riconosce, tuttavia, la traduzione latina di G. di Moerbeke, che riporta *addiscere et silogizare* (cfr. Valgimigli, 1953, *ad loc.*). Tra gli editori moderni, a riconoscere un senso tecnico al termine è De Montmoullin (1951, pp. 35 e 204), che tuttavia, portando qui all'estremo il presupposto “genetico” a cui ispira la sua lettura della *Poet.*, pone in questo luogo addirittura l’invenzione del sillogismo. Ora, pur senza entrare nel gioco delle ipotesi cronologiche non verificabili, appare chiaro come la precisione e la laconicità di questo riferimento, in un passaggio peraltro così cruciale del testo, sembrerebbe invece adombrare qualcosa che va da sé, deponendo piuttosto a favore di un maturo e ponderato uso del termine. Uso che deve essere quindi ricondotto alle considerazioni che Aristotele fa nei *Top.* e nel libro 1 della *Rhet.* a proposito di quel tipo specifico di sillogismo definito dialettico e che, a differenza di quanto aveva stabilito Platone, a certe condizioni – quelle proprie, appunto, degli *endoxa* dialettici – identifica la *doxa* come un sapere vero e proprio (sulla questione della *doxa*, mi permetto di rimandare a Guastini, 1999, pp. 214 ss.; cfr., tra gli studi più recenti, Yarza, 2001,

pp. 62 ss.), ma diretto, a differenza dell'*episteme* (su cui cfr. *supra*, nota a 47a 19-20 e *infra*, nota a 51b 8-9), all'ambito delle cose contingenti (sulle differenze tra *doxa* ed *episteme* cfr. i.e. *Metaph.* Z 15). Ambito tipico del mondo pratico, di cui la *poietike* è, come si vedrà (cfr. *infra*, nota a 49b 24-5), *mimesis*.

Un sillogismo, quello dialettico, non basato su elementi certi e veri, come il sillogismo epistemico, ma neppure su elementi falsi, come il sillogismo eristico, e che si muove – esattamente, vedremo, come la *poietike* (cfr. *infra*, nota a 51a 12) – nell'ambito dell'*εἰκός*, partendo da *endoxa*, da elementi fondati sull'opinione («in fama» come traduce Berti, 1989, p. 19 *et passim*, rendendo efficacemente il senso dialogico e il radicamento pubblico dei fondamenti della dialettica aristotelica) e realizzando *ἐνθυμήματα*. L'*enthymema* è il sillogismo retorico fondato su premesse probabili e la *γνώμη*, la massima – quale mezzo per «parlare in universale di ciò che non è universale» (*Rhet.* 1395a 8) – la sua espressione esemplare. In *Rhet.* II si fa il caso di una massima come «non esiste uomo che sia del tutto felice e libero», che, se aggiunta della premessa «in quanto schiavo o della ricchezza o della fortuna», forma un *enthymema* (cfr. 1394b 2-4) avente un alto grado di plausibilità e probabilità, ma non la certezza assegnata alle conclusioni di un sillogismo epistemico. Infatti, possono sempre esistere uomini del tutto felici o liberi, anche se ciò, di per sé, non inficia il valore di verità della massima. Analogamente, si può dire che il *mythos*, «principio» (cfr. i.e. *supra*, 50a 38) dei generi più compiuti d'imitazione poetica, ossia poesia drammatica ed epica, costruito su premesse probabili del tipo “se questo fatto, allora, secondo probabilità o necessità, questo e quest'altro” – è dunque anch'esso una forma del sillogismo dialettico, basato, a suo modo, sulle modalità del sillogismo pratico di cui Aristotele tratta in *De motu anim.* 701a 6 ss. Sulla questione del sillogismo dialettico, cfr. *infra*, nota a 57b 6-7, a proposito della metafora. Pochi gli studi che hanno sottolineato in modo adeguato il rapporto stabilito da Aristotele tra *mimesis* e *syllogizesthai*: oltre al già cit. De Montmoullin (1951), cfr. l'eccellente Sherman (1989), che ricollega con puntualità la questione al più generale orizzonte aristotelico della filosofia pratica.

48b 17. οὗτος ἐκεῖνος L'espressione identifica con efficace sintesi il meccanismo di funzionamento della *mimesis* e ricapitola tutto

cioè che è stato detto a proposito del riconoscimento della *morphe*. Analoghe espressioni le ritroviamo nella *Rhet.*: nel passo cit. *supra* (1371b 4-9) e, significativamente, anche all'interno della discussione sulla metafora (cfr. 1410b 19, su cui cfr. *infra*, nota a 57b 6-7), in cui si dice che la similitudine, a differenza della metafora, «non dice che questo è quello (*τοῦτο ἐκεῖνο*)».

Lucas (1980, p. 73) definisce «strange» l'uso dei due pronomi dimostrativi al maschile (soprattutto dopo il *τι ἔκαστον*) invece che, come di consueto, al neutro (cfr. anche Aristofane, *Ran.* 1342). Tanto “strano” che Gudeman (1934, *ad loc.*) aveva proposto addirittura di correggere con *τοῦτο ἐκεῖνο* la versione dei mss. Ma probabilmente l'espressione è solo suggerita dal fatto che Aristotele sta qui continuando, come del resto fa dal cap. 1, a prendere a titolo di esempio l'arte figurativa. Lo farà ancora nel cap. 15 a proposito dei buoni ritrattisti (cfr. *supra*, 54b 9). Direi che, tuttavia, il senso dell'espressione è il medesimo di quello implicato negli altri due casi e, indicando una regola generale della mimèsi poetica, non può certamente essere circoscritto al solo caso della ritrattistica.

48b 18-9. ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ή τὴν χροιάν Nella distinzione che Aristotele fa tra *morphe* e tratti superficiali quali la foggia, il colore, ecc., si coglie perfettamente, per contrasto, il senso ontologico che lo Stagirita conferisce alla nozione di *morphe* e la sua distanza dal concetto moderno di «forma artistica». L'*apergasia*, la *chroia*, sono elementi «formali» nel senso moderno del termine, che per Aristotele assumono un ruolo solo quando la capacità di riconoscimento della *mimesis* non entra in atto (su questo cfr. *infra*, nota a 60a 8-9), venendo a mancare il riferimento alla realtà imitata e quindi il piacere causato dall'individuazione della sua *morphe* (sul passo, cfr., tra gli altri, la precisa analisi condotta da Halliwell, 1992a, *passim*).

In questa distinzione, si coglie dunque nitidamente anche il ruolo che nella teoria aristotelica della *mimesis* gioca la realtà sensibile. La *mimesis* come processo incoativo; e tuttavia impossibile da compiersi secondo la propria natura conoscitiva se non attivato dall'*αἰσθητόν* (su questo torneremo più approfonditamente nel cap. 26: cfr. *infra*, nota a 61b 26-62b 18). Il piacere per l'immagine, che è piacere tutto conoscitivo, deve venire dopo la percezione del-

la cosa di cui si contempla l'immagine, altrimenti diventa piacere solo “formale” in senso moderno, privato della relazione essenziale con la sostanza. In altre parole, la conoscenza come incontro di *aisthesis e theoria*, tra le cui forme Aristotele, a differenza di Platone, comprende anche la *mimesis* come uno dei mezzi di avvicinamento alla sostanza delle cose.

48b 20-1. καὶ τὴς ἀρμονίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ Solo a questo punto viene annunciata l'altra causa naturale (*κατὰ φύσιν*) – seconda rispetto alla tendenza all'imitazione – che ha dato luogo alla *poiesis*: armonia e ritmo, che hanno prodotto il verso e dato inizio al diversificarsi dei generi poetici di cui si parlerà nella seconda parte del cap. (cfr. *infra*, nota a 48b 24-49a 30).

Così legge la maggior parte degli editori: cfr. in part. Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 166); Else (1957, p. 127). La sproporzione nella trattazione tra la prima e la seconda causa e la distanza (15 linee) che intercorre nella loro esposizione mi pare non bastino ad autorizzare letture come quelle di Bywater (1909, *ad loc.*) e Rostagni (1927, *ad loc.*) o tanto meno una lettura come quella di Gallavotti (1974, p. 129) che addirittura specifica come cause diverse *mathesis* ed *hedone*. Per una dettagliata ricapitolazione della *vexata quaestio*, cfr. tuttavia Lucas (1980, pp. 74-5).

48b 24-49a 30. Di qui ha inizio l'approfondimento storico dei temi che sono già stati toccati nel cap. 3 – ma solo relativamente ai «modi» dell'imitazione – e che si protrarrà fino alla fine del cap. 5. Progredendo dalle iniziali forme d'improvvisazione, la *poiesis* è evoluta seguendo le inclinazioni proprie dei vari poeti: imitazione d'azioni alte o basse – in forma di inni ed elogi in un caso, di invettive (*ψύγους*) nell'altro – a seconda dell'indole più nobile o più volgare dei compositori stessi. Tale evoluzione ha raggiunto il suo primo fondamentale atto di compimento con Omero, a cui Aristotele attribuisce, oltre ai grandi poemi epico-eroici – quelli da cui, opinione comune dell'antichità, ha avuto origine la tragedia – anche un'opera come il *Margite* (di cui resta forse qualche frammento in *P.Oxy.* 2309), che qui pone ad origine del metro giambico (*λαμβίζειν* significa propriamente «satireggiare») e da cui ritiene sia nata la commedia. A questo primo atto, segue la successiva evoluzione di tragedia e commedia come forme più compiute e defini-

tive d'imitazione, le quali, legate una, la tragedia, alla tradizione del ditirambo, l'altra, la commedia, a quella dei τὰ φαλλικά – tradizioni ambedue nate nell'ambito del culto dionisiaco – progredirono fino a raggiungere l'attuale forma di codificazione, passando, tuttavia, per quel comune stadio di evoluzione che Aristotele rinvia alla dimensione generica, e un po' misteriosa, del σατυρικόν, che non va confuso con il genere del dramma satiresco, senz'altro successivo, almeno al genere tragico, ma va probabilmente ascritto a entrambe quale ulteriore richiamo a una comune fonte dionisia-
ca (i satiri in veste di capri, e non solo di cavalli, protagonisti delle danze rituali in onore del dio Dioniso: cfr. Lesky, 1996, pp. 45 ss.; cfr., almeno, anche Untersteiner, 1955 e Pickard-Cambridge, 1962). Dunque, stessa fonte e fasi di evoluzione in comune – tanto da porre anche i passi iniziali della tragedia sotto la categoria del ridicolo (*γελοῖον*), elemento attinente alla definizione della commedia, già in questo cap. indicata come drammatizzazione non dello *psogos*, ma di *to geloion*, e poi specificata nel cap. 5 proprio in base a quest'ultima nozione: cfr. *supra*, 49a 34, su cui cfr. *infra*, nota a 49a 32-b 9 – cui tuttavia seguì una fase successiva in cui la tragedia, «poiché evolveva dal satiresco», si liberò anche del *geloion*, assumendo il tono solenne e la definitiva serietà.

Ora, rispetto a questa storia dell'evoluzione della *poiesis*, la cosa più importante non sta tanto nell'accordare o negare credito alla ricostruzione aristotelica. Generazioni di studiosi, almeno da Wilamowitz in poi, di cui è qui perfino inutile fare nomi e riferimenti, hanno preso partito per l'una o per l'altra posizione, senza che si sia tuttavia potuti giungere a conclusioni definitive. La cosa più importante sta nel comprendere come, quale che sia la veridicità storica della ricostruzione aristotelica – senza tuttavia mai arrivare a posizioni estreme come quelle di un Else (1957), che sostiene che questo lungo brano «is not a historical document but a summary of Aristotle's thinking» (pp. 126-7), ma piuttosto adottando, come fa Lesky (1996, in part. pp. 31 ss.), un atteggiamento di prudente fiducia nei confronti di un ricercatore scrupoloso e sempre attento alle fonti come Aristotele – tale ricostruzione resti ad ogni modo coerente con l'intera impostazione della *Poet.*

Del resto, anche in questa ricostruzione storica non facciamo altro che sperimentare gli effetti concreti della scomposizione del quadro dei generi poetici tradizionali fin dall'inizio operata da

Aristotele in forza di quel principio primo della *poietike* che, individuato nella *mimesis*, obbliga la coerenza teorica del filosofo a ricomporre i generi secondo parametri diversi da quelli della *koine* (cfr. *supra*, nota a 47a 8-18). La fonte prima e comune è la tendenza naturale all'imitazione; e, quanto all'oggetto (*πράξεις*: cfr. 48b 25) e ai modi (*μιμήσεις δραματικάς*: cfr. 48b 35), tragedia e commedia non possono non aver compiuto un pezzo di strada insieme. Solo un pezzo, però, perché la concezione teleologica che anima la sua storia dell'arte poetica porta Aristotele a presupporre un'ulteriore evoluzione. Come torneremo a vedere nei prossimi capitoli, l'evoluzione ultima e più importante: quella che, attraverso le trasformazioni apportate da Eschilo e Sofocle, conduce la tragedia alla sua natura propria (cfr. *infra*, nota a 49a 15), cioè al suo *ti en einai*, facendone il più serio e compiuto dei generi poetici.

Tutto questo sia detto senza naturalmente nascondere le incongruenze e le aporie che pure non possono non assillare il commentatore di questi passi. Prima tra tutte la difficoltà, seguendo Aristotele, di far convivere lo sfondo culturale dionisiaco in cui sarebbero sorte le arti drammatiche con la loro, riconosciuta, discendenza omerica (su cui cfr. anche *infra*, nota a 56a 25-7).

48b 26. *τὰς <πράξεις> τῶν φαύλων* Qui torna la distinzione, già operata da Aristotele nel cap. 2, tra *spoudaios* e *phaulos* quali caratteri tipici, rispettivamente, di tragedia e commedia, mediata attraverso la questione delle diverse personalità dei poeti delle origini (cfr. *supra*, nota a 48a 2). Personalità che hanno dato impulso alla diversificazione dei vari generi poetici: i poeti più nobili (*οἱ σεμνότεροι*) imitando azioni qui definite *καλάς*, belle; i più volgari (*οἱ εὐτελέστεροι*), le azioni proprie dei *phauloi*. Una volta giunti in epoca storica, il poeta *semnoteros* per antonomasia non potrà che essere Omero, che non a caso Aristotele definisce poeta «soprattutto – soprattutto, ma non esclusivamente, perché c'è di mezzo la questione del *Margite*, che Aristotele ritiene omerico – di cose serie (*τὰ σπουδαῖα*)» (su questo, cfr. anche *supra*, 49b 10, in cui si associa l'epica alla tragedia, entrambe come imitazioni di *spoudaioi*). Da notare che la nobiltà dello stile (*σεμνότης*), propria di una parte dei poeti delle origini, torna anche come qualità tipica della tragedia, un volta che essa ha raggiunto la sua natura (cfr. *supra*, 49a 20; cfr. anche *Rhet.* 1406b 7; e Platone, *Gorg.* 502b). Ciò a fron-

te dell'*εὐτέλεια*, dell'ordinarietà dello stile, caratteristica invece ritenuta da Aristotele tipica della commedia (cfr. *Rhet.* 1408a 9-13). Sulla *semnotes*, cfr. anche *Eth. eud.* 1233b 34 ss.

48b 37. οὐ ψόγον ἀλλὰ τὸ γελοῖον Il termine *geloion* fa qui la prima comparsa, riferito alla commedia – identificata come forma drammatica del *geloion* – specificandosi attraverso la differenza con lo *psogos*, il mero motteggio, l'invettiva. Nel cap. 5, il termine entrerà a far parte della definizione stessa della commedia (cfr. *supra*, 49a 32-7, su cui cfr. *infra*, nota a 49a 32-b 9). E tuttavia non può essere qui identificato, come fanno alcuni editori, *tout court* con la nozione di «comico», ma solo, più genericamente, con la dimensione del ridicolo, alla lettera, di «ciò che fa ridere» (dal verbo *γελᾶν*; in proposito cfr. *infra*, nota a 49a 19-20; sulla questione, anche cultuale, del ridere in Grecia, cfr. Desclos, 2000). Infatti, poche linee più avanti (cfr. 49a 20) viene associata ad esso anche la tragedia ai suoi primordi.

Ora, il fatto che Aristotele qui associa al *geloion* anche le origini della tragedia può indurre in sospetto. Ma la posizione, in fondo, è perfettamente coerente con la visione teleologica che muove tutta la *Poet.*: la commedia si è fermata al *geloion* come stadio evolutivo sulla via del compimento in senso etico-paideutico dell'arte poetica; la tragedia ha invece continuato ad evolversi in direzione della serietà, della *σπουδή*. In questo senso, ma solo in questo senso, commedia e *geloion* si identificano ed è possibile intendere il termine con «comico».

48b 38. ὁ γὰρ Μαργίτης ἀνάλογον Di fronte alla precisa analogia che Aristotele istituisce qui tra invettiva e commedia da una parte, epica e tragedia dall'altra, temo non sia possibile cavarsela, come fa Lucas (1980), affermando che il filosofo starebbe suggerendo una derivazione di carattere solo «spirituale» della tragedia dall'epica (p. 78). Come la commedia proviene dall'invettiva e poi se ne distacca (su cui cfr. anche *supra*, cap. 5, 49b 7-9: in proposito, cfr., tra gli altri, Aloni, 1979-80), così la tragedia proviene dall'epica e poi ne sopravanza le forme. Non pochi sono i richiami nella *Poet.* a questa tesi evolutiva – cfr. *supra*, 49a 5, su coloro che sostituiranno le composizioni epiche con quelle tragiche, 49b 16-20 e 62a 14-6 sul fatto che la tragedia possiede tutte le caratteristiche dell'epi-

ca più alcune sue proprie (su cui cfr., rispettivamente, *infra*, note a 49b 9-20, 62b 14-5). *Contra*, solo *supra*, 49b 9-10, in cui Aristotele dice che «l'epica seguì (ἡκολούθησεν) la tragedia fino ad essere imitazione di persone serie»; ma qui il significato della frase è probabilmente figurato e non da intendere in senso effettivamente cronologico – anche perché rimarrebbe del tutto oscuro il periodo di questo avvicinamento dell'epica alla tragedia. Più plausibile, allora, la spiegazione delle incongruenze aristoteliche in tema di derivazione della tragedia dall'epica, apportata da Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 169), che distingue le considerazioni «scientifiche» fatte da Aristotele a proposito della discendenza storica della tragedia dal ditirambo e dal satirico, dalle influenze «culturali», che qui e altrove (cfr. i.e. *supra*, cap. 24, 59b 12-3), avrebbero indotto Aristotele ad accettare, stavolta in modo acritico, il luogo comune secondo il quale ogni grande conquista poetica veniva da Omero.

49a 15. ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν L'affermazione – che non confonderei, come tende a fare Lucas (1980, p. 79), con quella precedente (cfr. *supra*, 49a 7-9), in cui in gioco era piuttosto la questione se la tragedia avesse o meno, al tempo di Aristotele, realizzato tutte le sue potenzialità sceniche e che è, dice, «altro discorso» – è il coronamento della impostazione teleologica che Aristotele trasmette alla sua storia poetica: «la tragedia cessò poi di subire tutti i cambiamenti che l'hanno trasformata, quando raggiunse la sua natura propria». In altre parole, tutte le fasi storiche precedenti sono viste da Aristotele come stadi potenziali dell'atto finale rappresentato dalla tragedia. Raggiungere la natura significa raggiungere il *telos* in vista del quale tutti gli stadi potenziali erano, sebbene in modo contingente, orientati. Sulla complessa nozione aristotelica di *physis*, cfr. i.e. *Pol.* 1252 b 32-4, in cui si legge: «la natura è il fine, ossia ciò che ciascuna cosa è quando si compie la sua generazione; questo diciamo essere la sua natura». La natura come *telos*, ma anche, per questo, come *morphe* ed *eidos* (su cui cfr. *supra*, nota a 48b 11-2) equiparati al «principio di movimento» delle cose che divengono, le quali, quando in potenza, non hanno ancora raggiunto la propria natura (cfr. *Phys.* 193a 30 ss.).

49a 19. "Ετι δὲ τὸ μέγεθος Il termine μέγεθος ha diverse sfumature. Dupont-Roc, Lallot (1980), ad esempio, lo traduce in modi di-

versi a seconda del contesto: talvolta con «ampleur», come qui, quando si sta facendo riferimento più specifico all'ampiezza dell'opera, e talvolta con «étendue», quando si fa maggiore riferimento all'estensione del *mythos* e dell'azione imitata (cfr. i.e. *supra*, 49b 25, 50b 25 *et al.*). Pur ammettendo una certa ambiguità nell'uso del termine – un vero e proprio significato differente lo si incontrerà invece nel cap. 19, su cui *infra*, nota a 56b 1 – tuttavia rispetterei il proposito aristotelico di impiegare un unico termine per le due occorrenze e di riservare invece al termine *μῆκος* il riferimento al tratto propriamente fisico della lunghezza e della durata del dramma e di loro parti (per un approfondimento, cfr. *infra*, note a 49b 9-20, 49b 13; cfr. anche *supra*, 56a 14, 59b 18).

49a 19-20. λέξεως γελοίας Accolgo la proposta di trad. di Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*: «expression comique»), ma con una precisazione: se qui e alla linea 49a 23, come giustamente sostengono gli autori (cfr. p. 174), il termine λέξις non ha il senso tecnico che assumerà in modo sistematico dal cap. 19 in poi – e che noi tradureremo, motivando la scelta, con «enunciazione» (cfr. *infra*, nota a 56b 8 ss.) – tuttavia siamo anche in presenza di uno dei soli due casi in cui il termine γελοῖον può essere invece tradotto con «comico» (l'altro è nel cap. 5, dove si parla di τὸ γελοῖον πρόσωπον, di «la maschera teatrale comica»: cfr. *supra*, 49a 36). Come già detto (cfr. *supra*, nota a 48b 37), correntemente, *geloion* ha il senso generale di «ridicolo», «che fa ridere», e non il senso tecnico specifico di «comico» attribuitogli invece invariabilmente da Dupont-Roc, Lallot (1980); in proposito cfr. anche Held (1995), il quale ritiene, con argomentazioni che tuttavia trovo del tutto congetturali, che *to geloion* dovrebbe sempre essere reso in Aristotele con «the comic»: cfr. p. 7 *et passim*. Resta che nel lessico aristotelico il termine *geloion* tende ad assumere significato tecnico solo nei pochi casi in cui nella *Poet.* è usato come aggettivo per qualificare certe componenti drammaturgiche, quali, appunto, *lexis* e *prosopon* (peraltro in *Pol.* 1276b 4-5, a proposito del coro, distinto in comico e tragico, è usato il termine *κωμικός*), altrimenti se ne fa uso in senso generico: cfr. i.e. *Rhet.* 1371b 34-1372a 2, 1419b 3-9, passi, ambedue, in cui, tra l'altro, si fa riferimento alla *Poet.*

Capitolo 5

49a 32-b 9. Prima di passare all'argomento che lo terrà impegnato più a lungo – la teoria della tragedia, che occuperà i capp. 6-19 – Aristotele in questo capitolo porta a termine la storia dell'evoluzione dei principali generi poetici, commedia, epica e tragedia, affrontandoli in ordine crescente di perfezione.

Innanzitutto la commedia, di cui fornisce qui anche una sintetica quanto complessa definizione, peraltro correlata con la definizione che nel cap. 6 (cfr. *supra*, 49b 24-8) fornirà della tragedia. Per comprendere la definizione in tutte le sue articolazioni e sfumature, occorre fare ricorso alle spiegazioni che, dei termini che la costituiscono, Aristotele offre nella *Rhet.* e nell'*Eth. nic.*, oltre che alla trattazione platonica intorno al *geloion* (su cui cfr. anche *supra*, note a 48b 37, 49a 19-20). Al centro della definizione si trova, infatti, proprio la nozione, già incontrata nel cap. 4, di *geloion*. La commedia, imitazione dei *phauloi*, attiene a quella specie del brutto (*αἰσχρόν*) che è, appunto, il ridicolo; ossia, come viene specificato qui, un errore (*ἀμάρτημα*) e non un atto compiuto con *κακλα*, malvagità (sull'*hamartema*, *ἄνευ κακίας*, cfr. *Eth. nic.* 1135b 17-8). Una sorta d'errore (*ἀμάρτημά τι*), dunque, che però, a differenza dell'errore tragico, di cui si parlerà nel cap. 13 come dell'elemento centrale del *mythos* tragico (cfr. *infra*, note a 52b 28-53a 39, 53a 9-10), non è causa di dolore, né di rovina (come, secondo *Rhet.* 1386a 7 ss., lo sono invece gravi mali quali la morte, i maltrattamenti, la vecchiaia, le malattie, le privazioni, la mancanza di *φίλοι*, l'infermità, ecc., che invece suscitano non il ridicolo, ma *ἔλεος καὶ φόβος* – non a caso, come vedremo dal prossimo capitolo, ritenuti i *παθήματα* più tipici della tragedia e la cui specie di errore si caratterizza, significativamente, anche per l'uso di un vocabolo diverso, *ἀμαρτία*, non neutro, come l'*hamartema* impiegato qui). Il ridicolo è, dunque, il *πάθημα*, la passione comica per eccellenza, che si produce davanti a qualcosa di brutto e di deformi – la cui deformità (*αἰσχος*) è ben espressa dalla maschera teatrale comica, grottesca – che, come tale, Aristotele, in perfetta sintonia con la visione del mondo greco, non manca mai di connotare anche in senso morale (cfr. i.e. *Rhet.* 1366a 21 ss., in cui si stabilisce analogia tra *aischron* e *kakia* da un lato e *kalos* e *arete* dall'altro: come la virtù è qualcosa di bello, così il vizio sarà qualcosa di brutto).

Questa stessa analogia era bastata agli occhi di Platone per condannare in modo pressoché inappellabile (cfr. *Resp.* 606a ss.), insieme alla tragedia, portatrice di *eleos* e dell'elemento definito in quei passi θρηνῶδες, lamentoso, anche la commedia, portatrice del *geloion*, veicolo, a suo modo di vedere, di un ammaestramento alla vita particolarmente nocivo, capace, per mezzo del «grande piacere» che suscita, di liberare i freni del pudore e innescare nello spettatore – specie se, come Platone ammonirà sempre, giovane e ancora inesperto – un processo di immedesimazione in grado di farlo diventare «autore comico» della sua stessa vita (sul tipo di piacere dannoso istillato per Platone dal *geloion*, cfr. anche *Phil.* 46a ss. Per un puntuale commento circa somiglianze e differenze che in questi passi si possono cogliere tra Aristotele e Platone, cfr. Else, 1957, pp. 186 ss.).

Un discorso del tutto identico appare anche in *Pol.* VII 17, in cui, discutendo dei modi per eliminare dalla città le varie forme di turpiloquio (*αἰσχρολογία*: cfr. 1336b 3 ss.), Aristotele propone di «impedire ai giovani di assistere a giambi e commedie prima che ... l'educazione (*παιδεία*) li abbia resi immuni dal danno che deriva loro da queste rappresentazioni» e, più in generale, propone di «rendergli estranee tutte le cose di scarso valore (*πάντα τὰ φαῦλα*)». Ma proprio laddove le tesi aristoteliche sembrano solo ripercorrere quelle platoniche, interviene – in parte già nel libro VIII della *Pol.*, ma in modo ancora più esplicito in *Eth. nic.* IV 8 (cfr. 1127b 33 ss.) – una visione teleologica che fa vedere ad Aristotele le cose in una prospettiva storico-evolutiva più complessa, ponendo la sua posizione a distanza da quella del maestro (il quale, va detto ad onor del vero, aveva in parte anch'egli rivisto le proprie posizioni in *Leg.* 935d ss., dove si assiste in certa misura a una legittimazione del *geloion* ἀνευ θυμοῦ, senza animosità). Per Aristotele, infatti, quello stesso piacere per il *geloion* è causa anche di altri effetti, questi indiscutibilmente positivi. Il piacere del *geloion*, in forza dell'effetto di distrazione (*διαγωγή*) e quindi di ausilio al riposo (*ἀνάπαυσις*) – presupposti indispensabili per raggiungere quella *σχολή*, quell'*otium* che costituisce per Aristotele, e in generale per il pensiero classico, il modello di vita più felice per l'uomo, negata perciò ai *banausoi* (su cui cfr. anche *supra*, nota a 48a 31-2), ai lavoratori manuali (cfr. inoltre *Pol.* 1334a 10 ss.; in proposito resta fondamentale Arendt, 1988) – di cui è portatore, è potenzial-

mente in grado di legittimare anche la commedia quale forma di *paideia* al genere di divertimento (*παιδία*) che è proprio dell'uomo libero. Non esiste per Aristotele solo un eccesso di *geloion*, quello rappresentato da buffoneria e volgarità, ma anche un difetto, quello rappresentato da rozzezza e durezza d'animo. A determinate condizioni, la commedia contribuisce a raggiungere il giusto mezzo (*μέσον*) tra questi due estremi. Quali sono queste condizioni? Esattamente quelle verso le quali è evoluto il tipo di commedia che in questi passi dell'*Eth. nic.* Aristotele definisce *καινή*, recente (da non confondere, naturalmente, con la Commedia di Menandro e dei successori, che sarà definita *νέα* dai grammatici alessandrini d'età ellenistica). Quel tipo di commedia che, all'*aischrologia* della commedia dei primordi, preferisce la *ὑπόνοια*, il sottinteso, educando così l'*ἐλεύθερος*, l'uomo libero, alla prontezza di spirito (cfr. anche *Rhet.* 1419b 3-9: sull'*εἰρωνεία*, sull'ironia che l'uomo libero deve preferire alla buffoneria). Quello stesso tipo a cui fa riferimento nella *Poet.*, definendolo qui (cfr. *supra*, 49b 8), con un termine fondamentale che verrà specificato solo nel cap. 9, *καθόλου* (su cui cfr. *infra*, nota a 51b 8-9).

In questo senso, si può parlare dell'inizio del cap. 5 come di una vera e propria definizione dell'ambito comico. Una definizione che peraltro, come tale, rende poco attendibile l'ipotesi di un secondo libro della *Poet.* dedicato alla commedia – libro che, rispetto alle precise ancorché sintetiche determinazioni presenti nel primo, rappresenterebbe tutt'al più una ridondanza (per una difesa sistematica dell'ipotesi, giunta fino al tentativo di ricostruzione del libro II, cfr. Janko, 1984, con ampio repertorio filologico e bibliografico sul *Tractatus Coislinianus*, su cui cfr. anche *supra*, nota a 48a 19-24 e *infra*, nota a 62b 15-6; *contra*, tra gli studi più puntuali, oltre al preciso e filologicamente circostanziato Cantarella, 1975, anche Lanza, 1987). La definizione della commedia e una certa sua corrispondenza con la definizione della tragedia non devono, infatti, mai velare la prospettiva teleologica a partire dalla quale Aristotele legge i rapporti tra i vari generi dell'arte poetica e l'inferiorità che attribuisce alla commedia. Un'inferiorità dovuta, rispetto alla tragedia e all'epica, sia al fatto di avere per oggetto *phauloi* e non *spoudaioi*, sia al fatto di non raggiungerne la qualità mimetica, rimanendo più imitazione di caratteri che di azione. Inferiorità che, senza scomodare ipotetiche lacune nel testo della *Poet.*, spiega

plausibilmente anche la minore attenzione riservata da Aristotele alla commedia, con la quale, come afferma giustamente Lanza (1987), non è possibile la *συμμετρία* rivendicata dal *Tractatus Coislinianus*, né in senso assiologico, né in termini di spazio editoriale dedicatole. (Per un tentativo di recupero della simmetria fra tragedia e commedia, basato sulle sole opere del corpus e senza ricorso alle tradizionali ipotesi d'appoggio – *Tractatus Coislinianus* e “*Poet. II*” – cfr. invece Micarella, 2004, recente interpretazione complessiva del comico in Aristotele, con ampia bibliografia di riferimento.)

49a 35-7. ἀνώδυνον ... ἄνευ ὁδύνης Tutti riferimenti, per via negativa, al fatto che il *geloion* è piacevole. Lo è in quanto *hamartema* e *aischron* anodino e senza dolore. Del resto, nel cap. 13 si parlerà di un «piacere proprio della commedia», distinto da quello della tragedia (cfr. *infra*, nota a 53a 36). Giustamente Micarella (2004, pp. 28 ss.), collega l'incipit del cap. 5 all'idea che la *mimesis* rende piacevole anche gli enti meno apprezzabili, esposta all'inizio di *Poet. 4* (su cui cfr. *supra*, 48b 10-1), notando, tra l'altro, precise analogie con il *Simposio* platonico, nel quale Alcibiade è costretto ad ammettere che Socrate e le sue stesse parole sono brutti e ridicoli «dal di fuori», all'apparenza, ma belli e divini «per chi li sappia vedere aperti e vi entri dentro» (cfr. *Symp.* 215a ss.). Del resto, non bisogna dimenticare che *Rhet.* 1371b 4 ss. – di cui abbiamo già riportato il passo gemello di quello presente in *Poet. 4* (cfr. *supra*, nota a 48b 16-7) – quando deve fare esempi circa le cose che sono piacevoli anche se «l'oggetto dell'imitazione non è piacevole in sé», sceglie, tra gli altri, il caso del piacere procurato dai capovolgimenti (*περιπέτειαι*) (riconducibili, più o meno direttamente, alla tragedia e su cui diremo più avanti: cfr. *infra*, nota a 52a 22-3) e di *ta geloia* (riconducibili, più o meno direttamente, alla commedia).

E tuttavia, direi che, malgrado queste analogie, faremmo un torto alla matrice teleologica della poetica e più in generale della filosofia e dell'etica aristoteliche se parlassimo di una vera e propria simmetria fra tragedia e commedia. Resta, infatti, che se i giovani, al contrario dei vecchi, sono amanti del riso (*φιλογέλωτες*: *Rhet.* II 1389b 11), la tragedia, dato il carattere *serio* e *paideutico* che dovremo riconoscerle, si addice soprattutto agli uomini maturi (in proposito, cfr. le eccellenti osservazioni di Donini, 2004, pp. 79-80; cfr. anche Id., 2008, pp. LXVI-II ss.). A coloro, cioè, che in *Rhet.* 1390a 28

ss. sono ritenuti «privi dell'eccesso» tipico sia dei giovani che dei vecchi, e che stanno all'άκμή della vita. E nemmeno si addice a tutti gli uomini maturi. S'addice, tra questi, solo agli *eleutheroi*, che, ancora in *Pol.* VIII, vengono contrapposti agli uomini volgari (*φορτικοί*) riconosciuti da Aristotele in quei *banausoi* dediti a un tipo di piaceri principalmente “ricreativo” – secondo la distinzione presente lì tra *paideia* e *paidia*. Quel tipo di piaceri tra cui, con ogni probabilità, Aristotele comprendeva anche gli spettacoli comici (cfr. 1342a 18-22).

49a 38-b 1. διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι Spiegando le ragioni per le quali le trasformazioni della commedia ci sono rimaste nascoste, torna, ma stavolta riferita all'ambito della ricezione, la nozione di *spoude* (su cui cfr. *supra*, nota a 48a 2). E tuttavia non per questo occorre arrivare alla conclusione che l'inferiorità della commedia rispetto alla tragedia sarebbe, secondo Aristotele, solo una conseguenza decretata dal pubblico, come nel caso della corruzione della tragedia imputata ai gusti degli spettatori (cfr. *supra*, 53a 34-5). È chiaro che in questo caso il filosofo sta invece condividendo tale giudizio di inferiorità, ritenendolo motivato da ragioni sostanziali. Ragioni le quali non vengono meno neppure considerando il fatto che Aristotele, come si legge poche linee più avanti, riconosce che la commedia è evoluta, grazie a Cratete, e che, abbandonando la forma particolaristica dell'invettiva, cioè l'impronta giambica (*τὰς λαμβικῆς ιδέας*), ha dato vita a trame universali. Tanto che nel testo della *Poet.*, da questo momento in poi, a guadagnare totale premianza sarà la tragedia, poi seguita dall'epica (capp. 23-6).

49b 6. <ώς> Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις Non nel cod. AR. Kassel (1965) mette l'inciso tra parentesi, ritenendolo una glossa marginale. E tuttavia i due nomi sono documentati anche in Temistio (*Or.* 27,327b: Φόρμος). Nella *Poet.* un riferimento a Epicarmo si trova anche nell'importante passaggio situato alla linea 48a 33. Adottiamo qui la congettura di Gallavotti (1974, *ad loc.*), che suppone l'omissione di un ώς prima dei due nomi: «<al modo di> Epicarmo e Formide». (Cfr. ivi, p. 134 per un'approfondita ricostruzione delle questioni storiche poste dal passo).

49b 7. ἐκ Σικελίας Nuovo riferimento, dopo quello fatto nel cap. 3 (cfr. *supra*, 48a 29-30), alla centralità che le colonie doriche della

Sicilia, in relazione alle quali si ripete il nome di Epicarmo, avrebbero avuto per la nascita della commedia. È nel contesto culturale siciliano che, secondo la ricostruzione di Aristotele (stavolta esposta in tono perentorio e priva del carattere ipotetico presente nel cap. 3), sarebbe avvenuto quel passaggio dalla mera invettiva personale al *mythos* – in seguito evolutosi, in ambiente ateniese a partire da Cratete, fino a raggiungere «carattere universale» – che permette di rivalutare, agli occhi di Aristotele, la commedia e di assegnarle la considerazione filosofica che potrà assegnarle in *Eth. nic.* IV 8.

49b 9-20. In questo brano sono in breve anticipate alcune delle argomentazioni che riguarderanno il confronto fra la tragedia e l'epica sviluppato nei capp. 23-26. Il quadro di riferimento è lo stesso dei capitoli precedenti: epica e tragedia identiche quanto all'*oggetto*, gli *spoudaioi*, ma diverse quanto ai *modi*, narrativo l'una, drammatico l'altra, e ai *mezzi*, metro uniforme l'una (l'esametro tipico dei poemi omerici), misto l'altra (trimetri, tetrametri, ecc.). A quanto già emerso dai capitoli precedenti, si aggiunge qui solo un'ulteriore differenziazione: quella riguardante il $\mu\bar{\eta}\kappa\sigma$ (lunghezza dell'opera e durata dello spettacolo), termine che dovremo mettere in correlazione con un attributo fondamentale delle opere tragiche ed epiche come il $\mu\acute{e}g\varrho\theta\sigma$, la grandezza (su cui cfr. *infra*, nota a 50b 21-51a 15; cfr. anche *infra*, nota a 62b 3-4). Altrove *mekos* è usato da Aristotele per designare la lunghezza delle composizioni appartenenti ai due generi o di loro parti quali il verso (cfr. i.e. *supra*, 59b 18). Qui, invece, sta probabilmente a indicare la lunghezza temporale, ossia la durata delle vicende raccontate nell'epica, rispetto alla durata di quelle raccontate nella tragedia. Benché all'origine i due generi, dal punto di vista della durata, fossero simili, afferma Aristotele, le successive differenziazioni hanno fatto sì che, mentre la tragedia abbia finito per rappresentare vicende molto circoscritte nel tempo – limitate a «un solo giro di sole» – l'epica, quanto al tempo, sia divenuta indefinita ($\delta\acute{o}\pi\sigma\tau\sigma$). Il capitolo si chiude poi con un'affermazione che, sebbene così anticipata rispetto alla trattazione dei generi tragico ed epico (verrà comunque ripetuta, stavolta in modo più circostanziato, alla fine del trattato: cfr. *supra*, 62a 14-6), e quindi nella sostanza ancora non giustificata, tuttavia, rende forse meglio di ogni altra presente nel testo il senso della prospettiva teleologica in cui va letta la con-

cezione poetica aristotelica. Ciò che va bene per la tragedia, fa notare Aristotele, va bene per l'epica, poiché la tragedia possiede tutte le qualità dell'epica, più alcune sue proprie. E alla fine (cfr. *infra*, nota a 62b 14-5) saranno proprio queste caratteristiche a renderla più compiuta e perfetta dell'epica e di ogni altro genere poetico – nel cap. 4 aveva già anticipato che la tragedia è «più illustre e stimabile» dell'epica (cfr. *supra*, 49a 5-6) – legittimando, dal cap. 6 al cap. 22, la scelta di trattare quasi esclusivamente del genere tragico.

49b 9-10. Ἡ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγῳδίᾳ ... ἡκολούθησεν Dopo la discussione sulla commedia, il passaggio al confronto tra epica e tragedia appare un po' troppo brusco: «Dunque, mentre l'epica seguì la tragedia...». La presenza dell'avverbio affermativo *οὖν* in principio di frase lascia pensare a una lacuna nel testo, forse relativa a un passo in cui la commedia veniva differenziata per oggetto e per qualità dell'imitazione da epica e tragedia (cfr. anche *supra*, nota a 49a 32-b 9).

Inoltre, qui non si vede ragione di accogliere la correzione proposta da Dupont-Roc, Lallot (1980), che, discostandosi da Kassel (1965) – che legge μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου λόγω μίμησις εἶναι σπουδαίων («fino ad essere imitazione di persone serie, <resa> con discorso in versi») – adotta la *lectio difficilior* μέχρι μόνου μέτρου μεγάλου del cod. A (anche se, in effetti, può risultare interessante il riflesso riscontrato in Demetrio, *De eloc.* 4-5, relativo al μακρὸν κῶλον; in merito, cfr. anche *infra*, nota a 59b 29).

49b 13. ὑπὸ μίαν περίοδον ἥλιον Il senso dell'espressione è legato all'intendimento del termine τῷ μήκει. Il fatto che esso indichi «lunghezza» in senso generico rende ambigua l'espressione. A cosa si sta riferendo Aristotele? Alla durata delle vicende narrate o a quella della loro rappresentazione? Anche se vi sarebbero elementi per ritenere che si stia facendo riferimento alla durata dello spettacolo tragico – il quale, infatti, data la consuetudine durante gli agoni tragici di rappresentare per intere le trilogie, precedute da ceremonie e seguite dalla rappresentazione di un dramma satiresco, occupava davvero «un giro di sole» dall'alba al tramonto (sul calendario delle Feste Dionisie, cfr. Pickard-Cambridge, 1996, pp. 88 ss., p. 373) – e Aristotele in un altro passo parla esplicitamente dell'argomento (cfr. *infra*, nota a 59b 22), qui dal contesto appa-

re più plausibile, come fa notare anche Dupont-Roc, Lallot (1980, pp. 184-5), che Aristotele stia invece parlando della «durata» delle vicende rappresentate nel *mythos* (così anche Lanza, 1994, *ad loc.*; *contra*, Else, 1957, pp. 207 ss.).

Tuttavia, quel che è certo, in un caso come nell'altro, è che Aristotele nel passo non fa altro che constatare una differenza molto generale tra epica e tragedia: l'una illimitata, grazie alla libertà offerta dalla dimensione narrativa, l'altra limitata dalle necessità della dimensione drammatica. Distinzioni ben più precise verranno fatte a partire dal cap. 23. Il fatto che, invece, proprio questa espressione sia stata eletta dalla tradizione a luogo principe dell'inviolabile precetto dell'unità di tempo, luogo e azione – estraneo tanto all'originario intendimento aristotelico, quanto, in larga parte, ai principi compositivi della tragedia attica – ci fa capire bene la *Vewindung*, potremmo così chiamarla, a cui il classicismo ha sottoposto un'opera come la *Poet.* Si pensi, ad esempio, ad una lettura come quella di Castelvetro, che, alla fine del Rinascimento, attraverso questo e altri passi della *Poet.*, riesce nel suo commento del 1576 a costruire una teoria dell'arte tragica tanto ingegnosa quanto distante dallo spirito del testo aristotelico – che peraltro riteneva solo una «una prima forma rozza e non polita dell'*Arte poetica* che intendesse di fare da prima Aristotele» (Castelvetro, 1978, p. 11). Tale teoria, in contrapposizione con letture altrettanto travisanti della *Poet.* – emerse, queste, dall'alveo culturale della Controriforma: in proposito cfr. *infra*, note a 49b 21-31, 53a 9-10 – una volta compiuto il passo di rigettare la finalità etica e paideutica che Aristotele e la grecità classica avevano assegnato all'arte poetica, e presupposto come unico suo fine il diletto realizzato mediante l'abilità tecnica dell'imitazione, non può poi che tendere a trasformare osservazioni spesso marginali come questa in precetti tecnici relativi alla costruzione delle trame e alla messa in scena, interpretandole in un senso che va ben al di là delle intenzioni aristoteliche (per una ricostruzione degli effetti e della fortuna storica della *Poet.* tra la sua “riscoperta” umanistica e l'epoca della Controriforma, cfr. Weinberg, 1961, pp. 349 ss.; per la fortuna successiva, cfr. anche Halliwell, 1992b, pp. 409-23).

Capitolo 6

49b 21-31. Dopo aver parlato della *mimesis* in generale e avervi rapportato tragedia, epica e commedia nella loro evoluzione storica, Aristotele passa a trattare della teoria della mimèsi tragica, rinviando la trattazione della teoria della mimèsi epica e di quella comica ad un secondo momento, rintracciabile (ma esclusivamente per quel che riguarda la mimèsi epica) nei capp. 23-6. La questione della teoria della mimèsi tragica costituirà l'argomento principale della *Poet.*, occupandone i capp. 6-19 e muovendo dalla definizione della *οὐσία* della tragedia, la quale deve comprendere, come tale, tutte le sue principali determinazioni. Esse sono le seguenti: (1) essere, relativamente all'*oggetto*, un'imitazione, adeguata nella grandezza, di un'azione non qualsiasi, ma seria e conclusa; (2) essere, relativamente ai *mezzi*, costituita da un discorso reso piacevole da ritmo, armonia e melodia; (3) essere, relativamente ai *modi*, rappresentata da persone che agiscono direttamente e non mediante una narrazione; (4) realizzare, come effetto della sua contemplazione da parte del pubblico, il fine della *κάθαρσις* di passioni quali *eleos* e *phobos*.

Com'è noto, quest'ultima caratteristica, non preannunciata nei capitoli precedenti né direttamente spiegata in quelli successivi, costituisce una delle principali e più controverse questioni esegetiche cui il testo ha dato luogo almeno a partire dal Rinascimento (controversie che hanno portato studiosi del calibro di Halliwell a concludere, dopo molti anni di ricerche, per un sostanziale scetticismo circa la possibilità di risolverla: cfr. in part. Halliwell, 1992c; o a eccezzi quali quelli, recentissimi, di Veloso, 2007, in cui addirittura si propone di espungere dal testo come glossa il passo sulla catarsi; in generale, per una storia delle interpretazioni moderne della catarsi aristotelica, si veda, tra gli altri, la raccolta di Lusecke, 1991). E tuttavia, pur comprendendo le ragioni della cautela, ritengo non ci si possa davvero, commentando la *Poet.*, sottrarre a un tentativo di risposta alla domanda: cosa intende qui Aristotele con il termine *katharsis*? Ben sapendo che ogni risposta al riguardo non può che avere valore ipotetico e fare i conti con una certa quantità di problemi e incongruenze, derivati, oltre che dall'esiguità delle indicazioni aristoteliche sull'argomento, anche dalla sedimentazione intorno ad esso di posizioni e teorie interpreta-

tive che hanno via via finito per sovrapporre alla lettera del testo aristotelico lo spirito del loro tempo. Emblematica resta, da questo punto di vista, l'interpretazione resa nel 1857 da Bernays (cfr. Bernays, 1970), il quale, nell'intento di superare le letture tradizionali basate sul principio della cosiddetta "giustizia poetica" – che dalla fine del Rinascimento, con Maggi e Lombardi, seguiti poi da Corneille e dal neoclassicismo, avevano piegato il testo della *Poet.* a un'ideologia coerente con i dettami della Controriforma – intende, in sintonia con lo spirito positivistico dell'epoca, anche la catarsi tragica in senso "medico", non ottenendo però, di fatto, altro effetto che quello di riattualizzare, in modo uguale e contrario, proprio l'idea di fondo delle letture ispirate dalla Controriforma, centrate sulla questione della *purgatio* e della espulsione delle passioni come perturbazioni nocive, in lampante contraddizione con la concezione aristotelica delle passioni (per una più completa disamina della questione, rinvierrei anche a Guastini, 1999, pp. 266-85 e Id., 2003, pp. 106-22).

A partire da Bernays, si sviluppa una linea interpretativa, rimasta a lungo prevalente tra gli interpreti della *Poet.*, che, prendendo forza oggettiva dalla demolizione del paradigma classicistico – anche grazie alla potente influenza esercitata dalla nuova immagine della Grecia proposta da Nietzsche, lettore attento delle tesi bernaysiane (su questo, cfr., tra gli altri, Gentili, 1996, in part. pp. 253-93 e 294-336) – e sulla scorta delle indicazioni provenienti da *Pol.* VIII sulla catarsi dell'entusiasmo, pone anche la catarsi tragica aristotelica sul terreno, a mio parere inappropriato, della "catarsi medica". (Ancora un'interpretazione recente come Ničev, 1982, pur cogliendo bene il fondamentale valore etico attribuito da Aristotele alla catarsi tragica e respingendo l'idea di una sua equiparazione con la catarsi medica, torna poi a pensarla nei termini di una «liquidation» dei sentimenti estremi: cfr. in part. p. 37.) Nulla, invece, nel testo aristotelico autorizza una corrispondenza tra processi di "depurazione" aventi per oggetto elementi così diversi e imparagonabili (in un caso materiali organici e malattie, nell'altro le passioni, *πάθη* o *παθήματα*, che nel *De anim.* Aristotele definisce *λόγοι ένυλοι*: 403a 25), tranne, a conti fatti, un'interpretazione quanto meno estensiva di un passo di *Pol.* VIII, in cui Aristotele accenna alla catarsi di compassione e paura avvicinandola al processo del *κουφίζεσθαι μεθ' ἡδονῆς*, dell'alleggerimento in direzione del pia-

cere (cfr. 1342a 14: *kouphizesthai*, indicante lo sgravio di residui organici, è termine che appartiene al lessico della tradizione medica e che Aristotele usa in questo senso specifico in *De gener. anim.* 725b 9 e 775b 13, riferendolo rispettivamente allo sperma e al mestruo; cfr. in proposito anche *Probl.* 873b 22). Un'interpretazione che presta il fianco a non pochi dubbi (così anche Halliwell, 2003, pp. 507-8), trascurando che nel passo Aristotele parla solo di una «certa catarsi» e che le due affermazioni (*τινα κάθαρσιν ε κουφίζεσθαι μεθ' ήδονής*) sono avvicinate dalla congiunzione *καὶ*, che in greco assume assai di rado funzione epexegetica (assolta invece correntemente dal termine *οἶον*, usato peraltro con grande frequenza da Aristotele).

Ma trascurando, soprattutto, lo scoglio insuperabile della valutazione aristotelica delle passioni nelle *Ethic.*, nella *Rhet.* e nel *De anim.* (per uno sguardo d'insieme sulla teoria aristotelica delle passioni, resta fondamentale Fortenbaugh, 1975). Nell'etica aristotelica – e qui sta una delle grandi differenze con l'etica platonica, la quale, nella sua tripartizione dell'anima, era portata a respingere in toto le passioni appartenenti all'anima concupiscibile, salvando solo le non numerose proprie dell'elemento animoso controllato dall'anima razionale (cfr. i.e. *Resp.* 437c ss.) – le passioni non costituiscono umori nocivi da espellere. Sono ciò che muove l'intelletto, che altrimenti non avrebbe alcuna attitudine *pratica*, al giudizio e dunque alla scelta (in proposito, cfr. anche *De anim.* III 10-1). Ad impedire l'agire buono, nella visione aristotelica, non è, perciò, solo un eccesso di passioni, ma anche un loro difetto. In relazione all'atto etico, dunque, il problema per Aristotele è ribaltato rispetto al modo in cui lo poneva Platone: non consiste tanto nel respingere le poche passioni cattive di per sé, che pure vi sono (cfr. 1107a 9-27), ma nel trovare il *meson* tra eccesso e difetto di tutte le altre. Questa disposizione (*έξις*) costituisce la virtù etica stessa e si avvale di quella specie di «occhio dell'anima» (come lo chiama in *Eth. nic.* 1144a 30) che è la *φρόνησις* come disposizione dianoetica a determinare le particolari circostanze pratiche in cui il *meson* può essere considerato tale. «La virtù – scrive Aristotele in una parte di *Eth. nic.* II cruciale, come tra poco vedremo, per collocare nel giusto contesto anche certi problemi sollevati della catarsi tragica – è una disposizione alla scelta che consiste in una *mesotes* in relazione a noi determinabile secondo un criterio, quello secondo cui la determinerebbe il *phronimos*» (1106b 36-1107a 2).

A mutare, in Aristotele, è, insomma, l'impianto stesso del rapporto tra virtù e passioni rispetto al quadro platonico. Passioni che per Platone erano di per sé negative, quali ad esempio il *phobos* (in particolare della morte: cfr. i.e. *Ap.* 29a – eccetto quella forma di «bella paura» che si genera per mezzo dell'*aiðōs*, del pudore: cfr. i.e. *Leg.* 671c-d, 647a-b) e l'*eleos* (che in *Resp.* 606b è messo in stretta relazione con l'elemento *threnodes* di cui si è già detto: cfr. *supra*, nota a 49a 32-b 9); e che invece per Aristotele possono essere negative, come ogni altro *pathos*, solo se provate in eccesso o in difetto rispetto a ciò che le circostanze effettive richiederebbero, a τὸ δέον, al dovuto (su questo cfr. l'eccellente trattazione di Sherman, 1989, in part. pp. 13-55, in cui è perfettamente colto il rapporto che si stabilisce in Aristotele tra quella forma di percezione delle circostanze particolari che è la *phronesis* e le passioni). Quindi, se Platone, distinguendo le passioni in buone e cattive, può pensare alla loro purificazione (*καθαρμός*) come a un'azione semplice – cioè come a una terapia medica o psicologica consistente nello scacciare quanto v'è di cattivo dall'anima, estrarne il vizio e ricostruire intatta la virtù (cfr. *Soph.* 227d), separando, in sostanza, l'elemento appetitivo e le sue componenti patetiche da quello razionale e animoso – Aristotele non può intendere la catarsi delle passioni che in un modo più complesso di una semplice evacuazione e alleggerimento in senso medico o psicologico.

Solo in questo quadro generale può porsi ed essere compresa la questione aristotelica della catarsi tragica. Per Platone, infatti, l'atto del *καθαίπειν* è ancora perfettamente integrato nella dimensione religiosa e rituale della purificazione dal *μίασμα*, dalla contaminazione (sulla questione del *miasma*, cfr. almeno il classico Dodds, 1978, *passim*), ed è assai significativo che egli non lo preveda in alcun modo per la tragedia, che infatti respinge come portatrice dell'elemento lamentoso e compassionevole, senza darle alcuna legittimità come forma di discriminazione del male dal bene (nello pseudo-platonico *Def.* 415d si legge: «*Katharsis*: separazione (*ἀπόκρισις*) di ciò che è peggiore da ciò che è migliore»).

Ora, se già, in fondo, per Platone la tragedia non possiede proprietà catartiche in questo senso ristretto, tanto meno potrà possederle per Aristotele, il quale sarà il primo nella tradizione greca a parlare di *katharsis* a proposito della tragedia solo perché evidentemente usa questa nozione in senso più ampio di quello della tradizione

medica o rituale. Se, infatti, avesse ritenuto che scopo della tragedia era davvero quello di liberare lo spettatore da passioni quali la compassione e la paura, allo stesso modo di chi, afflitto da uno stato patologico, si liberava degli umori nocivi in eccesso o allo stesso modo dell'assassino, che purificandosi si liberava dalla contaminazione, essa sarebbe dovuta risultare anche ai suoi occhi controproducente dal punto di vista etico, sortendo l'effetto di gettare l'anima degli spettatori in quello stato di *ὕβρις* di cui parla nella *Rhet.* proprio come risultato del difetto di *phobos* e di *eleos* (cfr. 1383a 2; 1385b 21, 30).

In *Rhet.* II 5,8, *phobos* ed *eleos* sono considerati sentimenti propri di uomini maturi, che non prova solo chi è divenuto talmente arrogante da illudersi di essere invulnerabile o chi ha sofferto in modo talmente acuto da ritenere di non avere più nulla da perdere. Che non prova, cioè, chi ha perso, in entrambi i casi, contatto con la realtà più propria e naturale dell'agire umano: ossia il mondo, come lo chiama sempre, dell'*ώς ἐπὶ τὸ πολύ* – anche in questo caso mutuando l'espressione da Platone (cfr. *Pol.* 294d), ma spostandone, come vedremo più avanti in dettaglio (cfr. *infra*, nota a 51a 12), il senso – in cui, tuttavia, «non è chiaro come le cose si compiranno e in cui c'è indeterminatezza» (*Eth. nic.* 1112b 8-9). Condizioni, queste, che, in quegli stessi passi (cfr. *Eth. nic.* III 3) Aristotele pone a presupposto della deliberazione e quindi della *πρᾶξις*.

In tale contesto, entra in modo decisivo la questione del piacere e del dolore, la cui *theoria* l'*Eth. nic.* ritiene significativamente di dover riservare al «filosofo politico» (cfr. 1152b 1-2). Infatti, la *praxis*, attività esclusiva dell'*anthropos*, caratterizzata dall'essere nello stesso tempo finalistica (finalizzata all'*eudaimonia*, di cui parlerà anche la *Poet.*: cfr. *infra*, nota a 50a 17-20) e contingente (a rischio di fallimento), si giova del piacere come di ciò che, lungi dal creare un «impedimento», come voleva Platone, costituisce, viceversa, un «incentivo» (un *προτρεπτικόν* come lo chiama nei *M. Mor.*: cfr. 1206a 1-25) alla realizzazione del bene cui essa tende, all'atto delle sue potenzialità. L'*ἡδονή*, infatti, come si legge nelle parti che le dedica *Eth. nic.* X, intensifica la possibilità di raggiungere l'*energeia* di ciò cui è connaturata. La perfeziona (*τελειοῦ*), la completa. Come si legge alle linee 1175a 29-31: «ciascun piacere è connaturato all'*energeia* che perfeziona. Infatti, il piacere proprio (*ἡ οἰκεία ἡδονή*) incrementa l'*energeia*. Coloro che in ogni campo agisco-

no con piacere ($\muεθ' \; \etaδονης$) giudicano meglio e sono più precisi». Quindi, una chiara valenza conoscitiva, ma in senso specificatamente *pratico*. Impedimento alla *praxis*, per Aristotele, lo può costituire, a differenza di Platone, solo il dolore, o un tipo di piacere non connaturato alla specifica attività (cfr. 1175b 1 ss.), i quali ostacolano l'*energeia* di ciò che si fa (porta l'esempio dello scrittore cui diviene penoso lo scrivere e che perciò smette di scrivere o di farlo bene: cfr. 1175b 17-20; e l'esempio, direi gustoso, 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). 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 ($\tau\delta \; \zeta\eta\eta$: 1175a 12 ss.).

L'*hedone* ha, insomma, un decisivo ruolo pratico, facilitando l'*energeia* che è propria della vita di ogni uomo e quindi la *praxis* stessa come attività propriamente umana di agire ricercando il bene supremo dell'*eudaimonia*. Non è, in sé, una passione, ma, come Aristotele ripete spesso nell'*Eth. nic.*, nella *Rhet.*, perfino nei *Top.* (cfr. 125b 28 ss.), «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 *eudaimon* – sebbene, naturalmente, solo come può esserlo un uomo, ossia in modo parziale e mai deciso una volta per tutte. Di qui il ruolo «politico» ed etico del piacere, il quale ha a che fare con la *praxis*, con la possibilità dell'*eudaimonia* e con i *pathe*, i tre aspetti fondamentali dell'etica. Ora, rispetto a questo quadro generale, quali ipotesi si possono fare in merito alla catarsi tragica? Direi, in breve, che l'ipotesi che meglio si confà al contesto complessivo delle posizioni espresse da Aristotele intorno alla questione delle passioni e del piacere resta quella di comprenderla all'interno del ruolo etico-pratico che attribuisce al piacere come accompagnamento delle passioni volto a intensificare la vita e a condurla all'atto della felicità (sugli equivoci incorsi sulla natura conoscitiva *pratica* della catarsi, esemplare resta Golden, 1976, che al termine di uno studio per altri versi molto puntuale e giustamente famoso non riesce però a definirla meglio che una «intellectual clarification», p. 452). *Eleos* e *phobos* sono emozioni che, per quanto mature, per quanto effetto di

una seria e doverosa agnizione circa la fragilità delle sorti umane, restano dolorose (cfr. *Rhet.* 1385b 13; 1382a 22) e, come tali, di per sé non atte a fare da incentivo alla *praxis* e al vivere. Ecco, allora, il punto. Forse con il richiamo alla catarsi di sentimenti quali l'*eleos* e il *phobos*, Aristotele non sta facendo altro che connotare, sul piano dell'effetto psicologico che produce, l'opera della *mimesis*, la quale, come già espressamente indicato in *Poet.* 4, individuando la *morphe* degli enti, rende piacevole «contemplare le immagini di quelle stesse cose che nella realtà vediamo con pena» (così anche Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 188-93, che cita come prossime alla propria anche le interpretazioni di Golden, Hardison, 1968 e Somville, 1975, ma che, in qualche misura, non sottolineando fino in fondo – come fanno, d'altra parte, anche quest'ultime – il carattere etico-pratico attribuito da Aristotele al piacere e alla catarsi delle passioni finisce per portare in gioco un senso “estetico” del piacere che è bensì estraneo ad Aristotele; per un'interpretazione invece dichiaratamente “estetica” e, in questo senso, anacronistica della catarsi, cfr. Valgimigli, 1934; seguito, per molti versi, da Pesce, 2004, che, rifacendosi all'ultimo Croce, parla di Aristotele come capostipite dell'«autonomia dell'arte», p. 18, e del «piacere che noi chiamiamo estetico», p. 31). Ciò, peraltro, spiegherebbe, almeno in parte, anche il silenzio osservato da *Poet.* 6 sulla catarsi, riferendo il passo a un fenomeno già ampiamente spiegato altrove: quello della trasformazione di dolore in piacere realizzato dalla *mimesis* (in questo senso trovo non del tutto condivisibile un'interpretazione, pur ingegnosa, come quella di Donini, 2004, pp. 52 ss., che, identificando la catarsi con un processo cognitivo che può realizzarsi anche «fuori dalla tragedia», per questo non può poi cogliere fino in fondo il ruolo esclusivo che la mimèsi tragica riveste il questo processo; abbastanza diverso è il caso di Donini, 2008, che, citando tra l'altro il passo di *De part. anim.* 1 che abbiamo citato analizzando *Poet.* 4 (cfr. *supra*, nota a 48b 10-1), accenna anche alla possibilità che la catarsi tragica si debba intendere come una «trasformazione» di emozioni dolorose in piacevoli (cfr. pp. C-XI)).

In questo quadro, *katharsis* non sarebbe altro che il nome che Aristotele prende a prestito dalla tradizione medica e religiosa per indicare il risvolto, chiamiamolo “psicologico”, ritenuto tipico della mimèsi tragica: ovverosia, la *purificazione* delle passioni da quell'elemento che, pur loro connaturato, come il dolore – effetto ine-

liminabile di quel *paschein* che rende possibile al *nous* situarsi nella realtà discontinua del divenire e attivarsi (cfr. *De anim.* II 5 ss.) – costituisce, tuttavia, un «impedimento» che lo trattiene dall'attività pratica. *Katharsis*, nella *Poet.*, starebbe così a indicare il processo di trasformazione di sentimenti di per sé dolorosi in piacevoli; e quindi la predisposizione dell'animo dello spettatore – non è senz'altro un caso che Aristotele, sia nella *Poet.* (cfr. *infra*, nota a 53b 1-12), sia nella *Pol.* parli, rispettivamente, di un mettere a punto (*παρασκευάζειν*), in un caso l'*hedone* e nell'altro il carattere dell'anima (*τὸ τῆς ψυχῆς ἡθος*; *Pol.* 1340b 11-2) – al raggiungimento del *meson* tra eccesso e difetto in quel genere di passioni, la parte più consistente e più complessa degli impulsi umani, che si determina proprio per avere un eccesso, un difetto e un *meson*. A questo proposito, vale la pena riportare per esteso un passo di *Eth. nic.* II 6, i cui evidenti riferimenti e associazioni con la *Poet.* lasciano intravedere per contrasto il senso della catarsi tragica delle passioni:

Non tutte le azioni né tutte le passioni ammettono medietà. Alcune, infatti, già nella denominazione portano con sé l'essere di poco valore, come la malevolenza, l'impudenza, l'invidia, o, relativamente alle azioni, l'adulterio, il furto, l'omicidio. Tutte queste e quelle del medesimo genere (*τὰ τοιαῦτα*) si dicono così per essere esse stesse di poco valore e non i loro eccessi o difetti. Relativamente ad esse non si ha mai l'agire retto, ma si è sempre in errore (*ἀμαρτάνειν*). Il bene o il male, riguardo a tale genere di cose (*περὶ τὰ τοιαῦτα*), non sta nel commettere adulterio quando e come si deve, ma in sé, compiere una qualsiasi di esse, è errare (1107a 7-17).

Le passioni (e da un certo punto di vista, si può dire, anche le azioni) su cui opera la catarsi tragica non appartengono a questo ristretto genere di passioni cattive. Le passioni propriamente tragiche, come *eleos* e *phobos*, sono, viceversa, quelle appartenenti al genere (di qui la spiegazione del famoso *τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*: cfr. *infra*, nota a 49b 27-8) che ammette *mesotes* tra eccesso e difetto (su questo, cfr. anche *Eth. eud.* II 3, in cui si fa addirittura una tavola di «queste e siffatte passioni (*τὰ πάθη ταῦτα καὶ τοιαῦτα*)»: cfr. 1220b 36 ss.). La catarsi, rimuovendo con i mezzi della *mimesis* il dolore che tali passioni necessariamente comportano nell'esperienza quotidiana e lasciando spazio al piacere, favorisce, da parte dello spettatore, l'abitudine al raggiungimento del *meson* (così anche Janko, 1992, che cita a sostegno

documenti importanti della tradizione postaristotelica) in quel contesto, quello tipico dell'azione tragica, in cui l'errore consiste non nell'agire stesso – nessuna *hamartia*, infatti, nella tragedia è frutto di una deliberazione così apertamente malevola (su questo, cfr. *infra*, note a 52b 28-53a 39, 53a 9-10; cfr. anche nota a 61b 20-1) – ma in un eccesso o un difetto rispetto al *dovuto*. In altre parole, consiste in quella mancanza di *phronesis* (il φρονεῖν continuamente invocato nella tragedia attica) che non permette agli eroi tragici di individuare al meglio le circostanze in cui l'azione si svolge, il καιρός, il momento opportuno dell'atto pratico, e che l'effetto della catarsi contribuisce invece ad affinare negli spettatori che vi assistono.

La catarsi tragica, dunque, non agisce direttamente sulle passioni. Né, parafrasando Lessing, «purifica la pietà e il timore con la pietà e il timore» (cfr. Lessing, 1956, pp. 342-7), né, per dirla invece nei termini di Maggi e Lombardi (1950, pp. 96-8), «purga, per intervento di misericordia e terrore, l'anima dall'ira e da altre passioni e perturbazioni nocive». Quindi, da questo punto di vista, direi che non può essere definita, a rigore di termini, né omeopatica, né tanto meno allopatica (definizioni che hanno spesso tormentato gli interpreti, tra i quali, di recente, Belfiore, 2003, di cui, comunque, cfr. l'intera ampia trattazione dedicata alla catarsi: pp. 349 ss.). Le passioni restano le stesse prima e dopo il suo effetto, sia in specie (*phobos* ed *eleos*; ma in *Poet.* 19 cita significativamente tra le passioni siffatte, τοιαῦτα, anche la ὄργη: cfr. *supra*, 56b 1), sia in genere (appartenenti al genere che ammette *mesotes*). La catarsi agisce, piuttosto, su ciò che *accompagna* le passioni, dolore e piacere, trasformando l'uno nell'altro, compensando l'uno con l'altro, e intensificando così quell'*energeia* che è il vivere stesso. La catarsi, in altre parole, concorre a formare quella abitudine (ἕθος) a provare correttamente – ossia per ciò che è dovuto e nel modo dovuto – piacere e dolore, in grado di portare al *meson* le passioni. Abitudine di cui parla continuamente nelle *Ethiche* come ciò che fin da giovani perfeziona la virtù etica (cfr. i.e. *Eth. nic.* II 1, su cui, tra gli altri, Burnyeat, 1980).

Di qui anche uno stretto rapporto tra catarsi tragica e *phronesis*, di cui la catarsi tragica, come torneremo a vedere a proposito dell'*hamartia* (cfr. *infra*, nota a 53a 9-10) costituisce uno dei mezzi di affinamento. Per questa ragione, benché in altri contesti Aristote-

le possa aver sottolineato la differenza tra *poiesis* e *praxis* (cfr. i.e. *Eth. nic.* 1140b 2-7), possiamo comunque attribuire alla *poiesis* tragica, nell'effetto patetico che rilascia, se e quando lo rilascia, una precisa funzione etico-pratica. In linea, del resto, con il più generale ruolo paideutico che, ad eccezione di Platone e pochi altri, le aveva già riconosciuto la tradizione precedente. Lo stretto legame tra *katharsis* e *phronesis* è riconosciuto anche da Lord (1982, cfr. in part. pp. 177-9) e Ricoeur (1993, pp. 346 ss.). Curioso che, per altra via, "senza" la catarsi tragica, il legame tra tragedia e *phronesis* in Aristotele sia fortemente sottolineato anche da Donini (2004, *passim*; ripensato poi anche, almeno in parte, "per mezzo" della tragedia, in Donini, 2008, cfr. in part. pp. CXI-CXIII). Sulle connessioni poste da Aristotele tra *katharsis* e *phronesis*, cfr. anche Taminiaux (1995) e, soprattutto, Berti (2006), che vi arriva attraverso un'eccellente interpretazione dell'*Antigone* sofoclea, alla fine della quale, dicendosi d'accordo con Ricoeur, afferma: «È difficile, credo, trovare in una tragedia una dichiarazione più esplicita del fine dell'intera rappresentazione, cioè l'apprendimento della *phronesis*: con dolore da parte di Creonte, col piacere prodotto dalla catarsi, da parte degli spettatori. Sembra quasi che la teoria aristotelica della catarsi sia modellata su quest'opera» (p. 69).

Tali connessioni, peraltro, risultano assai meno discordanti con il libro VIII della *Pol.* di quanto spesso non si sia ritenuto. In esso, infatti, si conferisce valore paideutico alla *μουσική* – termine che, in un testo considerato da tutti gli editori particolarmente frammentario e corrotto, fa riferimento talvolta, com'era nel lessico della tradizione, all'arte poetica in generale, e talvolta, come ora vedremo, al genere musicale in senso stretto – proprio in quanto essa ha, afferma Aristotele, la possibilità di predisporre, di mettere a punto (il verbo, come s'è detto è *paraskeuazein*: su cui cfr. *supra*, 53b 7, 9, 12, 54a 11, 56a 37, 38, dove il vocabolo torna sempre a proposito del pensiero e delle passioni) appunto «il carattere dell'anima» (cfr. *Pol.* 1340b 10-2). Diverso è, tuttavia, il modo in cui ogni arte poetica realizza questa sua funzione. Aristotele fa l'esempio di un'arte poetica come la pittura (*γραφή*: cfr. 1340a 31-8), che ha la possibilità di imitare i caratteri e le emozioni solo indirettamente, mediante segni (*σημεῖα*) quali disegno e colore. Il *μέλος*, invece, agisce direttamente sull'*ethos* (cfr. 1340a 38 ss.). Le melodie doriche ispirano moderazione, le frigie, entusiasmo. Realizzate con

lo strumento dell'*aulos*, le melodie frigie si usano, dice, più per la *katharsis* che per la *mathesis*.

Ora, quest'affermazione, posta tra i capisaldi dell'interpretazione "medica" e che a prima vista sembrerebbe togliere ogni credibilità all'ipotesi che Aristotele abbia potuto conferire una qualche valenza paideutica alla catarsi, in realtà assume un significato così perentorio solo se estrapolata dal preciso contesto in cui compare. Aristotele sta qui parlando di quella "certa catarsi" ottenuta mediante uno strumento musicale specifico quale, appunto, l'*aulos*, la cui caratteristica saliente è quella di «impedire il discorso ($\lambda\circ\gamma\circ\varsigma$)» ed essere perciò «contrario alla *paideia*» e, per questo motivo, ricorda Aristotele, spesso proibito in passato all'interno dei programmi educativi (cfr. 1341a 24-8). Ciò rende già di per sé imparagonabile un tipo di *poiesis* come quei canti di Olimpo cui aveva fatto riferimento in precedenza, realizzati per mezzo dell'*aulos*, e particolarmente adatti agli «animi entusiastici» (cfr. 1340a 5-14), e un tipo come la tragedia, che invece si avvale del discorso come di una sua caratteristica sostanziale, costitutiva di una delle sei parti che – secondo *Poet.* 50a 7-10 – formano la qualità propria della tragedia: $\eta\delta\acute{a}\nu\circ\alpha$. Ossia quel pensiero a cui, come si legge in *Poet.* 19, appunto «attiene tutto quanto si deve mettere a punto ($\delta\circ\epsilon\pi\alpha\sigma\kappa\epsilon\nu\alpha\sigma\theta\eta\gamma\circ\alpha$) per mezzo del discorso: ... il dimostrare, il risolvere, il mettere a punto ($\pi\alpha\sigma\kappa\epsilon\nu\acute{\alpha}\zeta\circ\epsilon\alpha$) le passioni (come la compassione, la paura, la collera e quante tra quelle di tal genere)». Rendendo quindi sostanzialmente imparagonabile – e poco importa, da questo punto di vista, che Aristotele nel passo della *Poet.* appena citato stia con ogni probabilità facendo riferimento a una qualità interna all'azione e non all'effetto sullo spettatore, perché l'analogia che i termini istituiscono tra *Pol.* e *Poet.* resta comunque importante per recuperare il senso della catarsi – anche l'effetto di predisposizione e di *messa a punto* del carattere e delle emozioni che ambedue i tipi di *poiesis* possono produrre. Uno, quello dell'auletica, legato con gli aspetti più corporei delle emozioni – l'*aulos*, ci ricorda Aristotele, è strumento «orgiastico piuttosto che etico» (*Pol.* 1341a 21-2) – l'altro, quello della tragedia, insindibilmente legato con la dimensione dianoetica e quindi irriducibile all'aspetto esclusivamente corporeo delle passioni.

Per questo, data la distanza che Aristotele intravede tra i due tipi di *poiesis* non si può trasferire direttamente alla catarsi tragica

ciò che dice a proposito della catarsi musicale nell'ultimo paragrafo di *Pol.* VIII (cfr. 1341b 20 ss.). Qui sta parlando esclusivamente del *melos*. E tutte le distinzioni che in questo contesto può fare tra *paideia* e *katharsis* attengono solo all'ambito della catarsi indotta dal genere di musica che definisce entusiastica (*ἐνθουσιαστικά*) e che nella fattispecie funziona esattamente come una purgazione medica in grado di liberare dagli umori nocivi coloro che sono «posseduti dall'entusiasmo» (cfr. 1342a 7-11). Neanche lontanamente si può pensare che agli occhi di Aristotele la generalità degli spettatori che accorreva in massa alle tragedie potesse in qualche modo trovarsi nelle speciali condizioni, indotte da cause patologiche o dalla partecipazione ai riti misterici, proprie dei sovraeccitati *κατοκώχιμοι* di cui parla in questo passo. Assai più plausibile è ritenere che Aristotele stia qui semplicemente facendo riferimento, come spesso aveva fatto Platone, a quel tipo di riti, cosiddetti «coribantici», che, come attesta la tradizione, anche ippocratica (per tutti i riferimenti, antichi e moderni, cfr. Dodds, 1978, pp. 100-12), si avvalevano della musica come di una cura medica degli stati morbosi dell'anima. Ma a cui difficilmente possiamo ricondurre, se non come lontana discendente, la catarsi tragica e il suo ineliminabile tratto dianoetico.

E 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 ai «libri sulla poetica» (*ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς*: cfr. 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 sono questi «libri sulla poetica» in cui si parlerà «più chiaramente» della catarsi? Siamo proprio sicuri che è al testo della *Poet.* che noi conosciamo (e quindi a un suo eventuale libro II) 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 anche Lord, 1982, pp. 142-50, che cita almeno altri due passi del testo della *Pol.* dedicato alla *paideia* musicale – VII 1336b 24-7; VIII 1338a 32-4 – in cui si fa riferimento a questioni che non sono rintracciabili nel testo rimastoci.) Tutte domande che, com'è noto, da secoli assillano gli interpreti e che non ammettono risposte univoche. Quel che è certo è che, quale che sia la risposta, il riferimento rinvia comunque a qualcosa che non abbiamo più e che può essere solo ipotizzato, ob-

bligandoci, in mancanza d'altro, ad adottare come requisito minimo il criterio della coerenza e della contestualità. Criterio che rende quanto meno problematico il tentativo di identificare catarsi tragica e catarsi musicale, ma che lascia tuttavia intatte le analogie tra valenza paideutica della *mousike* e valenza paideutica della tragedia.

49b 22. ὑστερον ἐροῦμεν Questo, di fatto, è l'unico vero indizio circa l'incompletezza del testo della *Poet.* che possediamo. Testo nel quale, a differenza di quanto avviene per l'epica, non ritroviamo la trattazione promessa qui per la commedia. Così anche in *Rhet.* 1419b 6-7, in cui si afferma che «delle diverse specie di *geloion* si è parlato nella poetica (ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς)». Pur tuttavia, come si è già visto, della commedia il testo aveva già parlato a lungo e in modo abbastanza circostanziato nei capp. 2-5, delineando, peraltro, un quadro in cui non può sostanzialmente esservi, per tutte le ragioni già esposte, e che torneremo a vedere, *simmetria* tra il genere comico e i generi epico e tragico (cfr. *supra*, nota a 49a 32-b 9 e *infra*, nota a 62b 15-6).

49b 24-5. σπουδαίας καὶ τελείας Mentre tutti gli altri elementi della definizione della tragedia qualificano il termine *mimesis* – (1) μέγεθος ἔχούσης, dotata di grandezza; (2) ἡδυσμένω λόγῳ, con discorso reso piacevole; (3) δρώντων, di persone che agiscono direttamente; (4) περαινούσα, che porta ad effetto – questi due genitivi qualificano invece il termine *praxis*. È l'azione su cui si compie l'imitazione tragica – in questo ben differente da quella comica, che invece è imitazione di caratteri, e per giunta *phauloi* (cfr. *supra*, 49a 32) – ad essere *spoudaia kai teleia*. Dello *spoudaios* si è detto (cfr. *supra*, nota a 48a 2). *Teleia* è forma aggettivale derivata da *telos*. Si trova spesso tradotto con «compiuta». Ma non è alla compiutezza in senso stretto che può fare riferimento qui Aristotele. Per Aristotele, è compiuta e realizzata solo l'azione portata a buon fine, cioè l'azione etica avente come scopo l'agire buono «ciò che è proprio dell'uomo buono fare» (*Eth. nic.* 1143b 23). Mentre la tragedia mette in scena proprio casi in cui, viceversa, questo andare a buon fine, nella circostanza particolare, non si realizza. Dunque il termine *teleias* va inteso qui (come del resto il τελευτή del cap. 7: su cui cfr. *infra*, nota a 50b 21-51a 15) in senso più let-

terale, legato all'idea di fine come *conclusione* dell'azione (cfr. i.e. *Eth. nic.* 1098a 18 e 1100a 4-5, in cui il termine *teleia* porta alternativamente i due significati di «compiuta» – riferito alla virtù – e di «finita» – riferito alla vita – nella stessa frase). Nel cap. 7 della *Poet.*, il termine *teleias* è associato al termine ὅλης (cfr. *supra*, 50b 24). La *praxis* imitata dalla tragedia è un'azione *conclusa* nel senso di *intera* – avente cioè, come dirà, un inizio, un mezzo e una conclusione (*τελευτή*). È un'azione «giunta al proprio termine», come indica bene Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*). Quelle imitate dalla tragedia sono azioni finalizzate al bene – e quindi, come dirà più avanti, all'*eudaimonia* (cfr. *infra*, note a 50a 17-20, 50a 39) – etiche, dunque, nel senso più proprio del termine, ma che poi, per una serie di circostanze, riunite, come vedremo, sotto la nozione complessa di *hamartia* (cfr. in part. *infra*, note a 52b 28-53a 39, 53a 9-10), si concludono in modo diverso, «contro le aspettative» (su cui cfr. *infra*, nota a 51a 36-52a 11).

49b 27-8. τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν Per le ragioni dette (cfr. *supra*, nota a 49b 21-31), il genere di passioni che ammette *medietà* tra un eccesso e un difetto (come abbiamo letto da *Eth. nic.* 11 6, e *Eth. eud.* 11 3). Tra queste, nella tragedia, *eleos* e *phobos* in modo preponderante, ma anche altre (i.e. la *orge* e «quante tra quelle di tal genere»: cfr. *supra*, 56b 1; il *thaumaston*: cfr. *supra*, 52a 4, 56a 20, 60a 12; τὸ φιλάνθρωπον: cfr. *supra*, 52b 38; l'*ἐκπληξίς*: cfr. *supra*, 54a 4, 55a 17, 60b 25, in riferimento all'epica). Perché soprattutto *eleos* e *phobos*? Per le ragioni suddette, ma anche per una questione su cui torneremo occupandoci direttamente della questione della *φιλία* (cfr. *infra*, note a 52a 29-31, 53b 1-54a 15, 53b 19, cfr. anche nota a 55a 35-b 23). *Eleos* e *phobos* sono due passioni, vale a dire due *logoi enuloi*, in cui la parte razionale è ben presente e il *meson*, dunque, raggiungibile. Non così, ad esempio, il *δεινόν*, il terrore, in cui la parte razionale è invece totalmente offuscata e che dunque non può far parte del genere che prevede *mesotes*. Discutendo, nella *Rhet.*, dell'*eleos*, Aristotele scrive:

Le cose per cui si prova compassione sono queste e quelle di questo genere (*ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα*): si prova compassione per coloro che si conoscono, qualora non si è troppo legati (nei confronti di questi sarà come nei confronti di sé stessi; perciò Amasi, come si racconta, non pianse per il figlio condotto a morte, mentre pianse per un amico che chiedeva l'elemosina:

questo caso suscita compassione, l'altro invece terrore). Infatti, il terrore è diverso da ciò che suscita compassione, lo scaccia e spesso serve a produrre il sentimento opposto; giacché quando ciò che è proprio del terrore è prossimo, <non> si prova più compassione (1386a 17-25).

Sulle differenze tra *eleos*, *phobos* e *deinon*, resta ancora illuminante il commento di Lessing (1956, pp. 328 ss.). Cfr. anche le eccellen-
ti osservazioni di Calvo (1984-85, pp. 61 ss.). C'è, insomma, secon-
do Aristotele, un'incompatibilità sostanziale tra *eleos* e *deinon* e
quindi anche tra *phobos* – passione *congenere* dell'*eleos* (cfr. in part.
Rhet. 1383b 25-6) – e *deinon*, dovuta alla differenza di genere tra di
essi. Non tragga poi in inganno il fatto che tra i casi rappresentati
dalla tragedia attica non pochi vadano annoverati tra quelli che,
in base ai criteri aristotelici, dovrebbero suscitare *deinon*. Quando,
infatti, Aristotele parla di passioni quali l'*eleos* e il *phobos* come
di sentimenti propriamente tragici, è allo spettatore che sta pen-
sando; e questa è anzi prova ulteriore del fatto che gli effetti ca-
tartici propri della tragedia riguardano gli spettatori e non, come
qualcuno ha sostenuto, a cominciare da Goethe (1992, pp. 266-7),
i personaggi. A parte una certa incongruenza lessicologica tra la
Rhet. – dove Aristotele nel caso di Amasi distingue tra un φίλος
e un figlio (νιός) e la *Poet.*, dove invece, quando parla dei miglio-
ri casi tragici come di quelli in cui avvengono πάθη ἐν ταῖς φιλίαις,
questa distinzione in certa misura viene meno (cfr. *supra*, 53b 19
ss.), il pensiero di Aristotele sulla questione è tuttavia egualmente
chiaro e coerente con la sua idea di *mimesis*. Esattamente in linea
con quanto ripetuto sia nella *Rhet.* (cfr. 1386a 25) che nella *Poet.*
(cfr. *supra*, 53a 5) circa il fatto che l'*eleos* (e in gran parte anche il
phobos) si provano davanti alle sciagure di coloro che sono «simili»
a noi e non per noi stessi o per chi ci è troppo vicino – davan-
ti alle sciagure dei quali si prova invece *deinon* – il *deinon* di cui è
spesso invasa la scena tragica e che acceca gli eroi di dolore (cfr. i.e.
Sofocle, *OC* 141, Eschilo, *Eum.* 517), agli occhi degli spettatori su-
scita invece, proprio per la loro “giusta” distanza emotiva dall’eroe
tragico, due passioni come *eleos* e *phobos*. Quel genere di passio-
ni, cioè, che permette a coloro che assistono all’imitazione tragica
di “vedere” eventi che, se invece gli accadessero direttamente o an-
che accadessero a chi è loro molto prossimo, produrrebbero il *deinon*, obnubilandone le menti. Ed è questa mediazione, quella tipi-
ca della *mimesis*, a produrre il «piacere proprio» della tragedia,

permettendo allo spettatore – coinvolto emotivamente, che compatisce, ma non fino al punto da essere offuscato dalle passioni – di raggiungere la predisposizione emotiva adeguata per comprendere ciò che tali eventi davvero rivelano: il senso di contingenza a cui, come vedremo, sono legate *eudaimonia* e *kakodaimonia*, il loro attenere alla *praxis* (cfr. *infra*, nota a 50a 17-20) e quindi a quell’ambito di deliberazione che esclude da ciò che è più connaturato all’agire umano sia l’assoluto caso che l’assoluta predestinazione. Tutto ciò fa parte di quella dinamica emotiva che Aristotele definisce *katharsis* e che, basata sulla *mimesis*, permette di educare le passioni, portandole al *meson*.

49b 29. $\rho\upsilon\theta\mu\delta\nu$ καὶ ἀρμονίαν καὶ μέλος Con, tra gli altri, Rostagni (1927), Gallavotti (1974) e Dupont-Roc, Lallot (1980), non si ritiene qui di dover accogliere Kassel (1965), che mette tra parentesi come una glossa καὶ μέλος. Sulla questione generale del *melos* nella *Poet.*, cfr. *infra*, note a 56a 25-7, 62a 15-6.

49b 31-50b 20. Il lungo brano che segue individua e dispone in ordine d’importanza – anche se poi espone un po’ alla rinfusa – le sei parti della tragedia: trama ($\mu\bar{\nu}\theta\o\varsigma$), caratteri ($\eta\theta\eta$) e pensiero ($\delta\iota\alpha\nu\o\varsigma$), che riguardano l’oggetto della *mimesis*; enunciazione ($\lambda\acute{e}\xi\varsigma$) e composizione musicale ($\mu\bar{\nu}\lambda\o\pi\o\iota\alpha$), che riguardano i *mezzi* con cui si imita; e la messa in scena ($\delta\psi\iota\varsigma$) che riguarda il *modo*. Ora, benché il testo sia qui particolarmente corrotto e di difficile ricostruzione, avendo dato adito a svariate e spesso contrastanti versioni (sulle diverse versioni adottate dai commentatori, cfr. la precisa ricognizione compiuta da Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 195-8, di cui in parte seguiamo le soluzioni), la posizione di Aristotele, al di là di pur importanti possibili sfumature, resta sufficientemente chiara. Lo Stagirita sta qui valutando, sebbene in modo, come spesso avviene, un po’ lapidario, le conseguenze del presupposto da cui fa partire la propria considerazione della tragedia e che in questo capitolo ripete per ben sei volte: che essa è *mimesis praxeos*. La proprietà che in ordine alle potenzialità della *mimesis* rende la tragedia, agli occhi di Aristotele, la più compiuta delle arti poetiche, è anche la proprietà da cui scaturiscono di necessità (per tre volte Aristotele usa qui locuzioni riconducibili alla necessità logica: cfr. *supra*, 49b 32, 37, 50a 7) le sei parti che la caratteriz-

zano: (1) la composizione musicale, che lo Stagirita lega da subito sorprendentemente alla *mimesis praxeos*, anche se le ragioni per cui lo fa verranno spiegate molto più avanti (cfr. *infra*, note a 56a 25-7, 61b 26-62b 18); (2) la messa in scena, in quanto la tragedia imita la *praxis* «direttamente e non tramite narrazione»; (3) e (4) carattere e pensiero, in quanto sono, si legge (cfr. *supra*, 50a 1), «causa» della *praxis*; (5) l'enunciazione, in quanto è mezzo di espressione del pensiero e di rivelazione del carattere (cfr. i.e. *supra*, 60b 4-5; cfr. anche 56a 36-7); (6) la trama in quanto è *synthesis* o *systasis ton pragmaton*.

Ma soprattutto, cosa più importante, il fatto di caratterizzare la tragedia come *mimesis praxeos* stabilisce agli occhi di Aristotele anche una gerarchia interna a questa ripartizione, conferendo di necessità al *mythos* (di cui si è già ampiamente detto *supra*, cfr. nota a 47a 9) la parte fondamentale nella tragedia. La trama – che per questo costituisce, a detta di Aristotele, «l'*arche* e come la *psyche* della tragedia» (cfr. *supra*, 50a 38) – è il mezzo attraverso il quale si esplica effettivamente la tecnica poetica. Tutte le altre parti non appartengono alla *poietike* nella stessa misura, anche se – cosa della massima importanza, il cui significato si capirà però solo nel confronto fra tragedia ed epica (cfr. *infra*, nota a 62a 15-6) – tutte «contribuiscono a produrre la *mimesis*». Il *mythos* fornisce alla mimèsi tragica la sua peculiare capacità di sintetizzare e comporre i *pragmata* e, per questa via, di imitare la «forma», ovverosia la sostanza, della *praxis*. Di imitare, cioè, non semplicemente il succedersi temporale in cui la *praxis* ha luogo e da cui pure è condizionata in modo decisivo – non un’azione «dopo» l’altra, come si leggerà nel cap. 10 (cfr. *supra*, 52a 21); τὰ γινόμενα come specificato nel cruciale cap. 9 (cfr. *supra*, 51a 36) – ma di imitare la *causa* della *praxis*, il διά che lega un’azione all’altra (su cui cfr. *infra*, nota a 52a 12-21). Imitare ciò che qui nel cap. 6 chiama *telos* dell’azione, cioè l'*eudaimonia* e *kakodaimonia* che sono ἐν πράξει (cfr. 50a 17-20) come suo risultato conclusivo. Facendo così emergere bene – come torneremo a vedere in altre occasioni – anche il compito a cui per Aristotele è chiamato il poeta: non quello di inventare *pragmata*, bensì quello, appunto, di comporli e sintetizzarli, come se questi fosse una sorta di filtro, di tramite, attraverso il quale la realtà dei fatti viene setacciata, lasciando scorrere via l’apparenza e ciò che è insignificante e trattenendo invece la sostanza. Un compito,

in fondo, rivendicato al poeta dalla maggior parte della tradizione greca classica, che per questa via poteva assegnargli un ruolo quasi divinatorio (cfr. i.e. Platone, *Ion*. 533d ss.) e, insieme, la funzione paideutica di cui s'è detto.

In Aristotele, tutto ciò si coniuga con una rigorosa analisi intorno a *oggetto, mezzi e modi* della *mimesis*, dalla quale può emergere quel segno etico-pratico della tragedia che abbiamo in parte già delineato a proposito di nozioni quali quelle di *spoude* e di *katharsis* tragiche. Segno che ritorna anche in questo brano del cap. 6, laddove Aristotele afferma che «non si agisce perché siano imitati i caratteri, ma si includono i caratteri in ragione delle azioni», subordinando in questo modo, com'è tipico dell'etica aristotelica, il carattere e la virtù naturale all'azione effettiva e alle circostanze particolari in cui essa avviene, e potendo così cogliere e valorizzare uno dei tratti distintivi della tragedia attica: appunto la predominanza dell'azione sui caratteri, che ne fa un caso a sé rispetto ad ogni altro fenomeno della storia del teatro successivo, già a partire dalla Commedia nuova ellenistica.

49b 32-3. ὁ τῆς ὄψεως κόσμος Con il termine *ὄψις*, Aristotele indica tutto ciò che riguarda la parte visiva dello spettacolo. Potremmo dire, la messa in scena in senso lato (quindi anche la recitazione degli attori), da non confondere, perciò, con la nozione moderna di scenografia. Qui si parla significativamente di *kosmos*, di ordine della messa in scena. La *σκηνή* indica invece il luogo fisico su cui si svolge la rappresentazione (cfr. *supra*, 52b 18, 53a 27). Sulle questioni poste nella *Poet.* dalla *opsis*, cfr. *infra*, note a 50 a 13, 50b 15, 50b 18-9, 53b 1-12, 62a 15-6.

49b 33. εἴτα μελοποιία καὶ λέξις Anche laddove *λέξις*, come in questo primo caso, è usato (a differenza che nel cap. 4, su cui cfr. *supra*, nota a 49a 19-20) da Aristotele in senso tecnico come parte della tragedia distinta dalla *μελοποιία*, traduciamo con «enunciazione». Su tutte le questioni concernenti la *lexis* e sulle ragioni che ne hanno motivato la traduzione con «enunciazione» si rimanda ai capp. 19-22 (cfr. in part. *infra*, note a 56b 8 ss., 57a 31-59a 16).

50a 1-2. πέφυκεν αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἥθος Brano espunto come una glossa da Kassel (1965), ma che può esse-

re agevolmente reintrodotto, considerandolo come un'incidentale («è naturale che due siano le cause dell'azione: pensiero e carattere»), secondo la punteggiatura proposta da Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*).

50a 7. ἡ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην Anche in questo caso si segue la punteggiatura proposta da Dupont-Roc, Lallot (1980) che *ad loc.* emenda Kassel (1965), proponendo un punto fermo.

50a 13. Τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὄλιγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ ὅψις ἔχει πᾶν «E certamente, diciamo così che tra <i poeti> non pochi hanno utilizzato siffatte forme; infatti, nella messa in scena c'è tutto». In questo caso, con Dupont-Roc, Lallot (1980) e Gallavotti (1974), ci si discosta sensibilmente da Kassel (1965) che ha ipotizzato una corruzione dei passi οὐκ ὄλιγοι αὐτῶν e ὅψις ἔχει πᾶν. Qui siamo di fronte a un altro caso in cui (cfr. *supra*, nota a 49b 29 e *infra*, note a 50a 17-20, 62a 15-6) il guasto è stabilito non tanto in virtù di ragioni sintattico-grammaticali – nel brano, peraltro trādito da tutti i mss., a parte l'anomala disgiunzione tra τούτοις e τοῖς εἴδεσιν e un certo lassismo espressivo e lessicale (l'enfatica e un po' goffa litote di οὐκ ὄλιγοι) di certo non rari nel testo della *Poet.*, non si riscontrano soverchie irregolarità – quanto su presunte contraddizioni del brano rispetto al contesto generale. Ma per le ragioni che spiegheremo in dettaglio (*infra*, nota a 62a 15-6) un'affermazione come ὅψις ἔχει πᾶν non è, in sostanza, affatto in contraddizione con il contesto della *Poet.*

50a 15. Μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις La dipendenza e la consequenzialità logica tra l'idea del *mythos* come *synthesis o systasis ton pragmaton* e la tragedia come *mimesis praxeos*, già evidente sul piano logico, è rafforzata in greco dall'affinità etimologica tra i vocaboli *praxis* e *pragmata*, entrambi derivati della forma verbale *πράσσω* (cfr. Chantraine, *s.v.*).

50a 17-20. εὐδαιμονία ... τούναντίον· Il brano – assente solo nel cod. AR (ma certamente conosciuto sia da Averroè che da Avicenna) – è espunto, direi arbitrariamente, da Kassel (1965) e da molti traduttori come una glossa posteriore. Qui, modificando leggermente la punteggiatura e trasformando il passo in un'inci-

dentale, conserviamo con Gallavotti (1974) il testo di B, che reca *εὐδαιμονία*, senza dover necessariamente accogliere la *lectio difficilior* congetturata da Vahlen (1964, *ad loc.*). In questo passo tormentato, al di là delle eventuali corruzioni e incongruenze del testo, si ha una spiegazione, forse la più calzante e adeguata, di cosa intenda Aristotele per *mimesis praxeos*. Non imitazione di caratteri e di singoli fatti slegati tra loro, ma imitazione di un'azione che, in quanto «conclusa e intera» (cfr. *supra*, 50b 24), lascia cogliere allo spettatore l'esito che la accompagna: ossia l'*eudaimonia* o la *kakodaimonia* da essa cagionate. La tragedia è, in altre parole, imitazione non di semplici *pragmata*, ma di qualcosa che, come dice qui, è *ἐν πράξει*, «nell'azione». Qualcosa che, solitamente, riguarda, come si legge in *Eth. nic.*, non fatti temporanei, bensì l'intera vita (*τέλειον βίον*: 1101a 16), ma che nella tragedia, grazie alle capacità *sintetiche* e *compositive* proprie della tecnica poetica, è resa in una trama essenziale in grado di cogliere il *kairos* della vita del protagonista e porlo, per dirla nei termini del cap. 17 della *Poet.*, «davanti agli occhi» dello spettatore come un tutto unico e concluso (cfr. *infra*, nota a 55a 22-34 e, in rif. alla metafora, nota a 57b 6-7).

In questo senso, dire che la tragedia è imitazione del *telos* dell'azione equivale ad un'ulteriore specificazione di quanto già detto in *Poet.* 4 e in *Pol.* VIII: che l'arte poetica imita la *morphe* delle cose sensibili (cfr. *supra*, nota a 48b 11-2). Di qui lo speciale valore paideutico attribuito da Aristotele all'arte poetica tragica, capace, a suo modo di vedere, di imitare la *praxis* focalizzando non semplicemente la qualità degli uomini (ossia il loro carattere), ma più complessivamente il *telos* dell'azione, cioè la felicità e l'infelicità che la riuscita o il fallimento della *praxis*, rispettivamente, arrecano. Qualcosa che, come si legge anche in *Eth. nic.* X, non è una *ποιότης*, ma un'*energeia* (cfr. 1173a 14-5). Che non è, cioè, una qualità, ossia un «possesso» stabile e duraturo degli uomini (sulla categoria di qualità, cfr. *Cat.* 8b 25 ss.), ma una loro attività, come tale contingente e sempre a rischio di non realizzarsi secondo il fine che la muove. Un'«attività secondo virtù» – la definizione corrente che Aristotele dà dell'*eudaimonia* – e che, come tale, è soggetta alla possibilità di realizzarsi o di fallire, al di là della volontà buona che la anima e della virtù naturale che la muove (su questo cfr. anche *infra*, nota a 50a 39). La tragedia, e per questo è *mimesis praxeos* nel senso pienamente aristotelico dell'espressione, è in grado,

attraverso il *mythos*, di mettere in scena proprio questa *energeia* e la contingenza a cui essa è esposta, facendo vedere i rischi che l'azione corre a prescindere dalla qualità più o meno buona degli uomini rappresentati. Così anche Mouze (2003), che coglie bene come Aristotele assegna «une portée éthique» alla tragedia proprio «en donnant à voir le rapport entre l'action humaine et le bonheur» (p. 494) e la «contingence du bonheur humain» (p. 496).

Quanto poi alla corruzione testuale del brano, pur senz'altro presente (per una ricognizione sulle ipotesi testuali, cfr. Else, 1957, pp. 254-8), non mi pare possa ritenersi così rilevante – almeno non più rilevante che in altri brani – da autorizzare la completa soppressione di un passo di questa importanza ai fini della comprensione del valore etico della *Poet.* (peraltro perfettamente coerente con l'impianto generale delle *Ethicæ*: Halliwell, 1998b, pp. 203-4 e Donini, 2008, *ad loc.*, che anche nell'Introduzione, cfr. pp. XXXIX ss., valorizza al massimo la questione dell'*eudaimonia* nella *Poet.*; sull'argomento, cfr. anche Nussbaum, 1996, pp. 680 ss.). Del resto, le motivazioni con cui, in accordo con Kassel (1965), molti commentatori e traduttori lo sopprimono (in Italia molti di quelli recenti, ma non Valgimigli, 1946, di cui cfr. le precise motivazioni nella nota *ad loc.*; Rostagni, 1927, Gallavotti, 1974 e Donini, 2008) non sono, direi, troppo convincenti. Sia la questione dell'ambiguità di significato mostrata nel brano dal termine *telos* – che in effetti in un caso è riferito alla *praxis* e in un caso alla tragedia – sia l'annoso problema rappresentato dal termine *kakodaimonia* – ritenuto un *hapax legomenon* del corpus aristotelico – andrebbero in parte ridimensionati. Il fatto che Aristotele non faccia qui distinzioni tra fine dell'azione e fine della tragedia non testimonia, direi, tanto della confusione del commentatore o dell'aplografo (come ad esempio vorrebbe Lucas, 1980, *ad loc.*). Testimonia, semmai, una volta di più, della radicalità con la quale Aristotele ha concepito la *mimesis*. Riguardo, poi, al termine *kakodaimonia*, occorre notare che si ritrova anche nel testo del *Protr.* ricostruito da Düring (1962, cfr. B 46, p. 66), e che comunque l'uso del vocabolo κακοδαιμόνων e di suoi correlati è già corrente nella lingua classica, adoperato da Aristofane, Euripide e Platone.

50a 29. ῥήσεις ἡθικάς Come molti traduttori e commentatori – cfr. i.e. Lanza (1994, *ad. loc.*), Zanatta (2004), Donini (2008, di cui cfr. anche p. CLI, n 319) – traducendo l'espressione con «di-

scorsi morali», si è cercato di rendere nel miglior modo possibile, anche a costo di un evidente anacronismo (quello tra etica e morale, distinti solo dal pensiero moderno), l'espressione *ρήσεις ἡθικάς*, in cui, nella fattispecie, il termine *ethikas* fa specifico riferimento alla dimensione del solo carattere (*ἦθος*) e non alla dimensione complessivamente etica della costruzione poetica. Non a caso Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*) traduce «tirades qui peignent des caractères», trad. corretta, sebbene un po' artificiosa. Sui vari significati di *ethos* e dei suoi correlati presenti nella *Poet.*, cfr., tra gli altri, Belfiore (2003, pp. 113 ss.).

50a 30-1. οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγῳδίας ἔργον È il primo di altri riferimenti (cfr. *supra*, 52b 29, 62b 13) a un effetto specifico generato dalla tragedia (su cui, per un bilancio finale, cfr. *infra*, nota a 62b 14-5). Esso si produce per mezzo della trama «molto di più» che per altri mezzi (enunciazione, pensiero, messa in scena) e per questo si può ottenere, come dirà nel cap. 14, «anche senza la visione» – cfr. *supra*, 53b 4: espressione sulle cui insidie, cfr. *infra*, nota a 50b 18-9 – del componimento tragico. Alla fine del trattato – ma indirettamente già in 50a 39-b 3, in cui il *mythos* viene paragonato al disegno che rende intelligibile il quadro e l'*ethos* ai colori sparsi «alla rinfusa», indicando solo il primo come vera fonte di piacere (*εὐφράνειν*) – Aristotele identificherà tale *ergon* come una *hedone*, fine (*telos*) dell'arte poetica, che, raggiunto dalla tragedia meglio che dall'epica e da ogni altro genere poetico, la rende «superiore» (cfr. *supra*, 62b 12-6). Difficile, dunque, non ricollegare questo *ergon* con quel dispositivo di trasformazione di dolore in piacere che è tipico della catarsi tragica: cfr. *supra*, note a 49b 21-31, 49b 27-8. Tanto più che nella stessa frase Aristotele usa un imperfetto di valore iterativo (*ἥν*) che rinvia probabilmente a quanto già detto all'inizio del cap. 6 proprio intorno alla catarsi. Al passo 52b 29 ss., quando Aristotele si chiederà «da dove viene l'*ergon* della tragedia», la sua risposta potrà per questo mettere in gioco «i fatti paurosi e degni di compassione» (così anche Rostagni, 1927, *ad loc.*; Else, 1957, p. 259; cfr. anche Gallavotti, 1974, p. 141 e Lucas, 1980, *ad loc.*).

50a 34-5. αἴ τε περιπέτειαι καὶ ἀναγνωρίσεις Questi due basilari elementi dell'azione complessa della tragedia saranno trattati in dettaglio nei capp. 10-11 (cfr. in part. *infra*, note a 52a 22-3, 52a 29-31).

50a 35-8. ἔτι σημεῖον In questo «ulteriore segno» della maggiore importanza del *mythos* sull'*ethos*, ritroviamo un altro nitido esempio della *methodos* conoscitiva aristotelica: come avviene in ordine alla conoscenza in generale, in cui, come abbiamo letto dalla *Phys.*, «è necessario procedere in questo modo: da ciò che è meno chiaro nella sua natura e più chiaro per noi, verso ciò che è più chiaro nella sua natura e più conoscibile in sé» (cfr. *supra*, nota a 47a 8-18), così, anche in ambito poetico, ciò che è più importante, vale a dire la capacità di «comporre i fatti», il poeta l'acquisisce dopo la capacità di esporre e di disegnare caratteri.

50a 39. δεύτερον δὲ τὰ ἥθη Qui Aristotele sottolinea (per la quarta volta in questo capitolo) che i caratteri – su cui tornerà anche nel cap. 15 – sono secondari e subordinati rispetto all'azione. Questa insistenza sulla subordinazione degli *ethe* alla *praxis* ha fatto immaginare a qualche studioso – tra questi, cfr. di recente Belfiore (2003, pp. 113-49 *et passim*) – che Aristotele non abbia attribuito alla *Poet.* un valore etico rilevante. È vero, semmai, il contrario. Qui Aristotele non fa che ripetere in altri termini le tesi che distinguono la sua concezione etica da quella platonica: il fatto che nell'atto etico il carattere è condizione qualificante dell'azione, ma non determinante in senso assoluto, poiché alla realizzazione dell'atto etico e quindi al raggiungimento della felicità concorrono anche altri fattori. I fattori riuniti da Aristotele sotto la complessa espressione di *ekta agatha* – di cui si è già detto (cfr. *supra*, nota a 48a 2 – i quali costituiscono, come si legge bene in *Eth. nic.* 1, 8, strumenti, mezzi (*ὅργανα*: 1099b 1, 28) di quell'agire buono che *qualifica* l'agire come etico, ma che poi non per questo ne garantisce anche l'effettiva riuscita. Lo scarto tra azione e carattere presente nella *Poet.* non è altro che un'ulteriore conferma della concezione aristotelica dell'*eudaimonia* quale *energeia kat'areten*, nel senso più profondo e in tutte le conseguenze apportate da questa definizione resa proverbiale dalle *Etiche*. Questo è un punto fondamentale per comprendere bene la «serietà» dell'azione e dell'eroe tragici e quindi il valore etico della *Poet.* Dal momento in cui Aristotele nel libro 1 dell'*Eth. nic.* attesta che l'indagine su cos'è la felicità non può risolversi in termini puramente logici (sillogistici in senso epistemico), ma deve dare conto anche «di ciò che si dice su di essa», cioè degli *endoxa* propri del sillogismo dialet-

tico (cfr. 1098b 9 ss.), da quel momento deve cominciare a considerare l'importanza che per la felicità umana hanno, oltre alla volontà buona, beni che non dipendono esclusivamente dalle nostre scelte (quali ricchezza, salute, ecc.; nostre e dei nostri cari) e quindi, necessariamente, il ruolo che le circostanze esterne e la sorte – al contrario di quanto aveva ritenuto il maestro Platone (e anche da questo punto di vista si può ben cogliere la differente valutazione che i due filosofi hanno dato della tragedia) – giocano nella realizzazione dell'*eudaimonia*. Una volta identificata come *energeia* e *praxis* (cfr. *Eth. nic.* 1098b 14 ss.), l'*eudaimonia* non può consistere in un possesso (*ἐν κτήσει*), ma in un uso (*ἐν χρήσει*). Cioè, ribadisce meglio subito dopo Aristotele, non in una disposizione (*exis*) qual è la virtù, ma, in un'*energeia* (cfr. 1098b 33; si tenga a mente anche il primo significato di «qualità» che emerge da *Cat.* 8b 27: «una specie di qualità siano detti il possesso (*diathesis*) e la disposizione (*exis*)»).

Insomma, *energeia kat' areten*, l'*eudaimonia* si può definire, al massimo, attività secondo una disposizione, e non una disposizione e uno stato virtuoso in sé. Per realizzarla, non può bastare, dunque, il carattere buono come possesso e disposizione. Esso qualifica l'azione come etica – per essere etica un'azione buona deve essere scelta con piacere (cfr. *Eth. nic.* 1099a 17-20; cfr. anche *supra*, 50b 9-10, in cui si dice che non hanno carattere etico i discorsi che non esprimono scelta e su cui *infra*, nota a 54a 17, in cui si ribadisce che i caratteri della tragedia devono essere *χρηστά*, valorosi) – ma costituisce una condizione solo necessaria e non anche sufficiente all'atto etico compiuto. L'uomo per realizzare la felicità deve, certo, agire secondo virtù ed evitare la malvagità, ma ciò non basta. Deve anche saper rendere conto delle circostanze esterne in cui l'azione si realizza e calibrarle nel modo più efficace. È per questo che, come si è già ricordato più volte, la virtù etica ha bisogno di incontrarsi, nei modi che Aristotele discute nel libro VI dell'*Eth. nic.*, con la *phronesis* quale disposizione a determinare le circostanze particolari dell'azione. Come si legge al passo 1144a 34- b 1: «la malvagità distorce e fa cadere in errore sui principi pratici e dunque è chiaro che non è possibile essere saggio se non si è buono». Ma è altrettanto chiaro che per essere effettivamente buoni occorre anche saper «deliberare bene» in vista di questo fine e che, siccome ciò «è proprio di coloro che sono saggi» (cfr. 1142a 31-b 33),

dunque, in definitiva, «non si può essere buono senza la saggezza, né saggio senza virtù etica» (1144b 31-2).

In questo quadro così complesso ed articolato, l'*ethos* costituisce, come si vede bene, solo una componente. Esattamente come avviene nella tragedia, la quale per questo, può ben dire Aristotele, costruisce caratteri «solo in ragione delle azioni». Quello presentato dalla tragedia, infatti, è il caso di eroi caratterizzati come valorosi (cfr. *supra*, 54a 17) e comunque mai malvagi (si pensi alla critica che in *Poet.* 15 e 25 viene mossa alla figura di Menelao dell'*Oreste* euripideo, giudicato da Aristotele, caso unico, inutilmente malvagio: cfr. *supra*, 54a 28-30, 61b 19-21) i quali, a causa, come dirà nel cap. 13, di una *hamartia* involontaria (e quindi, come vedremo, pur sempre di un difetto; un difetto di *phronesis*: cfr. *infra*, note a 52b 28-53a 39, 53a 9-10) non raggiungono il *telos* dell'azione e non realizzano l'*eudaimonia*.

In altre parole, nella concezione etica di Aristotele, l'*eudaimonia*, come compimento dell'atto etico, è legata anche a un elemento aleatorio e tale alea è esattamente quella messa in scena dalla tragedia, che da questo punto di vista rappresenta, quindi, una sorta di scenario dell'atto etico, dal quale vedere nitidamente come la felicità – che secondo Aristotele può ben essere raggiunta dall'uomo (benché raggiunta, naturalmente, solo come possono raggiungerla gli uomini: cfr. *Eth. nic.* 1101a 20-1) – ecceda le qualità del carattere ancorché non gli sia estranea. Caratterizzandosi in senso etico, la tragedia non è estranea a tali qualità (anche se, con una frase un po' ad effetto, Aristotele poi concede che al limite potrebbe esservi tragedia «senza caratteri»: cfr. *supra*, 50a 24-5), ma se vuole davvero essere imitazione della «felicità o infelicità che sono nell'azione», deve anche subordinare il carattere all'azione quale atto pratico della virtù. Essendo «ciò che rende manifesto quale sia scelta» (cfr. *supra*, 50b 8-9), l'*ethos* non può mancare in quella imitazione della felicità o infelicità che è la tragedia; ma non può neanche assumere altra posizione che subordinata rispetto all'azione. Ed è proprio per questo e non malgrado questo che la tragedia – usando le parole di Halliwell (1998b, p. 140) – «falls within the purview of 'practical' or ethical philosophy».

sob 4. Τρίτον δὲ ἡ διάνοια Altro oggetto della mimèsi tragica è costituito dalla *dianoia*, la cui dipendenza dal discorso la mette in

relazione stretta con la *lexis* (cfr. *infra*, nota a 56a 34 ss.), che ne costituisce il mezzo d'espressione. Essa, tuttavia, viene per terza volta il *mythos* e l'*ethos* perché, come Aristotele dirà nel cap. 19 (cfr. *infra*, nota a 56a 34 ss.), è argomento «più proprio» della *Rhet.* che della *Poet.* Ovverosia è argomento non specifico di quest'ultima, e che essa condivide con la *methodos* retorica e politica. E tuttavia anche nella *Poet.* se ne parla a più riprese, indicandolo, appunto, come ciò che viene espresso attraverso il discorso (*ἐπὶ τοῦ λόγου*: cfr. *supra*, 56a 36-7); come il suo “contenuto”, potremmo in certo senso anche dire. Ma non un contenuto qualsiasi. La *dianoia* è, si legge, «in coloro che dimostrano che qualcosa è o che non è, o assicurano qualcosa di universale» (*supra*, 50b 11-2). Trovo, dunque, del tutto condivisibile la proposta di Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 208) di ricollegare tale contenuto alla questione della *gnome* (su cui cfr. *supra*, nota a 48b 16-7) quale affermazione (*ἀπόφανσις*) sull'universale pratico di cui Aristotele parla in *Rhet.* II 21. Il contenuto di pensiero della tragedia riguarda in modo peculiare il vero e l'universale pratici, in quanto, possedendo questi non invariabilità e certezza ma solo contingenza e probabilità, non possono essere “dimostrati” in altro modo che mediante quelle forme di sillogismo dialettico tra le quali il cap. 4 aveva posto anche la mimèsi poetica (sulla *mimesis* come *syllogizesthai*, cfr. *supra*, nota a 48b 16-7).

All'ambito del *pensiero* va dunque ascritta quella dimensione propriamente dianoetica che, da un certo punto di vista, contraddistingue l'arte poetica tragica anche più di altri elementi. Il fatto di poter possedere e veicolare *dianoia*, a differenza di altre attività “poietiche” – quelle che, per parafrasare *Pol.* VIII, «impediscono il *logos*» e perciò «sono contrarie alla *paideia*» (cfr. *supra*, nota a 49b 21-31 in merito alle differenze tra catarsi tragica e musicale) – caratterizza la tragedia nel suo peculiare aspetto paideutico e la associa a una forma di piacere più legata con la razionalità e la conoscenza di altri generi poetici quali, ad esempio, i generi musicali di cui parla in *Pol.* VIII. Una razionalità, tuttavia, “pratica”, che, come tale, non può mai prescindere (cosa talvolta dimenticata da qualche studioso, che tende a trattarla come fosse ordinaria razionalità teoretica: così, ad es., Belfiore, 2003, cfr. in part. pp. 84-9; sulla questione, cfr. anche Blundell, 1992) dai limiti e dalle condizioni a cui Aristotele vede soggetto l'ambito pratico. Quello in cui, come si legge in *Eth. nic.* 1104a 4, «non c'è nulla di stabile (*έστηκός*)»

e che, dunque, per attuarsi, ha bisogno di una disposizione particolare come la *phronesis* – di cui in *Rhet.* 1366b 20-2 si legge, senza mezzi termini, che è «la virtù della *dianoia*, grazie alla quale è possibile decidere bene intorno ai beni e ai mali relativi alla felicità» (cosa, invece, non dimenticata affatto da Berti, 2006, che, facendo riferimento all'apertura di *Poet.* 9 sulla maggiore universalità della poesia rispetto alla composizione storiografica – su cui cfr. *infra*, note a 51a 36-52a 11, 51b 8-9 – e cogliendone bene il valore dianoetico, afferma che la *Poet.* è filosofia non teoretica, ma pratica: cfr. in part. p. 69).

50b 5. τὰ ἐνόντα Si è preferito lasciare il significato letterale di τὰ ἐνόντα, «le cose in essere», che meglio rende la distinzione fatta qui da Aristotele tra l'ordine delle cose esistenti, oggetto più del discorso politico, e l'ordine delle cose a cui si mira, oggetto più del discorso retorico-poetico, reso dal successivo τὰ ἀρμόττοντα («le cose appropriate»).

50b 12-3. Τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ή λέξις In questo caso – come in quello dell'atetesi stabilita per le linee 50b 9-10 – accogliamo Kassel (1965), che considera guasto il testo tradiuto. In effetti, soluzioni come quella proposta da alcuni edd. (cfr. in part. Rostagni, 1927, *ad loc.*, che fa del τῶν λόγων, peraltro non presente in AR, un genitivo di specificazione di ή λέξις) non risolvono la questione della presenza delle particelle δέ e μέν che sembrano indicare piuttosto una lacuna.

50b 13-4. τὴν διὰ τῆς ὄνομασίας ἔρμηνείαn Si è qui inteso tradurre ἔρμηνεία con un termine come «comunicazione» – «la comunicazione attraverso le parole» – che resta più neutro rispetto a nozioni quali «espressione» o «interpretazione», troppo connotate dalla linguistica moderna, ma allo stesso tempo rende adeguatamente il senso di ciò che Aristotele intende per *lexis*, che sta qui definendo come quarta parte della tragedia: appunto la comunicazione, l'espressione del pensiero, della *dianoia*, attraverso le parole. Sulla *lexis*, cfr. *infra*, note a 56b 8 ss., 57a 31-59a 16.

50b 15. Τῶν δὲ λοιπῶν In quest'ultimo brano del cap. 6 si coglie bene il senso specifico che Aristotele assegna al termine *poietike* e la sua esatta distanza dalla nozione moderna di «arte». Distanza

segnata soprattutto da un diverso rapporto stabilito da Aristotele tra piacere e conoscenza. Composizione musicale e messa in scena – una considerata ἡδυσμα, ornamento, e l'altra ψυχαγωγικόν, mezzo di seduzione – sono indicate qui da Aristotele come elementi «rimanenti» della tragedia. Perché? La risposta non è semplice come potrebbe apparire a prima vista. Non c'è affatto, almeno in Aristotele, un ripudio dell'*hedone* – termine abbiamo visto cruciale per comprendere quella proprietà fondamentale dell'arte poetica e tragica in particolare che è la catarsi (cfr. *supra*, note a 49b 21-31, 49b 27-8). La questione è un'altra e la si può capire bene proprio comprendendo precisamente in che senso queste sono parti «rimanenti» e il ruolo che Aristotele assegna loro. Un quadro definitivo sulla questione potrà uscire solo dall'ultimo capitolo, dopo che Aristotele avrà potuto stabilire tutte le questioni relative alla tragedia e l'avrà confrontata con l'epica (cfr. *infra*, nota a 62a 15-6). Ma già qui, a guardare con attenzione, si possono cogliere non pochi spunti interessanti. «Rimanenti» qui significa senz'altro «secondarie». Ma secondarie rispetto al *mythos*, e non in sé marginali. Da questo punto di vista, tra le affermazioni conclusive del cap. 6 e quelle conclusive del cap. 26, in cui musica e messa in scena si ritiene addirittura contribuiscano alla superiorità della tragedia sull'epica, c'è contraddizione solo in apparenza. In realtà, se guardiamo la questione esattamente dalla prospettiva posta qui da Aristotele, quella, appunto, della tecnica poetica in senso stretto, la contraddizione svanisce. Sebbene i principi della composizione musicale e della messa in scena risiedano in altre tecniche da quella poetica, e, addirittura, la tecnica scenografica sia quanto di più lontano vi sia nella tragedia dalla tecnica poetica ($\delta\tau\epsilon\chi\nu\sigma\tau\alpha\tau\omega\tau$), non per questo esse non fanno poi parte integrante del genere tragico (cfr. *supra*, 50a 14, in cui Aristotele ha appena parlato della *opsis* come di ciò in cui $\varepsilon\chi\sigma\pi\alpha\sigma$, c'è tutto; brano messo tra parentesi da Kassel e da molti edd., ma per ragioni, direi, che hanno, come anche altrove – cfr. ad es. l'atetesi di $\kappa\alpha\lambda\mu\acute{e}\lambda\sigma\varsigma$ alla linea 49b 29 – più a che vedere con una coerenza proveniente da una sostanziale incomprensione della questione che stiamo discutendo qui, e che non tiene in alcun conto quanto Aristotele ripete nel cap. 26, che con gli effettivi problemi testuali del testo trasmesso e conservato anche da Dupont-Roc, Lallot, 1980, *ad loc.*, che ne spiega le ragioni a p. 202, e da Gallavotti, 1974, *ad loc.*).

Bisogna, infatti, porre attenzione alla precisazione compiuta qui da Aristotele. Non è un caso che si specifichi che ad essere «a parte» (*ἀνεύ*) da questi elementi è la *dynamis* della tragedia. Non la tragedia nella sua realtà complessiva, fatta di più e differenti componenti, anche sensibili. In altre parole, Aristotele qui sta già sottintendendo quello che dirà nel cap. 26: che composizione musicale e messa in scena servono all'*energeia* della tragedia, la quale, proprio nell'insieme della sua attuazione, come un *synolon* – una volta fatti, in conclusione di trattato, tutti i bilanci resi possibili dalle critiche, dalle obiezioni e dalle soluzioni che ha analizzato – potrà essere giudicata superiore a qualsiasi altro genere poetico, e proprio se e perché capace di unire in modo perfetto elementi sensibili ed elementi intelligibili (su tutta la questione, cfr. *infra*, nota a 61b 26-62b 18).

Insomma, la secondarietà riguarda solo il rapporto con il *mythos* e non quello complessivo con la tragedia. Resta naturalmente – e qui si comprende bene il senso del rapporto tra piacere e conoscenza nell'idea aristotelica di *poietike*, distante da quello insito nell'idea moderna di arte – che staccati dal *mythos*, da ciò che ha appena chiamato la *psyche* della tragedia (cfr. *supra*, 50a 39), tali elementi rimangano poi come elementi inerti e privi di “anima” (esattamente come può accadere agli organi di un corpo ormai inanimato). Che se non animati dal principio dell'arte poetica, rimangano solo accessori (come, del resto, già aveva indicato in altri termini nel cap. 4: cfr. *supra*, nota a 48b 18-9). Accessori che possono produrre seduzione e diletto, che possono rendere più attraente lo spettacolo tragico, ma che non costituiscono di per sé principio di quell'attività di cui la tragedia è massimo genere di realizzazione. Un'attività che, in quanto *poietike*, cioè in quanto *techne*, ha invece per fine la *mathesis* e il cui *οἰκεῖον*, il «proprio», è, per questo motivo, il *mythos*. In tal caso, questi accessori rimangono elementi di un piacere che, privato della propria funzionalità alla conoscenza, diventa ciò che corrisponde per molti tratti a quello che nella modernità andrà a costituire il “piacere estetico”. Ma resta anche che, se subordinati al *mythos*, e più in generale all'esigenza di porre «davanti agli occhi» (su questo cfr. *supra*, note a 48b 11-2, 50a 17-20 e *infra*, note a 55a 22-34, 57b 6-7) trama, caratteri e pensiero, cioè l'elemento *dianoetico* proprio della tragedia, essi ne costituiscono ausilio tutt'altro che secondario (sulla «essenzialità» della

opsis per la tragedia, cfr. Menardos, Sykoutris, 1936, p. 119 ss.; per una equilibrata rivalutazione della *opsis* nella *Poet.*, cfr. anche Lanza, 1994, pp. 33-5).

Comunque, va aggiunto che il «piacere proprio» che Aristotele propone nella *Poet.*, e che qui incontreremo a più riprese, non si contrappone solo alla concezione moderna dell'arte e del piacere estetico, ma già anche a concezioni antiche come quella di Gorgia, dai cui frammenti emerge un quadro in cui, anche laddove si possono rintracciare analogie con la posizione aristotelica – cfr. ad esempio l'*Encomio di Elena*, dove si legge che la parola (poetica) «riesce a calmare la paura (φόβον), a eliminare il dolore (λύπην), a suscitare la gioia (χαράν) e aumentare la compassione (ἔλεον)» (D.-K. 82 B 11, § 8) – il senso complessivo resta però sempre ancorato alla primaria funzione psicagogica di «conduzione e seduzione delle anime» conferita da Gorgia all'arte retorico-poetica (sul valore psicagogico conferito da Gorgia all'arte poetica, si rimanda anche a Guastini, 1999, pp. 81-98).

sob 18-9. καὶ ἀνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν Questo, sull'irrilevanza dei concorsi drammatici e degli attori per stabilire la potenzialità della tragedia, è il primo di quattro riferimenti (cfr. anche *supra*, 53b 4, 62a 12-3, 62a 17-8), che Aristotele nella *Poet.* fa all'idea che l'*ergon* della tragedia possa essere realizzato «anche senza la visione», «senza movimento», e «alla lettura». In base a questi, alcuni interpreti (cfr. di recente Donini, 2008, pp. CXXVIII-XXXIV, e soprattutto Gellrich, 1988) hanno concluso che la teoria della tragedia contenuta nella *Poet.* fosse in forte dissonanza con la pratica della tragedia attica, orientata a valorizzare invece proprio gli aspetti spettacolari, i concorsi drammatici, ecc., traendone ulteriore convinzione per distanziare Aristotele (e per quanto riguarda Gellrich, 1988, anche Hegel) dallo spirito della cultura tragica. Per ragioni in parte appena anticipate (cfr. *supra*, nota a sob 15), e che vedremo chiarirsi definitivamente nel rapporto con l'epica (cfr. *infra*, note a 62a 15-6, 62b 14-5), tale dissonanza credo vada invece sostanzialmente ridimensionata (così, per vie differenti, mediante una lettura della catarsi tragica orientata a valorizzarne gli aspetti meno intellettualistici, come *melos* e *opsis*, anche Sifakis, 2001, cfr. in part. pp. 72 ss.). E questo, a cominciare già dai riferimenti appena riportati, i quali, se letti nel loro effettivo contesto, van-

no in una direzione diversa da quella di una pura e semplice contrapposizione tra dimensione spettacolare e dimensione diegetica della tragedia. Una posizione così *tranchant* sarebbe giustificabile solo se Aristotele stesse dicendo che la visione è d'intralcio alla comprensione di quanto c'è di più importante nel testo tragico. Ma questo non lo dice mai – cosa che riconosce lo stesso Donini, 2008, p. CXXXV, senza però, mi pare, trarne tutte le dovute conseguenze e arrivando solo alla determinazione, pur non irrilevante, che tali elementi collaterali al *mythos* e il loro soddisfacimento costituiscano «condizioni d'accesso alla μίμησις» (p. CXXXVI) – e anzi, nei riferimenti del cap. 26, dice esattamente il contrario: che, come vedremo nello specifico, se già il *mythos* ha «qualità evidenti», tuttavia la tragedia è superiore all'epica perché aggiunge al *mythos* proprio elementi come *melos* ed *opsis*.

Dunque, quello che Aristotele sta facendo qui e negli altri riferimenti è solo valorizzare l'elemento primo della tragedia, il *mythos*; prima di guardare, come farà alla fine del trattato, alla questione nel suo complesso. Del resto, già qui ci sono indizi. Non è un caso che Aristotele stia qui parlando della *dynamis*, della potenzialità della tragedia (cfr. *supra*, 50b 18); e che nel cap. 14 si dica che la tragedia realizza il proprio effetto «anche (καὶ) senza la visione». Cogliere queste sfumature è questione di primaria importanza per valutare nel loro insieme i rapporti tra la *Poet.* e la tragedia. Un'interpretazione unilaterale di questi passi, infatti, non può che giungere a una conclusione: quella che Aristotele non avrebbe capito poi molto del fenomeno tragico, sovradeterminandolo in senso razionalistico ed intellettualistico (la conclusione a cui giunge, non a caso, Donini, 2008, p. CXXV, salvo poi dover parlare di «ambiguità», p. CXXX, relativamente al cap. 26, e dover riconoscere, come in effetti è, che nel libro VIII della *Pol.* non si fa distinzione tra visione e lettura). Ciò che l'autore deve poi spiegare facendo ricorso ad una del tutto congetturale ipotesi “genetica”, secondo la quale *Pol.* VIII sarebbe anteriore alle posizioni definitive poi assunte nella *Poet.*, si spiega invece, in modo direi ben più plausibile, con il fatto che nei due testi Aristotele sta parlando del fenomeno tragico da due punti di vista differenti: quello dell'analisi dell'arte poetica tragica, nella *Poet.*, e quello della valenza politica e paideutica della tragedia nel suo insieme, nella *Pol.*

sob 21-51a 15. Dopo aver discusso nel capitolo precedente delle sei parti di cui si compone la tragedia, Aristotele, nel cap. 7, passa ad approfondire la natura della sua parte «prima e più importante»: la *systasis ton pragmaton*, ossia la trama. E lo fa cominciando da quelle che considera due sue proprietà discriminanti: grandezza (*μέγεθος*) e totalità (*ὅλον*); prima di discutere, come farà nel capitolo successivo, della sua unitarietà.

Il *mythos* tragico deve costituire una totalità e avere una grandezza. «Costituisce una totalità – afferma Aristotele – ciò che ha un principio (*ἀρχήν*), un mezzo (*μέσον*) e una conclusione (*τελευτήν*)». Ma tale successione (*ἐφεξῆς*), aggiunge, per essere davvero un tutto, non può muovere «da dove capita» e concludersi «dove capita». Una totalità è tale solo se è un insieme *ordinato* di elementi. Nel caso del *mythos* tragico, il concatenamento degli eventi dal principio alla conclusione deve realizzarsi non accidentalmente, ma «necessariamente o perlopiù» (*ἐξ ἀνάγκης ή ὡς ἐπὶ τὸ πολύ*), vale a dire secondo natura (*πέφυκεν*). In questo senso “formale”, “morfolologico”, la *poietike mimesis*, soprattutto nel suo genere più eminente, la tragedia, si può ben dire *mimesis physeos* (cfr. *Phys.* 194a 21-2 et al.). Non semplicemente perché imita enti naturali, ma perché è in grado di procedere e operare come fa la natura, seguendo la sua forma: cioè secondo necessità o probabilità (cfr. *Phys.* II 8 sul carattere necessario o probabile e non casuale dell’operato naturale, che la *techne* sa imitare e talvolta perfino perfezionare).

Altrettanto netta e precisa è la definizione dell’altra proprietà del *mythos* tragico, il *megeiros* (peraltro già richiamato nella definizione che della tragedia si legge nel cap. 6: cfr. *supra*, 49b 25). Strettamente connessa con la nozione di «totalità», la nozione di «grandezza», ribadisce in modo ancora più esplicito la questione dell’ordine (*τάξις*) ricollegandola ai concetti di *kalos* e di limite (*ὅρος*). Ordine, bellezza e limite – «il bello è nella grandezza e nell’ordine», ribadisce qui Aristotele, riecheggiando l’intera tradizione greca classica – vanno a definire il concetto di grandezza come ciò che non è né così piccolo da impedirne l’*individuazione*, né così grande da impedirne la *visione d’insieme* (i due tratti distintivi della *theoria*, livello conoscitivo che proprio qui, non a caso, Aristotele richiama come modalità di riconoscimento di ciò che è

bello e ordinato secondo una grandezza «non casuale»: sulla questione epistemologica legata al *megethos*, cfr. l'ottimo Kyriakou, 1993). La grandezza, quindi, per essere bella, è dunque ordinata, deve avere un limite, che dapprima indica come un generico «essere facilmente abbracciabile con lo sguardo» o «facilmente memorizzabile» e poi specifica in relazione alla tragedia. E proprio definendo il limite specifico del *mythos* tragico – non tanto quello esterno, relativo a τὸ μῆκος, alla «durata» dello spettacolo tragico, e, come dirà in seguito, alla «lunghezza» del testo epico (cfr. *supra*, 59b 18), quanto quello interno, relativo, appunto, alla grandezza del *mythos* – Aristotele può definire anche il contesto essenziale dell'azione tragica. E lo fa usando qui per la prima volta un'espressione che in corso d'opera diverrà proverbiale e con la quale Aristotele dimostra di equiparare il contesto di eventi entro il quale avviene il rovesciamento tragico dell'azione al contesto degli eventi naturali: il loro succedersi κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, «secondo probabilità o necessità», (esattamente come avviene per gli eventi naturali) e non in modo casuale. Un tipo di «successione» “naturale”, che diviene però “tragica” solo quando il tratto che il cap. 10 della *Poet.* definirà «semplice» (cfr. *infra*, 52a 13) dell'azione lascia il posto al tratto «complesso», quello caratterizzato, come vedremo, dalla *peripeteia* (caratterizzazione anticipata in questo capitolo in modo ancora generico dal verbo μεταβάλλειν: cfr. *supra*, 51a 14) e dall'andare, come si leggerà nel cap. 9, «contro le attese» (cfr. *supra*, 52a 4) da parte di questo ordine (che tuttavia – cosa su cui dovremo tornare con attenzione: cfr. in part. *infra*, nota a 51a 36-52a 11 – non per questo si volge mai in pura e semplice casualità). Dunque, grandezza e totalità del *mythos* tragico soggette a precise condizioni strutturali e di contenuto. Mai si sarebbe potuta concepire per Aristotele una tragedia che mettesse in scena vicende troppo ampie o troppo limitate nel tempo o che trattasse di fatti accidentali (sulla questione cfr. le puntuali osservazioni di Sherman, 1992, p. 178). Gli eventi tragici sono sempre considerati dallo Stagirita come eventi a loro modo “naturali” – anche Belfiore (2003) coglie l'analogia fra tragedia e processi naturali (cfr. pp. 154 ss.), ricollegandovi, in modo assai ben centrato, la questione, vedremo decisiva per la *Poet.*, della *philia*. Naturali e perciò, come vedremo, *universali*, malgrado quella straordinarietà di cui, tuttavia, la *mimesis* sa vedere la *morphe* e cogliere, così, il tratto non accidentale.

50b 25. ἔστιν γὰρ ὅλον Data l'organicità che Aristotele ora attribuirà al sostantivo *ὅλον*, si ritiene che qui il suo impiego si avvicini più a quello del termine italiano «totalità», che a quello del termine «intero», a cui alla lettera rinvia e con cui traduciamo l'aggettivo *ὅλης* alla linea precedente.

50b 37. καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἔστιν Questo perentorio rinvio del *kallos* alla grandezza (e dunque al limite e alla definizione) e all'ordine non fa che ripetere in sintesi quanto si legge estesamente in *Metaph. M* 1078a 33-b 1 sulle scienze matematiche (*τὰς μαθηματικὰς ἐπιστήμας*) come ciò che, pur quando non nomina esplicitamente bello e bene, ne mostra «le opere e le ragioni (*τὰ ἔργα καὶ τοὺς λόγους*)». E che porta Aristotele a concludere che «le supreme forme del bello sono ordine (*τάξις*), simmetria (*συμμετρία*) e definito (*ώρισμένον*), e le scienze matematiche le mostrano al massimo grado». Insomma, il bello (e il bene, metafisicamente operanti sul mondo sensibile e pratico) è costituito da proprietà oggettive – tanto oggettive da interessare anche le scienze matematiche – facenti tutte capo alla dimensione dell'ordine e della misura. Oggettive, ma spesso non visibili a prima vista, e dunque totalmente soggette al consueto principio aristotelico che vuole la conoscenza procedere «da ciò che è più noto per noi a ciò che è più noto in sé» e solo in questo modo.

Adottando questa prospettiva, del resto, Aristotele non introduce nessuna particolare novità rispetto all'orizzonte della tradizione di pensiero greca. Non certamente sul piano delle prerogative proprie della bellezza, che la consuetudine, fin dalla più antica sapienza gnomica, aveva associato al *μηδὲν ἄγαν*, al nulla di troppo (cfr. D.-K. 10, α 1) quale richiamo tanto “teoretico” che etico alla misura, al *μέτρον*. Un richiamo che, dal pitagorismo, con la sua idea del mondo come *κόσμος* e *ἀρμονία*, a Eraclito, che parla di *kallistos kosmos* (cfr. D.-K. 14 [A 107]) e *kallisten harmonian* (cfr. D.-K. 14 [A 5]), a Platone, in particolare, che in numerosi luoghi della sua opera teorizza misura, simmetria e ordine (cfr. i.e. *Tim.* 87c-d; *Phil.* 64e ss.) come caratteri essenziali del bello quale manifestazione visibile del Bene, si riproporrà come una costante del pensiero greco. Ma, in definitiva, Aristotele, con i suoi riferimenti al *kallos*, non introduce novità neanche sul piano gnoseologico. Un piano dal quale emerge sempre, fin da luoghi “arcaici” come i poe-

mi omerici, l'idea che la bellezza sia qualcosa di oggettivo che tuttavia si rende visibile solo a chi *sarà* vedere, talvolta oltre l'apparenza esteriore. Si prenda, ad esempio, il caso, narrato in *Od.* 6,223-46, di Nausicaa, alla quale dapprima Odisseo appare brutto, ma che poi ella vede nelle sue reali fattezze, splendente di bellezza e grazia (*στιλβων καλλει και χαρισι*). Un modo di vedere, quello di Nausicaa, che in questo senso incarna l'esatto opposto di quello di Polifemo, a cui era stato predetto che sarebbe stato accecato da un eroe grande e bello (*μεγαν και καλον*), e a cui, invece, Odisseo appare un uomo da nulla (*ουτιδανος*: 9,511-6).

Per osservare le prime novità teoriche in merito al concetto di bellezza, occorre attendere l'epoca ellenistica e poi la tarda antichità pagana e cristiana, nel cui orizzonte la nozione di *kalon* muterà di segno, dando inizio a quel lento e complesso processo epocale che ha visto il bello trasformarsi da attributo metafisico degli enti in valore soggettivo inerente il gusto. I primi segnali in Crisippo e nei suoi seguaci Stoici, che pare affermassero che «il bello è in noi» (*SVF*, III, p. 32). Fino ai decisivi mutamenti apparsi in Plotino – che rigetta esplicitamente l'idea che la bellezza degli enti «consista nella loro simmetria e misura», ossia in caratteri inerenti gli enti belli, e la rinvia, piuttosto, a un elemento «interiore» dell'anima che la contempla (cfr. *Enn.* 1,6,1-9) – con tutta la sua influenza sull'estetica cristiana medievale, almeno quella di tradizione bizantina (su questo cfr. il fondamentale Grabar, 2001; si rinvia anche a Montani, Ardvino, Guastini, 2002, pp. 99-116. Per una puntuale introduzione alla questione della bellezza in epoca medievale, si veda, tra gli altri, Eco, 1987, con ampia bibliografia).

sia 6-7. Τοῦ δὲ μήκους ὄρος ... οὐ τῆς τέχνης ἐστίν Significativo che per Aristotele la percezione (*αἰσθησιν*) di un elemento esteriore come la durata (*mekos*) degli spettacoli tragici non rientri nella *poietike*. E anche più significativo che, invece, tale elemento esteriore sia in seguito stato eletto dal classicismo a preцetto inviolabile circa l'unità di tempo, luogo e azione della composizione tragica e posto – si veda oltre al riferimento alla clessidra, l'altra celebre indicazione sulla durata delle tragedie (quella relativa allo sforzo per «rimanere il più possibile entro un solo giro di sole»: cfr. *supra*, 49b 12-3) – per importanza, al di sopra di regole, ben più centrali per Aristotele, riguardanti la composizione del *mythos* tragico e i rapporti tra questo e le altre parti della tragedia.

51a 9. [ὅσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν] Kassel (1965) qui sospetta un guasto. Propenderei più per l'ipotesi avanzata da altri edd., che considerano il brano una semplice glossa («[come si dice di quando in quando]») apposta in seguito da un annotatore.

51a 12. κατὰ τὸ εἰκός ή τὸ ἀναγκαῖον Dopo aver ribadito il tratto, per così dire, “oggettivo” della grandezza, che ora viene fatta corrispondere al poter essere comprensibile (*σύνδηλος*) del *mythos*, e nelle linee precedenti al suo poter essere «abbracciabile con lo sguardo» e «memorizzabile», Aristotele nell'ultima complessa frase del capitolo passa invece a considerare la grandezza *ἀπλῶς*, in assoluto – termine che ancora una volta riecheggia la canonica distinzione tra ciò che è conoscibile *per noi* (nella fattispecie la comprensibilità della grandezza) e ciò che è conoscibile *per natura e in assoluto* (cfr. *supra*, nota a 47a 8-18).

La determinazione “oggettiva” della grandezza chiama in causa per la prima volta e nella maniera più estesa un'espressione che da qui in poi comparirà, con piccole varianti, numerose volte nella *Poet.*, e che fa riferimento al contesto in cui avviene il rovesciamento tragico: quello della «probabilità» o «necessità» secondo cui gli eventi sono concatenati. Il limite della grandezza è adeguato quando riesce a contemplare un rovesciamento completo della sorte (e dunque l'esito di felicità o infelicità a cui essa conduce: cfr. *supra*, nota a 50a 17-20), attraverso una successione di eventi che si producono *kata to eikos e to anankaion*.

Cosa significa precisamente questa espressione? Innanzitutto va detto che nel tradurla con «secondo probabilità o necessità», ci si è voluti intenzionalmente scostare dai molti interpreti che traducono il termine *eikos* con «verisimiglianza» (cosa che qui si è voluta evitare, a parte certe occorrenze specifiche di questo termine usato separatamente dall'espressione *kata to eikos e to anankaion*, come nel cap. 24, in cui il senso della plausibilità è più marcato: cfr. *supra*, 60a 27). Infatti, benché nella lingua italiana il termine «verisimile» comporti anche il senso di «probabile» (così anche l'inglese «likelihood», e nondimeno Halliwell, 1987, *ad loc.* traduce «probable»), tale scelta di traduzione rimane ambigua, non prendendo le dovute distanze dai canoni classicistici, basati sull'idea, del tutto estranea ad Aristotele, che quella tra poesia e scienza fosse una distinzione di oggetto conoscitivo. Una distin-

zione secondo la quale, se la scienza aveva per oggetto il vero, la poesia poteva avere per oggetto, al massimo, il verisimile. Per Aristotele, al contrario, il discrimine tra l'arte poetica e gli altri saperi non si pone, come vedremo nel cap. 9, tra cose accadute (*γενόμενα*) o non accadute (il poeta, come dirà in quei passi, non è meno poeta se gli capita di poetare su cose accadute: cfr. *infra*, nota a 51a 36-52a 11). Il discrimine riguarda, semmai, il campo di applicazione della *poiesis* – quella *praxis* che l'*episteme*, per i motivi che abbiamo già indagato (cfr. *supra*, nota a 47a 19-20) e su cui torneremo (cfr. *infra*, nota a 51b 8-9), non è particolarmente attrezzata a discerne – e, con esso, riguarda la prospettiva in cui vengono imitate le cose, accadute o meno. L'arte poetica è tale se riesce a vederle dal punto di vista della loro «probabilità o necessità». Se sa, cioè, trovare il carattere *kata to eikos e to anankaion* della loro concatenazione. Un tratto sostanzialmente metafisico, che è visto essere *nelle cose*, attenere alla natura più intima della *praxis*, ma che solo un tipo di sapere come quello poetico, con le sue qualità *mimetiche*, può far risaltare nel modo più adeguato.

L'essere *eikos* dell'azione designa una qualità *in sé* dell'azione e non *per noi* e perciò, più che alla verisimiglianza nel senso della credibilità o persuasività – che può anche essere artificiosamente costruita e che comunque è di pertinenza più della tecnica retorica che della *poietike* (cfr. *Rhet.* 1355b 25 ss.) – fa riferimento alla probabilità e possibilità dell'azione. Del resto, quando Aristotele nella *Poet.* vuole sottolineare la verisimiglianza dell'azione nel senso più soggettivo della sua credibilità e persuasività, della sua plausibilità – e, non a caso, lo fa distinguendola dalla sua possibilità e probabilità oggettive (cfr. *supra*, 51b 16, 61b 11 su cui cfr. *infra*, nota a 51b 16) – usa soprattutto un altro termine: *πιθανόν* (cfr. anche *supra*, 55a 30, 60a 27, 61b 12: *ἀπίθανα/ἀπίθανον*). Eccezioni se ne incontreranno (e in quei casi lo si è tradotto con «plausibile» o con «verosimile»: cfr. *supra*, 55a 7, 55b 10, 56b 4, 60a 26-7), ma resta che quando il termine *eikos*, in unione (e in quel caso sempre) o anche separato da *anankaion*, è riferito all'azione, il suo senso è quello suddetto – con l'unica vera eccezione di 60 a 27, dove in effetti ci dovremmo aspettare *apithana* (tra l'altro in un riferimento del tutto analogo a quello di 61b 12) e invece compare *eikota*, che ha qui chiaramente il solo senso della plausibilità e verosimiglianza; mentre l'eccezione di 55b 10, che abbiamo concesso per prin-

cipio di cautela, in realtà potrebbe anche non esserlo, poiché non sappiamo nulla sul riconoscimento di questo tal Poliido e inoltre ci troviamo all'interno di un passo probabilmente corrotto (su cui cfr. *infra*, nota a 55a 35-b 23).

A proposito del *pithanon*, in *Rhet.* 1356 b 28 si legge: «Ciò che è *pithanon*, lo è per qualcuno (*τινί*)». E più avanti: «l'uso dei discorsi persuasivi (*τῶν πιθανῶν λόγων*) è relativo al giudizio» (1391b 7; cfr. anche 1395b 27-9: «di fronte alla moltitudine sono più persuasivi (*πιθανωτέρους*) gli oratori incolti di quelli colti»). Insomma, si può ben dire che mentre la dimensione del *pithanon* attiene all'ordine dell'*emin*, quella dell'*eikos* attiene all'ordine dell'*haplos*, e che, se l'aspetto soggettivo della persuasività è appannaggio della retorica, proprio della tecnica poetica è invece cogliere ciò che è *eikos* dell'azione. «*Eikos* – scrive nella *Rhet.* – è quanto accade *τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ*» (1357a 34; cfr. anche *An. pr.* 70a 4-5). Designa, cioè, una modalità propria dell'accadere, quella che equivale, aggiunge alla riga successiva, alle cose contingenti (1357a 35: *τὰ ἐνδεχόμενα*).

Eikos, dunque, nel senso di «probabile», di «per lo più» (così anche Mignucci, 1981, a cui si rinvia per la quantità davvero notevole di rimandi al corpus e di riferimenti bibliografici; e Kyriakou, 1993, cfr. in part. p. 347 che affronta la questione specificatamente in relazione alla *Poet.* e mette tale equivalenza alla base dell'importo filosofico detenuto dal *mythos* poetico come *mimesis* dell'azione *kata to eikos e to anankaion*). Ma non solo: va poi aggiunto che quando il termine *eikos* o l'espressione equivalente *to hos epi to poly* si trovano in correlazione con il termine *ananke*, o anche con l'espressione *ἀεί* (sempre), denotano specificatamente i tratti dell'accadere naturale. Così si ricava da molte diverse opere, dalla *Metaph.* alla *Phys.*, dal *De gener. et corr.* agli *An. pr.*, al *De part. anim.* Nel libro II della *Phys.*, ad esempio, si legge: «tutte le cose che sono per natura si generano così: o sempre (*ἀεί*) o perlopiù, nient'affatto fortuitamente o a caso (*ἀπὸ τύχης καὶ τοῦ αὐτομάτου*)» (198b 34-6). Di tutte queste modalità del divenire, Aristotele tratta diffusamente nei libri della *Metaph.* Nel Glossario Δ, ad esempio, si legge della contrapposizione tra l'accidentale (*συμβεβηκός*), da una parte, e ciò che accade «necessariamente (*ex anankes*) o perlopiù» dall'altra. È accidentale il ritrovamento di un tesoro mentre si stava scavando per piantare un albero, o giungere ad Egina spinti dalla tempesta se si era diretti da un'altra parte; ossia quando una co-

sa deriva da un'altra né *ex anankes*, né *hos epi to poly* – «chi pianta un albero, non trova necessariamente o perlopiù un tesoro» – e non ha una «causa determinata» (cfr. 1025a 14 ss.). Tuttavia non per questo la nozione di «necessario» implica, per Aristotele, solo stretta regolarità. A ciò che è necessario, Aristotele riconosce più significati. Nel Glossario *A*, ad esempio, se ne individuano diversi (cfr. 1015a 20 ss.). Non si dice «necessario» solo «ciò che non può essere altrimenti ($\tauὸ\ \muὴ\ ἐνδεχόμενον\ ἀλλως$)» – modalità dell'essere che attiene soprattutto alle cose celesti, mosse da vicino dal $\piρῶτον\ κινοῦν\ ἀκίνητον$, dal Primo motore immobile (su questa forma di necessità «assoluta», cfr. in part. *A* 1072b 4 ss.) – e che, come ricordato anche nella *Rhet.*, ha poco a che fare con la *praxis* (cfr. 1357a 22-33). Esiste anche un tipo di necessità, quella più propria dei processi naturali (e della tecnica e deliberazione umane), che Aristotele chiama «condizionale» ($\epsilon\xi\ \overset{\circ}{\nu}\piοθέσεως$; cfr. i.e. *De part. anim.* 639b 24, 642a 9; *Phys.* II 9) e che distingue, appunto, dalla necessità assoluta. Non vede, insomma, Aristotele, una contrapposizione tra necessario e contingente. Vede, viceversa, soprattutto per l'ambito delle cose naturali e umane, qualcosa come una necessità contingente e non totalmente determinata. Quella di cui tratta anche in *An. pr.* 32b 4-10, attribuendola ai fenomeni naturali, e che spiega come «un accadere perlopiù e intervallare il necessario», distinguendola dalla necessità continua ($\sigmaυνεχές$) ed assoluta (in proposito cfr. anche *Metaph.* E 3). Ciò che è naturale segue soprattutto tale tipo di ordine. L'ordine che, nel passo degli *An. pr.* appena citato, Aristotele esemplifica facendo riferimento a ciò che è proprio per natura ($\tauὸ\ πεφυκὸς\ \overset{\circ}{\nu}\piάρχειν$) dell'essere umano, il quale, si legge in conclusione del passo, «non esiste sempre, ma se esiste, allora ciò che è suo proprio è *ex anankes e hos epi to poly*».

Nel lessico aristotelico, insomma, le espressioni «necessariamente o perlopiù» (che peraltro Aristotele, come si è appena visto, usa anche in *Poet.* 5ob 30 a proposito dell'ordine del *mythos* come totalità), «sempre o perlopiù», «secondo probabilità o necessità» stanno a indicare questo ordine naturale delle cose. Concepito non come un ordine fatale, inflessibile, ma come un ordine, appunto, contingente, in cui le cose – come si legge ancora in *Phys.* II 8 – si susseguono e mutano in direzione di un *telos* e per una causa finale ($οὐ\ \overset{\circ}{\nu}\varepsilonκα:$ 199a 30-3), ma ammettono la possibilità di ciò che

anche nella *Phys.*, significativamente, Aristotele chiama *hamartia* (199a 33: su cui cfr. *infra*, note a 52b 28-53a 39, 53a 9-10). Un ordine in cui le cose «si generano sempre o perlopiù e non per accidente o fortuitamente ... a meno di qualche impedimento (ἐμποδίση)» (199b 24-6).

La tragedia mette in scena, dal lato della *praxis*, proprio questo «impedimento» al corso naturale delle cose. Un impedimento tuttavia ammissibile entro il quadro naturale. Compatibile con quella *continuità* della γένεσις, della generazione naturale, di cui Aristotele discute nel *De gener. et corr.*, e che i suoi occhi di greco classico non vedono mai venir meno, trovando agevole risposta al «perché la totalità non è andata già da tempo in rovina e non è dileguata» (318a 17-8). Per Aristotele, tutto nella natura è ordinato – cfr. i.e. *Phys.* 252a 11-2: «Tra le cose che sono per natura e secondo natura non c'è nulla di disordinato (ἀτάκτον). Infatti, la natura è per tutte causa di ordine» – e per questo degno della nostra più grande ammirazione. Un'ammirazione che, fonte per sé stessa di piacere, si palesa non solo nella scienza e nella filosofia, ma, fin dai tempi più remoti, anche nel mito (cfr. *Metaph.* A 982b 11 ss.; A 1074b 1 ss.). E tuttavia, e qui sta anche l'insegnamento della tragedia, bisogna pur saper vedere come tale ordine risponda solo di quel tipo di necessità che anche il *De gener. et corr.* chiama «condizionale» (337b 26) e di cui non si possono non individuare le imperfezioni – qui, peraltro, possiamo ritrovare una differenza sostanziale tra Aristotele e chi, come Platone, non avendo adeguatamente posto i fenomeni (cfr. *Eth. nic.* 1145b 2-3: il famoso δεῖ τιθέντας τὰ φαινόμενα), si è visto perciò costretto a separare un mondo delle idee dal mondo sensibile. Un tipo di ordine, quello contingente individuato da Aristotele per le cose naturali, esattamente connotato da espressioni come *kata to eikos e to anankaion*, estraneo all'astratta alternativa tra totale corruzione e assoluta necessità, e compatibile con la possibilità dell'errore e del fallimento. Compatibile con un genere di *défaillances* che, se mettono a rischio l'ordine dei singoli eventi, tuttavia non arrivano mai a pregiudicare la continuità di una generazione ordinata. Che è come “previsto” nell'ordine naturale, pur se ne compromette irrimediabilmente la perfezione. E che, in definitiva, verrà richiamato, a suo modo, anche nella stessa *Poet.*, dove, prima nel cap. 18 (cfr. *infra*, nota a 56a 23-5), poi nel cap. 25 (cfr. *supra*, 61b 14-5) Aristotele fa



notare che è *eikos* che accada anche ciò che è *para to eikos* (sulla questione, cfr. *infra*, nota a 60a 12-3).

L'equivalenza tra l'espressione *kata to eikos e to anankaion* e le altre espressioni indicanti l'ordine naturale è riconosciuta, tra gli altri, da Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 212), secondo cui l'espressione designa «une forme atténuée de la nécessité»; Lucas (1980, *ad loc.*); Goldschmidt (1982, pp. 248-9); Halliwell (1987, pp. 99-100; sull'argomento, cfr. anche Halliwell, 1998b, pp. 99-106); Belfiore (2003), che dedica alla questione un'eccellente trattazione, in cui si discute la gran parte dei passi del corpus discussi anche qui (cfr. pp. 151-78, cfr. anche 69-81). Per una trattazione complessiva intorno alla questione della necessità e della contingenza in senso aristotelico, cfr., da due prospettive diverse, Sorabji (1980) e Aubenque (1993, pp. 64 ss.). Poco comprensibili risultano invece le ragioni per cui Donini (2008), benché rivendichi più volte il valore filosofico della *Poet.* e ne raccomandi una lettura sinottica (cfr. ad es. p. XLIII), ritenga poi – peraltro senza riuscire, come l'autore stesso ammette (cfr. p. XLIX, n. 107), a guadagnare grandi consensi a questa sua convinzione – di dover negare tali associazioni, negando che per Aristotele il mondo dell'azione umana possa caratterizzarsi come mondo in cui le cose accadono *perlopiù*, cioè come un mondo in cui certe cose accadono nella maggior parte dei casi, e rinviando, perciò, l'*eikos* della *Poet.* solo a quell'elemento soggettivo di persuasività e plausibilità di cui abbiamo appena detto sopra.

Senza poter qui scendere nel dettaglio di questioni assai complesse, va detto che questa tesi è posta già in Donini (2004, cfr. pp. 20 e 114-6), dove si colgono ancora più chiaramente le ragioni che portano l'autore a negare l'equivalenza tra l'*eikos* della *Poet.* e l'*hos epi to poly* delle altre opere del corpus. Esse risalgono a Donini (1989, cfr. in part. pp. 47-70). Testo in cui, appoggiandosi sul passo di *De interpr.* 9, 18b 6 ss. in cui Aristotele fa distinzione tra ciò che accade *hos epi to poly* e ciò che accade «in qualsivoglia di due modi (όποτερον)» (l'*utrumlibet* delle traduzioni latine del *De interpr.*: sull'*hopoteron* cfr. anche *Metaph.* 1021a 7, 1065a 12), si afferma, sia detto in estrema sintesi, che la gran parte dei fatti umani, oggetto dell'etica, non avverrebbe *perlopiù*, come la gran parte dei fatti naturali – cosa che all'autore evoca un determinismo a cui, in effetti, Aristotele è estraneo – ma in un modo ben più indeterminato, riconducibile, appunto, all'*hopoteron* inteso come una sorta

di probabilità statistica. Ma proprio qui, a mio parere, sta il problema. Ciò che a Donini evoca determinismo, è in realtà il riflesso di una visione metafisica secondo la quale certi fatti umani sono "naturali" come certi fatti fisici, senza che poi tale posizione si riveli deterministicamente nel senso moderno del termine.

Per capire questa naturalità, così ben presente nella tragedia e, da questo punto di vista, perfettamente colta da Aristotele, si prenda ad es. un'opera – che per Aristotele è peraltro fondamentale e su cui, a suo tempo, dovremo tornare (cfr. in part. *infra*, nota a 55a 35-b 23 e, in relazione alla *philia*, nota a 53b 19) – come *Ifigenia in Tauride* di Euripide. Lì si legge che «quando due *philoī* che si amano si rivedono, è *eikos* che si abbraccino» (cfr. vv. 901-902). È a questo significato di *eikos* che la *Poet.* fa chiaramente riferimento (peraltro alludendovi direttamente *supra*, cap. 17, 55b 10). Cioè a qualcosa che per Aristotele attiene all'essenza stessa di certi eventi che, proprio in quanto "naturali", possono essere definiti a tutti gli effetti *ex anankes e hos epi to poly o kata to eikos e to anankaion*. Ora, naturalmente, il "tragico" dell'azione, insito nell'azione, ma che la *mimesis praxeos* sa cogliere meglio della percezione diretta, sta proprio nella violazione di questo carattere naturale; nel fatto che un *metaballein*, più o meno deliberato, impedisca poi ai fatti di andare come *perlopiù* dovrebbero andare e indirizzi l'azione verso un esito che, come si legge nel cap. 9, è «contro le attese» (cfr. *infra*, nota a 51a 36-52a 11). Il tragico dell'azione sta, insomma, per Aristotele, proprio in quell'*impedimento* – non troppo distante dall'impedimento di cui parla nella *Phys.* – a conseguire certi fini naturali della *praxis*, senza che tuttavia questi imprevisti inficino mai in lui la convinzione metafisica che anche nella *praxis* sia presente e agisca, sebbene in modo solo contingente, un *telos* naturale. Proprio qui direi che si ritrova il limite di un'interpretazione come quella di Donini (2008), la quale, non cogliendo fino in fondo il senso paradossale che Aristotele – in questo pienamente in linea con la tragedia – assegna all'idea di un *telos* contingente della *praxis*, decisiva per comprendere la possibilità stessa dell'azione tragica, deve poi, per evitare di incappare nel determinismo, giustapporre continuamente necessario ed accidentale (ma lo stesso si potrebbe dire, a parti invertite, di un'interpretazione invece deterministica della tragedia come quella di Frede, 1992, p. 200, che arriva a parlare di una «almost necessity» dei fatti della tragedia).

Non è un caso che tanto Frede (1992) alla fine parli dei fatti della tragedia visti da Aristotele come «events undisturbed by accidents» (p. 205), quanto Donini (2008) ritenga che, per Aristotele, compito principale del poeta sia escludere l'accidentale dalla composizione tragica (cfr. p. XXIV *et passim*) – salvo poi, al limite, reintrodurlo in forma verosimigliante, quasi come una concessione da fare alla platea (cfr. pp. LI-LIV) – e costruire la concatenazione solo su fatti necessari. Gli estremi, insomma, si toccano, senza avverdersi del fatto che nella tragedia, che per questo per Aristotele è effettiva *mimesis praxeos*, nulla di ciò che riguarda l'*eudaimonia* di un uomo può mai essere detto del tutto necessario, né mai del tutto accidentale. Che tutto è invece visto e deve essere considerato *contingente*.

Da questo punto di vista, direi che per comprendere bene la *Poet.* e più in generale la filosofia etica e pratica di Aristotele, bisognerebbe tornare alle parole di Hegel, che nelle sue straordinarie *Vorlesungen* dedicate ad Aristotele, già metteva in guardia gli interpreti del suo tempo dal leggere la teleologia dello Stagirita attraverso il filtro della moderna contrapposizione tra caso e necessità (cfr. Hegel, 1985², pp. 318 ss.). Oppure, alle ragioni che portano più dimessamente MacIntyre (2007) a scrivere che «la concezione di Aristotele è teleologica, ma non consequenzialista» (p. 191). Bisognerebbe, cioè, tornare alle fonti di un pensiero metafisico strenuamente impegnato a combattere con il paradosso – un paradosso che è visto *nelle cose*, irriducibile – di *phainomena* che da un lato paiono guidati da tratti teleologici e perfino tassonomici, “naturali” nel senso più forte, appunto metafisico, della parola, e dall’altro paiono esposti alle evenienze della contingenza (su questo, cfr. anche Wieland, 1993, pp. 322 ss.; sulla questione della teleologia aristotelica, vista dalla prospettiva della *Poet.*, mi permetto di rimandare anche a Guastini, 2004).

La *Poet.*, con la sua teoria della tragedia, sembra essere ulteriore documento proprio di questo sforzo. E l’ultima frase del cap. 7, con i suoi riferimenti all’azione tragica come un *metaballein* all’interno di una successione ordinata (secondo probabilità o necessità) di eventi, sta, direi, a dimostrarlo in pieno. In questo senso, si può ben dire che la *Poet.* eguagli altre straordinarie opere filosofiche di Aristotele, cercando, anche per mezzo di espressioni un po’ paradossali quali, appunto, *kata to eikos e to anankaion*, di mettere in

luce il rapporto che c'è tra il contesto armonico, il mondo di bellezza in cui per Aristotele si realizza il divenire naturale, compreso quello che riguarda in gran parte le cose umane, e le frequenti disarmonie che intervengono a spezzare, sebbene solo momentaneamente, questo ordine bello. Le disarmonie che, nell'ambito della *praxis*, costituiscono esattamente il "tragico" dell'azione.

Capitolo 8

51a 16-35. Il cap. 8, che non presenta particolari problemi esegetici, pur breve, è un esempio tra i più limpidi della *methodos* conoscitiva aristotelica applicata al campo poetico. Continuando la discussione intorno alle proprietà del *mythos*, Aristotele, dopo «totalità» e «grandezza», passa a discutere l'elemento dell'«unitarietà». Quando un *mythos* può dirsi unitario? La risposta innanzitutto ripropone la consueta regola aristotelica della priorità dell'azione sui personaggi: il *mythos* è uno (*εἰς*) non quando è composto intorno a un unico personaggio, ma quando è composto «intorno a un'azione unica (*περὶ μίαν πρᾶξιν*)». L'espressione *μία πρᾶξις*, però, qui non può designare la singola specifica azione. Nessun'opera, né tragica né epica, tra tutte quelle a cui Aristotele fa riferimento, – tra i riferimenti, ad esempio, l'*Iliade*, che (come nota anche Halliwell, 1987, pp. 103-4) Aristotele in un altro contesto, nel cap. 20 (cfr. *supra*, 57a 29-30) chiama unitaria «per congiunzione (*συνδέσμω*)» – risponderebbe di tale requisito. L'espressione significa «azione» come insieme di *praxeis* ordinato in una *totalità*, ossia, come abbiamo già visto nel capitolo precedente, avente principio, mezzo e conclusione costruite e collegate non in modo casuale, ma secondo probabilità o necessità e a cui poi, ma solo poi, possono anche essere aggiunti episodi che tuttavia devono anch'essi essere «appropriati» al *mythos* (sul rapporto tra *mythos* ed episodi, cfr. *infra*, note a 51b 34, 54b 5-6, 55a 35-b 23).

Quindi l'unità del *mythos* dipende dall'unità dell'azione, la quale, del tutto estranea ai criteri esteriori di unità di tempo e luogo eletti dal classicismo a regola aurea della composizione tragica, risulta, viceversa, da un processo euristico di selezione dei *pragmata* più significativi, basato sul criterio dell'inclusione nell'imitazione dei soli *pragmata* che si connettono tra loro secondo probabilità

o necessità (compresi, nell'azione «complessa» della tragedia, come si vedrà nel cap. 10, quelli che costituiscono il *metaballein*, su cui cfr. *infra*, nota a 52a 16). Qui Aristotele fa l'esempio di Omero, che, componendo l'*Odissea*, ha escluso, o perlomeno subordinato in forma di episodi, gli innumerevoli fatti della vita di Odisseo dei quali non si può dire che «accaduto l'uno, era necessario o probabile che accadesse l'altro». Evidentemente, ciò pone l'unità di azione su cui si decide l'unitarietà del *mythos* su un piano diverso da quello della realtà empirica. Di norma, nella vita di un uomo vi sono numerosi fatti che non possono essere ricollegati tra loro secondo probabilità e necessità. Solo lo «sguardo secondo» della *mimesis* consente di *vedere bene* una vita (cfr. *supra*, 50a 16-7: in cui si parla della tragedia come di *μίμησις βίου*) e selezionarne e ricombinarne gli eventi significativi. Da questo punto di vista, si capisce chiaramente come ciò che Aristotele chiama *mimesis praxeos* sia senza dubbio una forma di *poiesis*, di *composizione* dell'azione e non una mera *riproduzione* di azioni (così anche Donini, 2008, p. XXII, che parla di *mimesis* come di «una raffinata operazione di selezione e di ricomposizione interpretativa di aspetti in qualche senso privilegiati del reale»). E tuttavia anche qui, in uno dei luoghi di maggiore concessione a quella dimensione che con gli occhi della modernità si potrebbe definire «creativa» della *Poet.*, Aristotele continua senza alcun problema a parlare di *mimesis*: «il *mythos*, in quanto imitazione dell'azione, deve esserlo di un'azione una e intera».

Com'è possibile? Ciò perché, proprio come avviene per lo sguardo secondo della *theoria* sulle realtà empiriche, il processo euristico di unificazione in un'«azione unica» delle molteplici *praxeis*, non è mai considerato da Aristotele una pura e semplice operazione soggettiva (e qui sta il carattere metafisico della filosofia e della poetica aristoteliche, inconciliabile con l'estetica moderna, che invece, con Kant, metterà in carico completo alla soggettività e all'immaginazione produttiva questo processo di unificazione della molteplicità). Quella dell'azione «una e intera» è comunque una *mimesis* perché il processo di selezione e unificazione della molteplicità che ne sta alla base è considerato da Aristotele analogo al processo con il quale opera la natura stessa. Una natura la quale, quindi – secondo quel criterio, esplicitato nella *Phys. et al.*, secondo cui la tecnica *imita* la natura aiutandola a realizzarsi: cfr.

i.e. *Phys.* 199a 8 ss.; cfr. anche *Protr.* frr. 13-4 – è aiutata dalla tecnica imitativa solo a rendere evidente il proprio principio di funzionamento, la *morphe* (cioè il *telos* e il *ti en einai*) che ha *in sé* e che, di solito, la realtà empirica, vale a dire la realtà come si presenta *per noi*, con i suoi impedimenti, non mette adeguatamente in evidenza. E se reso davvero unitario, il *mythos*, perciò, sia dal punto di vista della sua composizione da parte del poeta, sia dal punto di vista della sua percezione da parte dello spettatore, non rappresenta il risultato di un'invenzione poetica. Rappresenta, invece, quella forma di «pre-comprensione» – facendo nostra l'efficace espressione usata da Wieland (1993, pp. 85 ss.) per indicare la modalità aristotelica della conoscenza – di ciò che è *in sé* dell'azione, dei suoi principi, sempre presupposta, pur se a diverso livello, in ciò che è noto *per noi*, nei *phainomena*, e consentita da quella coincidenza di *nous* e *noeton*, *aisthesis* ed *aistheton*, di cui si legge in *De part. anim.* 641b 1-4 et al. (su cui cfr. anche *infra*, nota a 61b 26-62b 18). Una coincidenza di cui l'*hedone*, come detto in *Eth. nic.* 1174b 34-a 1, costituisce l'effetto in atto e in cui il pensiero e il pensabile, la percezione e il percettibile interagiscono l'un con l'altro in modo “dialettico” e non dimostrabile altrimenti che in opera nelle varie scienze e saepri, compreso, soprattutto a proposito dei principi pratici, il sapere poetico. In questo stesso modo, anche *mythos* e *praxis* interagiscono tra loro, costituendo l'uno il processo di intellezione dell'unità e della forma “naturale”, ordinata secondo probabilità o necessità, dell'altra. (Così anche Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 219, che paragona il rapporto indissociabile tra *mythos* e *praxis* al rapporto stabilito da Saussure, nella sua linguistica generale, tra significante e significato, riprendendo la metafora del *recto* e del *verso*, indissociabili, di un foglio di carta.)

51a 18-9. οὗτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαῖ εἰστιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. Come ben indicato da Lanza (1994, *ad loc.*), qui e più in generale in tutto il brano sull'unitarietà del *mythos*, il traduttore va incontro a due difficoltà: (1) dover rendere in italiano in modi diversi, a seconda del contesto, del genere e della posizione, il numerale greco (*εἷς*, *μία*, *ἐν*); (2) dover distinguere tra *praxis* e *praxeis*. Difficoltà, però, solo formali e tutto sommato superabili, poiché il senso della questione resta sempre ben chiaro (cfr. *supra*, nota a 51a 16-35).

51a 32-5. τὰ μέρη συνεστάναι Nelle ultime linee del capitolo, Aristotele si impegna nella definizione di una regola quasi “matematica” di composizione del *mythos*. Ciò avviene sulla scorta di quanto definito nel Glossario Δ della *Metaph.* a proposito dei significati del termine ὅλον, in cui si legge che «intero si dice ciò da cui non manca neanche una parte tra quelle per cui si dice intero per natura (φύσει)» (cfr. 1023b 26-7), e in cui l'*olon* viene inoltre differenziato dall’insieme molteplice (*πᾶν*, termine che in greco, preceduto dall’articolo neutro, solitamente designa «il tutto», «la totalità» – cfr. L.S.J., s.v. – ma che qui viene usato da Aristotele senza articolo nel senso di «aggregato di tutti gli elementi»), indicando il primo come ciò la cui «disposizione delle parti produce differenza» e il secondo, viceversa, come ciò la cui disposizione delle parti «invece non produce differenza» (1024a 1-2). Infatti, è proprio sulla base di tale differenziazione che la *Poet.* conclude che l’azione una e intera (*μία καὶ ὅλη*), deve «riunire le parti relative ai fatti in modo tale che cambiandone o aggiungendone qualcuna si sconvolge e si muta l’intero» e che tale differenza deve risultare evidente (*ἐπιδηλον*). «L’interezza (*ὅλότης*) – si legge ancora nel Glossario Δ (1023b 36) – è un certo tipo di unità (*ἕνότης*)»; ossia, come capiamo ora bene dalla *Poet.*, un’unità aggiunta della qualità “organica” della insostituibilità e della esclusività delle parti, che «per natura» sono in un certo modo (nel caso della *mimesis praxeos*, appunto, *kata to eikos e to anankaion*, sia una rispetto all’altra, sia ognuna di esse rispetto alla loro posizione nel principio, mezzo e conclusione) e non possono essere altrimenti.

Capitolo 9

51a 36-52a 11. In questo capitolo, tra i più importanti ed esplicativi dell’intero trattato (così anche per Lucas, 1980, p. 118), che si presenta in una veste più omogenea e “pensata” della gran parte degli altri, troviamo un chiarimento definitivo circa le caratteristiche specifiche che nella tragedia viene ad assumere quella capacità di risalimento alla *morphe* dell’oggetto imitato che nel cap. 4 (cfr. *supra*, nota a 48b 11-2) Aristotele aveva attribuito, come sua prerogativa “teoretica”, all’intera mimèsi poetica, e di cui ora abbiamo una precisa verifica in merito alla *mimesis praxeos*. *Ergon* del poeta

(tragico), afferma qui Aristotele, non è «dire le cose accadute ($\tau\alpha\gamma\epsilon\nu\mu\epsilon\nu\alpha$), ma quali potrebbero accadere ($\text{o}\lambda\alpha\delta\pi\gamma\epsilon\nu\text{t}\omega$) e le cose possibili ($\tau\alpha\delta\pi\nu\pi\alpha\tau\alpha$) secondo probabilità o necessità» (ben specificato da Donini, 2008, p. 61, n 102, il senso dell'espressione $\text{o}\lambda\alpha\delta\pi\gamma\epsilon\nu\text{t}\omega$). Non è, cioè, riportare i fatti come tali, ma individuare la «qualità», la «possibilità» dell'azione. *Vedere* come la *praxis* avviene. Vederne, in altre parole, l'essenza, la «forma». Quindi, la *morphe* che la *mimesis* individua in quanto mediazione conoscitiva che conduce ad uno sguardo “secondo” sulla realtà – secondo, ma capiamo bene qui, per certi versi, ancora più *realistico* – è, relativamente alla *mimesis praxeos*, la «possibilità» dell'azione. Bene, in questo senso, fa Donini (2008, p. XXXIII n 70 e *ad loc.* n 102), a specificare, contro tanti gravi fraintendimenti di questo passo – cfr. ad es. Valgimigli, 1934, che lo interpreta come un'autorizzazione della poesia a fare eccezione dal vero disponendosi al verisimile come risultato di una «attività creatrice dello spirito», p. 28 – che è, dunque, sempre della *realtà* dell'azione, sebbene colta dal punto di vista della sua *possibilità*, e non dell'invenzione poetica, che Aristotele sta trattando qui. E qual è questa possibilità? Come specifica qui lo stesso Aristotele, è l'essere «secondo probabilità o necessità» (su cui cfr. *supra*, nota a 51a 12). Una prerogativa, un'essenza, una «forma» appunto, che è insita nell'azione, ma che solo la «composizione dei fatti», cioè il *mythos* poetico, compiuta *mimesis praxeos*, e non una loro più o meno fedele descrizione, sa ben cogliere, prescindendo dalla materia.

Questo è l'universale ($\kappa\alpha\theta\delta\lambda\omega\upsilon$) che la *poiesis* «dice» meglio della narrazione storica ($\iota\sigma\tau\omega\pi\alpha$). Questo è l'universale cui essa – come significativamente si legge qui – «mira», mettendo i nomi particolari, e in virtù del quale si deve considerare «più filosofica» e «più seria» (cioè, ormai sappiamo bene, più etica) della narrazione storica. Più filosofica, cioè, di una disciplina che, mostrando così una natura più empirica di quella mostrata dalla *poietike mimesis*, al contrario di quest'ultima, indaga sui fatti particolari, su «cosa Alcibiade fece o cosa gli capitò», prescindendo dall'indagine sulla forma e possibilità di questi fatti, cioè, come appunto dice qui, dall'indagine su quanto di «universale» vi è in essi (sulle modalità della narrazione storica, cfr. anche *infra*, nota a 59a 18-9).

Ciò, aggiunge Aristotele, si vede con immediata chiarezza – ma non per questo, necessariamente, con altrettanta perspicuità – nel-

la commedia, dove neanche indirettamente *ta genomena* sono mai in gioco e i poeti comici si limitano a inventare *mythoi* composti da fatti concatenati secondo probabilità o necessità. La tragedia, invece – anche in questo, insieme all'epica, superiore alla commedia – si ispira a fatti avvenuti, ma solo per coglierne al meglio la possibilità; giacché, come si legge, è φανερόν, evidente, che «le cose avvenute sono possibili». E tuttavia, quest'ultima prerogativa della tragedia – l'essersi di solito ispirata, anche se liberamente, a fatti che i Greci consideravano realmente avvenuti – non deve essere considerata una regola della tragedia al pari di altre già individuate nei capitoli precedenti. Ciò, infatti, non è sostanziale al fine della *mimesis praxeos*, che deve, come Aristotele dice qui, «ben disporre (εὐφράίνειν)» anche qualora i fatti trattati, come spesso capita, non siano conosciuti dal grande pubblico. Pubblico che, in questo caso, interpreta alla perfezione la natura della *poiesis*, per la quale non conta conoscere o meno il particolare dell'azione imitata. Così come non conta, per il poeta, che i *pragmata* con cui egli compone il *mythos* siano accaduti o meno. L'unica cosa che conta davvero e che costituisce per Aristotele una regola inderogabile è che tali fatti siano, come dice anche qui, *eikota*, probabili. In altre parole, che la loro composizione – ossia, come vedremo nel prossimo capitolo, la relazione causale che nell'azione lega un fatto all'altro – riveli la forma, l'essenza della *praxis*. Essenza che consiste, come abbiamo già letto nel cap. 7 (cfr. *supra*, nota a §1a 12), nell'attuarsi della *praxis* al modo di una successione secondo probabilità o necessità. Una successione, in altre parole, “naturale”, vale a dire, come Aristotele specifica qui, non «episodica», non tale per cui «gli episodi vengono uno dopo l'altro senza probabilità né necessità». A questo punto segue la specificazione forse più importante circa le conseguenze propriamente tragiche a cui va incontro una *praxis* caratterizzata come «successione secondo probabilità o necessità». Se nel cap. 7 aveva parlato di un generico *metaballein* (cfr. *supra*, nota a §1a 12 e *infra*, nota a §2a 16), qui Aristotele preciserà le potenzialità tragiche della *praxis* umana, compresa, pur con sue caratteristiche proprie, in quell'ordine contingente, «condizionale», di cui lo Stagirita rende partecipe l'intero movimento naturale. Scrive qui Aristotele, ricapitolando con la solita lapidarietà numerose questioni – da quella relativa al genere di emozioni propriamente tragico (cfr. *supra*, note a 49b 21-31, 49b 27-8), a

quella relativa al carattere *teleion* dell'azione tragica (cfr. *supra*, 49b 24-9 e nota a 50b 21-51a 15) – già affrontate nei capp. 6 e 7: «Siccome l'imitazione non è solo di un'azione conclusa, ma anche di fatti che incutono paura e destano compassione, questi si hanno soprattutto quando accadono contro le aspettative uno a causa dell'altro». Ecco la specificazione più importante (così anche Else, 1957, pp. 329-31, ripreso da Lucas, 1980, pp. 126, 133, che la considerano una delle «key phrases in the *Poetics*») delle possibilità tragiche che derivano dall'essere contingente, cioè «secondo probabilità o necessità», della *praxis*: l'essere uno *a causa* dell'altro – e non semplicemente uno *dopo* l'altro, come distinguerà nel capitolo successivo (cfr. *infra*, nota a 52a 12-21) – dei fatti che la compongono, ma poter alla fine andare lo stesso contro le aspettative ($\pi\alpha\rho\alpha\tau\eta\tau\delta\xi\alpha\tau$). Seguire un ordine causale, ma disattendere l'esito naturale a causa di una *peripeteia* (termine tecnico con il quale, come vedremo, dal cap. 10 in poi specificherà il *metaballein* dell'azione: e su cui cfr. *infra*, nota a 52a 22-3). Questa frase indica bene la *dynamicis* tragica prodotta dall'essere «secondo probabilità o necessità» (ovvero «necessariamente o per lo più», ovvero «sempre o per lo più»: cfr. *supra*, nota a 51a 12) della *praxis* quale forma specifica del movimento naturale. Il poter andare «contro le aspettative» di un'azione orientata ad un fine, ma, al contempo, contingente. Insomma, conclusa (e intera) in quanto causata – naturale e non avvenuta «come capita» (cfr. *supra*, 50b 32-3; su questo, molto preciso Kyriakou, 1993) – ma anche composta da fatti che generano paura e compassione (e quindi caratterizzata, come vedremo nel cap. 13, da *hamartiae* che provocano una *peripeteia*: cfr. *infra*, nota a 52b 28-53a 39, 53a 9-10), l'azione tragica, così fatta, può generare, mediante la sua *mimesis* nella tragedia, l'emozione conoscitiva per eccellenza e quindi più di tutte piacevole per l'uomo maturo: il $\theta\alpha\mu\alpha\sigma\tau\omega\tau$. Quello «stupore» che nell'anima viene suscitato dalla visione dello spettacolo offerto da una natura i cui eventi, umani e non, sono riconosciuti verificarsi non «a caso o per fortuna» – modalità del divenire, quest'ultima, che, come si legge in *Phys.* II, pur rientrando tra le cause e i principi del movimento, tuttavia non ne costituisce la causa prima (cfr. in part. 198a 5-13) e quindi non è attinente a ciò che è «più noto in sé» – ma secondo un ordine, benché contingente, il quale, come tale, può anche «rovesciarsi» e andare «contro le aspettative». Tale emozione di stupore

re sa perfettamente suscitarla anche la tragedia in quanto, appunto, *mimesis praxeos*, sguardo “secondo” sull’agire umano, capace di cogliere come nessun altro il lato negativo di questo ordine contingente e specificarne la natura, la forma. Capace, cioè, di cogliere i rovesciamenti dell’azione e farli vedere nella loro luce più corrispondente: non come esiti di pura e semplice casualità, ma come deviazioni da un ordine; e quindi, in quanto tali, in quanto sue *deviazioni*, anche ulteriore conferma dello “stupefacente” ordine naturale presente nel divenire (su questo, cfr. anche *supra*, nota a 48b 10-1, in cui si cita *De part. anim.* 645a 7-26).

Di qui scaturisce l’universalità della *poiesis* e, all’interno di questa, la superiorità della tragedia rispetto a ogni altro genere poetico.

51b 3. *Ιστορία τις* Benché qui il termine *historia* abbia un significato più preciso che altrove – dove Aristotele lo usa per lo più con il significato generico di «indagine» e compare talvolta come semplice sinonimo di «indagine» (*εἰδηστις*: cfr. *De anim.* 402a 1-4), talvolta di *empeiria* (*An. pr.* 46a 17 ss.): su tutti i vari significati, cfr. Bonitz, *s.v.* – tuttavia, tradurlo con «storiografia» sovraesporrebbe semanticamente il senso che Aristotele gli sta assegnando. Come, viceversa, lo sottoesporrebbe, tradurlo, come fa Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*), con «cronaca» («chronique»), fornendo così un’implicita risposta a chi, come Ricoeur (1986, *passim*), legge questo passo del cap. 9 nell’orizzonte di un’alternativa tra storiografia e racconto di finzione, facendone un indiretto precursore di quella concezione storiografica, cosiddetta *événementielle* – ormai messa apertamente fuori gioco dalla visione storiografica moderna – secondo la quale la storiografia sarebbe semplicemente una raccolta di *dati* storici privi di *mythos*. Una visione, quella di Ricoeur, che, in effetti, non rende piena giustizia della stessa *Poet.*, la quale dimostra invece di essere già ben consapevole del carattere mitopoietico anche della storiografia, parlando, a proposito delle differenze tra narrazione storica ed epica, di *Ιστορίας τὰς συνθέσεις* (di una «composizione», tuttavia basata per Aristotele su altri criteri da quelli poetici: non su «un’unica azione» – ossia, come determinato anche nel cap. 7, un’azione conclusa e intera – ma semplicemente su «un unico periodo di tempo»: cfr. *supra*, cap. 23, 59a 21-9, su cui cfr. *infra*, nota a 59a 18-9). Né, più in generale, rende piena giustizia dell’effettiva opera stori-

grafica della classicità, che – come ben individuato da De Römill y (1995) a proposito di Tucidide – non ha mai distinto, come invece farà la storiografia moderna di stampo illuminista e poi positivista, tra dato obiettivo e riflessione interpretativa. Ma se Dupont-Roc, Lallot (1980) ha perfettamente ragione ad affermare che anche per Aristotele i miti dell'origine trovano pieno diritto nella costruzione della storia (cfr. p. 224), non per questo occorre poi congetturare che il passo stia quindi facendo riferimento a un mero genere cronachistico (a cui peraltro bisognerebbe associare anche Erodoto, che Aristotele cita qui come esempio di *ἱστορικός*). Trovo che qui la questione sia più semplice e non implichi un'ulteriore distinzione tra cronaca e storiografia, così come la possiamo intendere noi. Implica solo la distinzione tra narrazione *storica* in generale (vale a dire riguardante «le cose accadute»), quale che sia la specie di questa narrazione, e narrazione *poietica* (vale a dire riguardante le cose «quali potrebbero accadere» o «la possibilità» di quelle accadute).

§ib 8-9. ἔστιν δὲ καθόλου Rispetto alla narrazione storica, cronaca o storiografia che sia, la composizione poetica ha piuttosto «di mira» il tratto distintivo dell'universalità. E perciò è «più filosofica» e «più seria» di quella. Ma cosa sono queste «cose universali» che la *poiesis* «dice»? Cosa c'è, in altre parole, di *universale* nelle vicende poetiche e in modo eminente in quelle tragiche? Apparentemente nulla. Le vicende tragiche narrano, infatti, di avvenimenti talmente straordinari – quelli che nel cap. 14, come vedremo, saranno raccolti sotto la cruciale definizione di *pathē en tais philiais* (cfr. *infra*, note a 52a 29-31, 53b 1-54a 15, 53b 19) – da rendere senz'altro curioso che Aristotele conferisca proprio ad essi il tratto distintivo dell'universalità. Se per *katholou*, infatti, intendiamo, come si legge in *An. pr.* 24a 18, il discorso (*logos*) «che riguarda ogni oggetto o nessun oggetto in predicato», a primo intuito verrebbe, semmai, da associare le vicende poetiche tragiche al particolare (*ἐν μέρει*), definito alla linea successiva come il discorso «che riguarda o meno qualche oggetto o non tutti gli oggetti in predicato». Poter essere predicato di tutti o di nessuno; questa è la regola logica dell'universale. E dunque, in che senso si può parlare di «universalità» delle vicende accadute a un Edipo, a Ifigenia, ad Antigone, nonostante l'unicità, l'irripetibilità dei casi associati a tali «nomi»? Ben lungi dal congetturare, come pure qualche

studioso ha fatto (cfr. i.e. Valgimigli, 1934, p. 29, che, riprendendo il vocabolario crociano, parla di universale poetico in Aristotele, come di un «universale concreto»), che *katholou* nella *Poet.* possa avere un significato diverso da quello che questa nozione detiene in altre opere del corpus, se si vuole davvero comprendere il carattere universale dei fatti narrati dalla *poiesis*, direi che occorre, al contrario, ricondurre la questione dell'universale aristotelico entro i suoi termini peculiari, per scoprire come, alla fine, anche dalla *Poet.*, se non soprattutto dalla *Poet.*, emerga in modo perspicuo tutta la complessità della nozione aristotelica di *katholou*.

Entro la netta linea di demarcazione tra verità e finzione a cui ci ha abituato la prospettiva del pensiero moderno, è difficile sottrarsi all'idea che l'universale poetico sia costituito per astrazione e distanziamento dalla realtà sensibile. Che le rappresentazioni poetiche tanto più siano universali quanto più riescono a sganciarsi da *ta genomena* e dare così forma a ciò che in realtà non ce l'ha, operando quella «sintesi dell'eterogeneo» che anche uno studioso del calibro di Ricoeur (cfr. 1986, p. 8 e *passim*) ha ritenuto prerogativa fondamentale della *poiesis* in senso aristotelico. L'universale poetico, in questa prospettiva, fa tutt'uno con quella unificazione soggettiva del molteplice che l'estetica moderna ha assegnato all'immaginazione come facoltà produttrice del *senso* della realtà. Ma in verità, questo modo di intendere il *katholou*, di cui Aristotele accrediterebbe anche la *poiesis*, è del tutto anacronistico e appare piuttosto come una delle definitive sedimentazioni, rintracciabili anche in campo poetico, dell'esito a cui è giunta la secolare disputa postaristotelica intorno agli universali. Disputa che ha rappresentato un vero e proprio terreno di formazione per quella soggettività che andrà a costituire la cifra fondamentale della modernità e le cui prerogative sono già in gran parte anticipate nelle conclusioni a cui la condurrà, com'è noto, una figura come quella di Guglielmo di Ockham, nel XIV sec., riorientando in un senso del tutto diverso da quello fatto valere da Aristotele il principio della non universalità della sostanza. E disputa da cui prevarrà in via definitiva il valore *nominalistico*, ossia solo concettualistico, mentale e semantico, degli universali – «non esiste alcun universale ... qualsiasi universale è una cosa singolare ed è universale solo riguardo al suo significato, in quanto è segno di più cose» scrive Ockham (*Summa totius logicae* I, 14) – dando così luogo a una scissione,

sconosciuta alla metafisica classica e, in termini così netti, ancora a quella medievale, tra *res* e *signum*, realtà e concetto, oggetto e soggetto e in cui, al fondo, si iscrive anche la scissione tra ordine della realtà e ordine della finzione. Con la finzione elevata al rango di *ideale* della realtà e la realtà abbassata a quello di puro *factum*.

Al contrario, il *katholou* aristotelico, a monte di questa scissione, non solo è estraneo al quadro “nominalistico” moderno, ma, estraneo a questo, è del tutto estraneo anche al concetto di realtà che questo sottende e al quadro “realistico” della modernità. Proprio un’opera come la *Poet.*, in cui si rivela tutta la complessità del concetto aristotelico di *katholou*, sta a dimostrarlo. Cos’è, infatti, universale della *poiesis*? Non la singola specifica azione di questo o di quello, ma, dice Aristotele, «è universale *quali* ($\tau\alpha\piοία$) cose a *quali* ($\tau\omega\piοίω$) persone capitì di dire o di fare secondo probabilità o necessità». Questo ha di mira la *poiesis* mettendo i nomi. L’universale è, in una parola, la qualità, la *ποιότης* delle azioni e di coloro che agiscono (cfr. *Cat.* 8, 10a 11 ss., in cui si parla della *poiotes* come della «*morphe* insita in ciascuna cosa»). Cioè, ancora una volta, afferma, l’essere «secondo probabilità o necessità» della *praxis* e l’agire di coloro che nel cap. 2 (cfr. *supra*, 48a 1) aveva chiamato *prattontes*. La realtà della *praxis*, dunque, e non un suo ideale immaginario; ma, si potrebbe dire, non nel senso della sua *realitas*, bensì nel senso della sua *physis*, colta in qualche modo anche dall’arte poetica. Cosa peraltro ribadita da Aristotele quando nel cap. 6 scrive che la tragedia non è semplicemente imitazione dell’azione, ma del *telos* e dell’*eudaimonia* (e *kakodaimonia*) che sono *en praxeis* (cfr. *supra*, nota a 50a 17-20).

Tutta la questione ruota, com’è noto, intorno al problema della non universalità della sostanza, anticipata alla fine del libro *B* della *Metaph.* e affrontata in modo esteso nei libri *Z* ed *H*. La sostanza delle cose in divenire, dotate di materia oltre che di forma, è, secondo la celebre definizione aristotelica, *τόδε τι*, un «questo qui», il loro singolo e determinato qui e ora, potremmo anche dire. Mentre l’universale esprime solo *τὸ τοιόνδε*, il genere a cui appartiene la cosa. Detta in altri termini, quelli cruciali di *Metaph.* Z 13, la sostanza esprime *ἡ ἰδιος ἐκάστῳ*, «il proprio di ciascuna singola cosa». Ciò che – aggiunge – «non appartiene alle altre». Mentre l’universale esprime *τὸ κοινόν*, ciò che è *comune* tra diverse cose (cfr. 1038b 10-1): l’essere uomo di Socrate, il suo appartenere

al genere umano, comune anche a Corisco e a Talete. Come risulta evidente, e secondo le indicazioni stesse di Aristotele (cfr. 1039a 14 ss.), questa distanziazione tra la sostanza come «differenza ultima» tra le cose, e l'universale, come loro comune appartenenza, non può che generare un'aporia. Sintetizzando all'estremo il lungo ragionamento contenuto in questi passi, e che occupa anche il libro *H*, possiamo così riassumere l'aporia: non solo della sostanza non potrà esserci conoscenza rigorosa (*episteme*), dal momento che, come Aristotele ripete spesso, l'*episteme* è sempre e solo dell'universale, ma addirittura, essendo la definizione delle cose sensibili un *logos* che esprime sempre l'unità di un composto di materia e forma – l'uomo definito «animale razionale», la casa definita «riparo di pietre, mattoni e legno», ecc. – a rigore di termini, poiché la sostanza è l'atto della cosa e «l'atto compiuto separa» (1039a 7), delle sostanze sensibili non dovrebbe esserci nemmeno definizione, con la relativa impossibilità di determinare alcunché e compiere quel percorso diairetico *per genere e differenza specifica* che, come si legge nel cap. 12 del libro *Z*, conduce alla determinazione ultima intorno alle sostanze. In altre parole, la sostanza sarebbe inconoscibile e la filosofia dovrebbe rassegnarsi – come peraltro farà spesso dopo Aristotele – allo scetticismo e alla consapevolezza della più totale imprecisione e superficialità. Per quale ragione invece noi, secondo Aristotele, possiamo definire? Ovvero, come si legge esattamente, «per quale ragione è un'unità ciò la cui nozione (*logos*) noi diciamo essere una definizione ... un'unità e non una molteplicità (*πολλά*)» e possiamo così fare riferimento alla sostanza di ciascuna cosa, che anch'essa è una e determinata (cfr. 1037b 11-14 ss.)?

Nelle cose in divenire, dotate di materia e forma, la causa dell'unità della definizione, dirà alla fine del libro *H*, è la stessa di quella del passaggio dalla potenza all'atto – una materia (pietra, mattoni o legno) che acquisisce una forma diventando «casa», definibile universalmente come «riparo di pietra, mattoni o legno» – di cui la definizione è nozione: «che questo era il *ti en einai* di ciascuna di esse» (1044a 33). La sostanza è di per sé avere-da-essere, cioè tendenza dell'ente a realizzarsi secondo una forma. In questo senso, la sostanza è l'*essenza* dell'ente. Ed è questo fondamento (metafisico) ad assicurare, sebbene in modo contingente e ogni volta a rischio di essere mancato, il legame tra l'individuale della sostanza e l'universale della definizione, tra il *proprio* ed il *comune* (Calvo,

1989, lo chiama, con una bella espressione, «circolo del proprio e del comune», cfr. pp. 248 ss.). Un legame da cui esce legittimata tanto la conoscenza delle sostanze sensibili particolari – che non costituisce *episteme*, ma di cui, come dirà in un altro passo cruciale del libro *Z* (cfr. 1039b 27 ss.), c'è tuttavia un altro tipo di conoscenza, più approssimativa, ma non per questo, come potevano credere i platonici, priva di validità: la *doxa* – quanto la loro universalizzazione nelle definizioni.

In definitiva, l'universale mantiene il legame con la sostanza, grazie alla propensione mostrata da quest'ultima ad attuarsi secondo una forma specifica – l'individuo Socrate ad attuarsi, sebbene in modo contingente, come «uomo», cioè, secondo la definizione di ζώον λόγον ἔχον. Insomma, ciò che è *comune* intercetta il *proprio* nel suo avere da essere. Ne *dipende* e insieme, in certa misura, lo *prevede*, benché possa farlo solo in generale e talvolta mancarne l'effettiva attuazione. In questo senso, il *katholou* si può ben definire, come si legge in *An. pr.* 85b 6, causa (*αἴτιον*) delle cose (sull'universale come causa, cfr. anche *Metaph. A* 981a 5 ss.), e perciò non si può dire abbia un carattere puramente logico, nominalistico. Ha, in qualche modo, un tratto ontologico. È la nozione di ciò cui tende effettivamente, sebbene in modo contingente, ogni singolo particolare individuo. La causa del suo essere questo o quell'ente definibile in un modo o in un altro, sebbene poi la sua sostanza sia costituita dallo scarto tra questo universale e quel particolare individuo.

Tale contingenza, tale scarto tra universale e particolare, comune e proprio, motivo del valore doxastico del discorso intorno alle sostanze sensibili particolari, è poi ancora maggiorata quando si tratta delle «cose particolari e ultime» – così Aristotele chiama nell'*Eth. nic.* le azioni (cfr. i.e. 1142a 32) – dell'attività pratica. Lì, data questa contingenza e particolarità estreme, l'universale è ancora più generico e meno adeguato alla sostanza effettiva delle cose. «Nei discorsi riguardanti le azioni – si legge in un passo particolarmente perspicuo di *Eth. nic.* II 7 (1107a 29-31) – quelli universali sono più comuni (*κοινότεροι*), quelli particolari più veri (*ἀληθινώτεροι*)». E tuttavia una loro universalità è ancora rintracciabile e quindi una loro intelligibilità e unità di definizione, possibile. Nella *Poet.* è rintracciabile, appunto, come *morphe, poietes* della *praxis* – in questo passo del cap. 9 indicate come l'esse-

re «secondo probabilità o necessità» dei fatti pratici (e, in quanto tali, aventi, come loro *dynamis*, quella di andare *para ten doxan*), ma nei capp. 14 e 17 specificata, come vedremo, in senso più dettagliato e relativo alle questioni, cruciali per la prassi umana, della *philia* e dell'*eudaimonia*. Un universale che anche una forma di conoscenza doxastica come la *poiesis*, soprattutto nei suoi generi superiori, drammatici ed epici, è in grado di «dire» e a cui «mira». Perciò, in conclusione, si può dire che la *Poet.*, nell'ambito della teoria della tragedia come *mimesis praxeos*, lungi dal presentare un diverso tipo di universale rispetto a quello discusso nelle altre opere del corpus, al contrario fa emergere bene, perfino meglio che altrove, tutta la complessità della nozione aristotelica di *katholou*. (Sull'universale poetico, tra gli studi più recenti, cfr. Armstrong, 1998.)

§ib 16. Άλτιον δ' ὅτι πιθανόν ἔστι τὸ δύνατόν Questo è il primo caso in cui troviamo il termine *πιθανόν*. Termine che (come detto supra, nota a §1a 12; cfr. anche supra, §5a 30 e 60a 27) indica il verosimile nel senso soggettivo di «credibile», «persuasivo», e che si distingue dall'*εἰκός* usato alla linea 14 e a §ib 31, dove indica invece chiaramente la probabilità dell'azione come sua *qualità* oggettiva.

§ib 19. ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐνίαις Qui, a differenza di Kassel (1965), che reca la lezione del cod. B, *ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐν ἐνίαις*, accogliamo la *lectio facilior* dei codd. A e LAT.

§ib 23. εὐφραίνει Serve richiamare la paronimia di questo termine, che torna anche tre linee dopo, per osservare lo slittamento in senso “estetologico” che la tradizione ha riservato al testo della *Poetica*. Ancora la gran parte delle edizioni recenti traduce con «piace» (così, i.e., Lanza, 1994, *ad loc.*; Dupont-Roc, Lallot, 1980; Halliwell, 1987, Donini, 2008). In sé, naturalmente, la traduzione non è errata (in un caso – cfr. supra, §ob 20 – anche qui lo si troverà tradotto con «avere piacere»; cfr. anche §2a 25). E tuttavia, bisogna tener conto del fatto che il verbo deriva dalla composizione del termine φρήν, l'antica designazione dell'anima e delle facoltà intellettuali, con la particella εὐ. La tragedia «piace»; ma nel senso che «ben dispone l'anima» (cfr. i.e. Eschilo, *Ch.* 742: εὐφρανεῖ νόον), non che semplicemente «diverte» (per un'interpretazione del termine opposta a questa, si veda Donini, 2008, pp. CXXVIII-

ix). E allora, forse, in un caso che, come questo, si potrebbe prestare ad equivoci, tanto vale specificare. Come abbiamo visto anche nel cap. 6 a proposito della *katharsis* e dell'effetto proprio della tragedia (cfr. *supra*, nota a 49b 21-31), il piacere ha per Aristotele ben altro ruolo da quello del semplice diletto. Per ritrovare un'identificazione tra piacere poetico e diletto – in parte già anticipata nella “poetica”, chiamiamola così, di Gorgia (cfr. in part. D.-K. 82 B 11, § 8 ss., su cui cfr. *supra*, nota a 50b 15) – occorrerà attendere l'elaborazione ellenistica, epicurea ed alessandrina (su cui, per una sintetica ma precisa ricostruzione, cfr., tra gli altri, il recente Lombardo, 2002, pp. 135 ss.).

51b 26. ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας Qui, a differenza di molti edd., ipotizziamo una costruzione κατὰ σύνεσιν, in virtù della quale il soggetto sottinteso del verbo εὐφραίνει – presente anche alla linea 23 – sia ancora specificatamente ἡ τραγῳδία.

51b 32. εἰκός γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι Qui non si accoglie Kassel (1965), che mette tra parentesi καὶ δυνατὰ γενέσθαι, non presente nel cod. AR solo per un probabile omeoteleuto. Tra l'altro, anche a costo, in questo caso, di forzare un po' la lingua italiana, si è voluto rendere il senso qualificativo (si noti ancora la presenza dell'*οἶα* alla linea precedente attribuito qui da Aristotele agli aggettivi εἰκός e δυνατά).

51b 34. λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον La trama episodica è quella in cui gli eventi non si succedono secondo probabilità o necessità, ma in modo fortuito o casuale, accidentale. Si succedono μετ' ἄλληλα e non δι' ἄλληλα (ossia, come si leggerà nel prossimo capitolo, non avvengono uno «a causa» dell'altro, ma semplicemente uno «dopo» l'altro: cfr. *infra*, nota a 52a 12-21). L'essere *eikos* costituisce la qualità universale cui tende ogni *praxis*. Qualità che la *mimesis praxeos*, se non è capace di ripetere in un *mythos*, finisce per «stravolgere». In questo senso, Aristotele può parlare qui addirittura di una *dynamis* del *mythos*. Una *dynamis* che, plasmata sull’“essenza” stessa della *praxis* come suo *ti en einai*, costituisce il limite oltre il quale avviene lo stravolgimento episodico. Tale limite corrisponde al limite della grandezza già determinato nel cap. 7 (cfr. *supra*, nota a 51a 12) come rovesciamento dalla cattiva alla buona sorte

o dalla buona alla cattiva di una successione di eventi che si producono secondo probabilità o necessità. Oppure, il che è lo stesso, determinato come l'essere, dirà qui, «uno a causa dell'altro, ma contro le aspettative» dei fatti tragici, «be unexpected (but logical)» degli eventi che compongono il *mythos*, come dice efficacemente Else (1957, p. 331). Tali limiti e potenzialità del *mythos* vengono stravolti quando la trama si fa invece episodica, slegata (su questo cfr. anche *infra*, nota a 55a 35-b 23). Quando, cioè, abolendo i nessi causali e lasciando i meccanismi della successione in mano al fortuito e al casuale (per oscurità della trama stessa o anche solo per incapacità da parte degli attori di saperla mettere in scena adeguatamente), il *mythos* finisce per perdere la capacità sua propria di imitare la natura della *praxis*, ossia l'ordine contingente, «secondo probabilità o necessità» che le sottostà, e quindi la sua possibilità di andare *para ten doxan*. Quella possibilità che, come dice qui, produce sentimenti tragici come l'*eleos* e il *phobos* e, per questa via, favorisce il *thaumaston*.

§2a 4-6. τὸ γὰρ θαυμαστόν Qui Aristotele non dà una definizione di ciò che intende per *thaumaston*. Specifica solo ciò che lo produce in modo adeguato: i fatti contingenti che, attuando una loro potenzialità, si realizzano *di' allela para ten doxan*, piuttosto che i fatti casuali o fortuiti. Questa stessa indicazione viene anche, indirettamente, dal cap. 18 (cfr. *supra*, 56a 19-20), in cui il *thaumaston* è associato alla *peripeteia* (cioè al capovolgimento dell'ordine secondo probabilità o necessità; anche se poi concesso in modo che la tradizione esegetica ha sempre considerato sospetto, anche alle «azioni semplici»: su questo cfr. *infra*, nota a 56a 19-21). Ulteriore, implicita conferma, viene poi anche dall'analisi dei capp. 23-6 sull'epica, dai quali risulta che tra i suoi tratti distintivi vi è il fatto che in essa il *thaumaston*, a differenza che nella tragedia, procede soprattutto dall'irrazionale (ἄλογον: cfr. *infra*, nota a 60a 13); ma che anche per questo, come vedremo, l'epica va considerata inferiore alla tragedia (sulla questione cfr. *infra*, note a 59b 8-60b 5, 60a 12-3; in generale sulle ragioni della superiorità della tragedia sull'epica, cfr. *infra*, note a 61b 26-62b 18, 62b 14-5).

Il *thaumaston* è un sentimento conoscitivo – nella *Rhet.* Aristotele lo chiama direttamente «desiderio di apprendere ($\mu\alpha\theta\epsilon\tau\nu$)» (1371a 33-4). È il sentimento conoscitivo per eccellenza – *causa* del

sapere, come si legge in un celebre passo di *Metaph.* A 2 cui già si è fatto cenno (cfr. *supra*, nota a 51a 12) – alla base del mito come delle forme di sapere più alte, quali la filosofia, l'*episteme*, la *techne* (cfr. i.e. *Eth. nic.* 1177a 25, in cui si parla dei «piaceri meravigliosi ($\thetaαυμαστὰς \ \eta\deltaονάς$)» della filosofia).

Ora, il fatto che, come Aristotele afferma qui, esso si realizzi da avvenimenti che «accadono uno a causa dell’altro, ma contro le aspettative» piuttosto che «dal caso o dalla fortuna ($\alpha\pi\delta\ \tau\ou\ \alpha\eta\tauομάτου\ \kai\ \tau\eta\varsigma\ \tau\u03c7η\varsigma$)», sebbene non spiegato, è tuttavia perfettamente comprensibile ripercorrendo brevemente il quadro gnoseologico aristotelico. All’interno del quale, come si legge in *Phys.* II, quanto avviene *apo tou automataou kai tes tyches*, causa in diversa misura di ciò che è contro natura ($\pi\alpha\rho\alpha\ \phi\usigma\nu$: cfr. 197b 34) – in questo, oltretutto, collegato indirettamente all’*alogon*: «la natura non fa nulla in modo irrazionale ($\alpha\lambda\o\gamma\omega\varsigma$)», si legge in *De cael.* 291b 13) – dà luogo all’accidentale ($\sigma\eta\mu\beta\epsilon\beta\eta\kappa\o\varsigma$: cfr. 196b 29 ss.). L’accidentale, infatti, come si legge in un lungo brano di *Metaph.* E 2-3 dedicato proprio al *symbebekos*, non può essere oggetto né di *episteme* (cfr. 1026b 4 *et passim*), né di *techne* (cfr. 1027a 26), poiché di esso non può esservi «alcuna *theoria*» (cfr. 1026b 3). Benché in questi stessi passi Aristotele non manchi di cogliere la dialettica esistente tra necessario, contingente ed accidentale, vedendo bene come l’accidentale entra nella determinazione del contingente, e facendo dell’*hos epi to poly* una sorta di intermedio tra necessario ed accidentale (cfr. in part. 1027a 8 ss.), dell’accidentale, tuttavia, specificato come «ciò che non esiste né sempre né per lo più» (1026b 31-3; cfr. anche *Phys.* 197a 32-5, 198b 35-6), a suo giudizio «non si occupa né la *praktike*, né la *poietike*, né la *theoretike*» (1026b 4-5), alla cui base c’è, appunto, il *thaumaston* come *desiderio di apprendere* originato dal riconoscimento di «non sapere» (sull’impossibilità di una scienza dell’accidentale e sulle ragioni per cui per Aristotele può esservi scienza solo di ciò che è necessario o perlopiù, cfr. anche *An. post.* I, 30, su cui il fondamentale Mignucci, 1981). Un *non sapere* orientato in senso dichiaratamente socratico – l’espressione usata a questo proposito da Aristotele in *Metaph.* A 982b 18 è *o\i\eta\tauai\ \alpha\gamma\vo\epsilon\i\n*, quella *docta ignorantia* da distinguere, come nei Dialoghi socratici di Platone, dalla volgare *\alpha\mu\alpha\theta\i\alpha* (cfr. i.e. Platone, *Ap.* 20d ss.; sul “socratismo” di Aristotele, cfr. le classiche riflessioni di Gadamer, 1990, pp. 363-76,

421-2). E ben differente da quell'impossibilità di essere appreso o insegnato di cui Aristotele parla, invece in relazione all'accidente (cfr. *Metaph.* E 1027a 21-2). Nessuna forma di sapere, neanche la *poietike techne*, può essere costruita sul *symbebekos* e dunque il *thaumaston*, come *causa e origine* del sapere, non può essere generato *apo tou automatou kai tes tyches* (caso e fortuna che poi bisognerebbe differenziare, come Aristotele fa ancora in *Phys.* II 6, a seconda del differente ambito di provenienza: la *tyche*, legata alla scelta, e quindi limitata all'agire umano; l'*automaton* riguardante invece ogni evento la cui causa finale è esterna alla sua generazione naturale, e dunque anche le cose inanimate e gli animali).

Perciò, proprio come nello studio del mondo fisico e biologico – si ricordi quanto abbiamo già letto (cfr. *supra*, nota a 48b 10-1) dal *De part. anim.*: «in tutte le realtà naturali v'è qualcosa di meraviglioso (*θαυμαστόν*)» – anche nella *Poet.*, Aristotele può ben dire che il *thaumaston* si produce meglio da fatti che accadono uno causa dell'altro, ma contro le aspettative, cioè dal *contingente*, piuttosto che dal mero *fortuito* o addirittura dal *casuale*. Anzi, da questo punto di vista, la mimèsi poetica, e in particolare la compiuta *mimesis praxeos*, sono fonte inesauribile di stupore e meraviglia (cfr. in proposito *Rhet.* 1371b 4 ss., in cui si afferma che, come sono piacevoli il *manthanein* e il *thaumazein*, così lo sono anche le cose piacevoli dello stesso genere (*τὰ τοιάδε ἡδέα*), ossia la *poietike mimesis*). Uno stupore che tuttavia, dato il carattere – come abbiamo già in parte visto (cfr. *supra*, nota a 50b 15) e torneremo a vedere più attentamente (cfr. *infra*, nota a 61b 26-62b 18) – segnatamente sensibile della tecnica che lo produce e del piacere che essa riserva, nella *Poet.* Aristotele non si fa problema di accomunare con un altro sentimento, analogo, ma non identico: l'*ἐκπληξίς*. Quell'effetto di sorpresa che altrove, in fatto di scienza, può distinguere come una differenza specifica del genere *thaumaston* – in particolare come un suo eccesso, una sua *ὑπερβολή* (cfr. *Top.* 126b 14 ss.) – ma che qui (un po' come avviene per la coppia *morphe-eidos*: su cui cfr. *supra*, nota a 48b 11-2) tratta pressoché come sinonimi. Il primo a stabilire tale analogia è stato Bywater (1909, p. 224), sulla base del riferimento nella *Poet.* all'inseguimento di Ettore nell'*Iliade*, una volta giudicato *thaumaston* (cfr. *supra*, 60a 14) e un'altra *ἐκπληκτικόν* (cfr. 60b 25). Nella stessa direzione sono andati, tra gli altri, anche Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 442) e Belfiore (2003,

pp. 293-4). Mentre Lucas (1980, *ad loc.*) lascia in sospeso l'identificazione tra i due termini proprio ricordando i passi dei *Top.* appena citati. (Sul *thaumaston*, visto soprattutto dalla prospettiva della sua tradizione successiva, in part. rinascimentale, cfr. Minsaas, 2001.)

§2a 7-10. οἶον ως ὁ ἀνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος Come esempio del rovesciamento tragico a cui, a causa della sua contingenza, può andare soggetta la *praxis*, e del relativo *thaumaston* che esso può produrre, Aristotele, invece di portare uno dei possibili innumerevoli casi tratti dalle stesse tragedie, porta la vicenda di un certo Miti, la cui statua cadde addosso a colui che lo aveva ucciso, uccidendolo a sua volta (vicenda riferita anche da Plutarco, *Ser. num. vind.* 553d, con maggiori dettagli; e [Aristot.], *Mir.* 846a 22 che però riporta, commettendo probabilmente un errore ortografico, Βίτυος). Il caso, dato anche il modo un po' ambiguo in cui Aristotele si esprime in questa circostanza, lascia adito a diverse ipotesi, nessuna definitivamente convalidabile. Se escludiamo quella che l'intero passo sia spurio, opera di un tardo commentatore – magari ispirato proprio dal passo pseudo-aristotelico dei *Mir.* (sull'ipotesi, cfr. le attente osservazioni di Else, 1957, pp. 336-7, che tuttavia ritiene non ci siano indizi sufficienti per accoglierla) – ne restano in campo altre due. Tutto ruota intorno al significato attribuito al termine οἴκε. Se esso, infatti, significasse semplicemente «sembra» («sembra che tali cose non appaiano per caso»), conferendo così all'intera frase il senso della mera parvenza, di fronte alla quale Aristotele sta facendo mostra di scetticismo, a rigore di termini si dovrebbe allora parlare di questi come di fatti che, sebbene sembra che accadano, come dice qui, non per caso (*οὐκ εἰκῆ*) o, come detto tre linee sopra, di proposito (*ἐπιτηδές*), in realtà scaturiscono invece *apo tou automaton kai tes tyches* e non *di'allela para ten doxan* in senso stretto. Ma allora perché aver scelto proprio un caso di stupore creato da fatti che, sebbene all'apparenza *di'allela*, invece, in effetti, sono *met'allela*? Siamo semplicemente al cospetto di un esempio infelice? Tanto più sconclusionato, se pensiamo che è lo stesso Aristotele, in *Rhet.* II, a mettere in guardia da quel tipo di sillogismi solo apparenti – utili talvolta per persuadere, ma di cui va nondimeno individuato il paralogismo – che prendono come causa di un evento ciò che non lo è, solo perché quell'evento è accaduto contemporaneamente o dopo un altro e interpreta-

no «il dopo questo come a causa di questo», τὸ μετὰ τοῦτο ὡς διὰ τοῦτο: cfr. 1401b 29-33). Oppure – e questa è l'ipotesi adottata da Else (1957, p. 336) e soprattutto da Lucas (1980, *ad loc.*) – forse si tratta solo di una sorta di iperbole per dire che, per i fatti tragici, tanto è importante l'essere *di' allela*, che ciò vale anche quando esso è solo apparente? È un'interpretazione possibile, ma se così fosse, sarebbe una ben strana conferma per via di negazione (in effetti simile al tipo di spiegazioni che in *An. post.* 78b 22 ss. chiama καθ' ὑπερβολὴν) del carattere *di' allela para ten doxan* dei fatti tragici. Resta, tuttavia, anche un'altra ipotesi, più semplice, più coerente con altre posizioni espresse su temi analoghi da Aristotele (cfr. *infra*, note a 56a 23-5, 61b 13-4, 61b 20-1), e per questo forse meno improbabile (così, in parte, anche Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 229): che *eoike* sia usato qui da Aristotele in stretta assimilazione con il sostantivo *eikos*, nel senso di «è probabile» – senso che pure il vocabolo possiede e di cui anche la *Poet.* ha già dato in qualche misura testimonianza (cfr. *supra*, 48b 4, 51a 19). E che, quindi, anche Aristotele, come Plutarco e lo Pseudo-Aristotele, stia concedendo un qualche credito alla non totale casualità dell'evento. Ciò non è contraddetto dal fatto che ci si trovi, come si legge qui, «in tema di cose fortunose (καὶ τῶν ἀπὸ τύχης)». La genericità dell'espressione – l'*ἀπό* esprime un'idea di provenienza e non di stato – autorizza a pensare che Aristotele non stia semplicemente dicendo, come la maggior parte dei traduttori interpreta, che lo stupore si realizza *perché* cose fortunose sembrano accadute di proposito. Sembra dirci che si realizza *quando* cose apparentemente fortunose lasciano il dubbio che siano accadute di proposito. Un dubbio che, come tale, rimanda, appunto, alla probabilità e non alla certezza, ma che resta e che il *mythos* deve restituire come tale. In questa prospettiva, anche quello di Miti può diventare, da un certo punto di vista, un buon esempio di fatti accaduti *di' allela*, benché *para ten doxan*. E soprattutto ricollegarsi, sebbene in modo un po' sciatto, alla tesi, spiegata in seguito con maggiore precisione, secondo la quale occorre concludere che «è probabile che accada anche ciò che è improbabile».

Il caso di Miti direi che, dunque, vada fatto rientrare nel novero di quei fatti «impossibili ma plausibili (ἀδύνατα εἰκότα)» di cui Aristotele parla nel cap. 24 (cfr. *supra*, 60a 27 ss.), e che ammette ampiamente per la *mimesis* (sulle ragioni di tale ammissione, cfr. *infra*,

fra, nota a 60a 12-3), e non tra quelli – come la maggior parte dei traduttori e commentatori (cfr. i.e. ancora Else, 1957, pp. 332 ss.) ha invece indicato – che nel cap. 15 (cfr. *supra*, 54a 36 ss.), in relazione a un intervento divino, Aristotele definirà *alogia*. Questi ultimi riguardano, infatti, l'espedito scenico della *μηχανή*, mentre nel caso di Miti in questione è la possibilità dell'intervento divino come tale.

Solo da questo punto di vista, pur nell'ambiguità del riferimento, può essere restituita una certa esemplarità “tragica” al caso scelto da Aristotele. Per il resto, le difficoltà e le ambiguità restano tutte e in ogni modo lo si voglia interpretare. Resta, soprattutto, che esso pare contravvenire alla regola stabilita nel cap. 13 circa il fatto che, come vedremo, non è tragico (ma solo φιλάνθρωπον) il caso del malvagio giustamente punito (cfr. *supra*, 53a 1-4). Ma l'incongruenza varrebbe anche se Aristotele non credesse alla provvidenzialità dell'evento. Anzi, mostrando anche la propria natura casuale, l'esempio sarebbe doppiamente incoerente rispetto all'indicazione che i fatti tragici devono avvenire *di'allela para ten doxan* e riguardare qualcuno che, come vedremo nel cap. 13, «passa alla cattiva sorte non a causa di vizio e malvagità, ma a causa di un qualche errore» (cfr. *supra*, 53a 7-10). Del resto, riguardo alla questione della responsabilità, il testo qui è particolarmente ambiguo. È vero, infatti, che a Miti è stata dedicata una statua, ma è anche vero che qui Aristotele, a proposito dell'uccisore, usa un'espressione, *τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτῳ*, che lascia indeterminate le responsabilità; se ascrivibili all'ambito di ciò che in *Eth. nic.* 1135b 9 ss. – passo su cui dovremo tornare a proposito del cap. 13 – chiama *ἀδίκημα*, ingiustizia, deliberata con malvagità o anche solo compiuta per impulsività (*διὰ θυμόν*), oppure ascrivibili all'ambito dell'*ἀμάρτημα*, dello sbaglio, in cui, appunto, il danno si produce a causa di colui che lo compie, ma contro le attese (*παραλόγως*) e senza cattiveria. Peraltro, a dirimere la questione della responsabilità nell'uccisione di Miti, non ci aiuta neppure Plutarco, che pure ci dà qualche dettaglio in più sulla vicenda, ma che, quanto all'uccisione, dice genericamente essere avvenuta *κατὰ στάσιν* (553d), espressione che può significare sia «durante una sedizione», che «durante una lite». Dunque, non potendo attribuire con certezza le responsabilità, non possiamo neppure dire se, riguardo alla morte dell'uccisore, si sia trattato della punizione di un malvagio

e di un atto provvidenziale di riparazione. Come nel caso delle vicende che hanno portato l'Oreste euripideo ad incontrare Ifigenia nella Tauride, si tratta anche qui di eventi che sono, diciamo così, «fuori dal *mythos*» (cfr. *supra*, 55b 8; cfr. anche 55b 24 ss.) e a cui, come tali, non si possono applicare con esattezza le regole che valgono all'interno del *mythos*.

Quindi, constatato che quello di Miti è, comunque lo si voglia interpretare, un esempio quanto meno impreciso, che cosa, a conti fatti, ha indotto la maggior parte dei traduttori e commentatori a scartare l'ipotesi che Aristotele potesse ritenere in qualche modo *probabile* un legame non casuale tra i due fatti (la morte di Miti e la morte del suo uccisore, colpito dalla statua di Miti)? In fondo, si direbbe che l'unico motivo concreto resta quello legato all'immagine tradizionale di un Aristotele empirista, che crede solo in ciò che vede, e che quindi non può aver dato credito a una vicenda del genere (emblematica, da questo punto di vista, la posizione di Donini, 2008, p. LII, secondo il quale Aristotele giudicava «puramente accidentale il caso», «perché non credeva minimamente ad alcun intervento retributivo della divinità nelle cose umane»). Ma tale immagine, calibrata sulla figura dello scienziato moderno, non è calzante per uno scienziato come Aristotele. Nel corpus ci sono altri casi in cui Aristotele mostra di appartenere alla mentalità del proprio tempo – che non è poi detto essere così “primitiva” – molto più che a quella dell'uomo moderno, e rispetto ai quali, nondimeno, resta «scienziato», sebbene nel senso antico e non moderno del termine. Paradigmatico risulta, a questo proposito, il *De divinat.*, trattato scritto per contestare il valore divinatorio dei sogni e a cui tuttavia si premette che «non è incredibile (*ἄπιστον*)» e che ha «una qualche ragionevolezza (*τίνα λόγον*)» l'idea che gli dei possano mandare messaggi e visioni a esseri umani particolarmente dotati, in modo, così, da confutare scientificamente certe assurde superstizioni, ma non l'intero impianto della mantica religiosa greca (cfr. 462b 16). Una mentalità che, come vedremo (cfr. *infra*, nota a 61b 20-1), lo porterà a criticare, in un caso per molti versi analogo a questo di Miti, fatto a proposito della *Medea* di Euripide, non l'*irrazionale* come tale, ma la sua mancanza di necessità e plausibilità all'interno di quel *mythos*.

Tutto questo, più in generale, ci riporta ben dentro la questione, già affrontata nell'*Introduzione* (cfr. in part. pp. 19 ss.), di capire da

dove venga questo essere *probabile* dei fatti tragici, anche di quelli apparentemente più *improbabili*, e che abbiamo cercato di spiegare nel quadro propriamente dialettico della filosofia aristotelica.

52a 9. θεωροῦντι ἐμπεσών Qui si accoglie – come fa anche Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*) traducendo «pendant une spectacle» – il senso del θεωροῦντι proposto da Else (1957, p. 335), che, rifacendosi a Bywater (1909), riprende Plutarco, *Ser. num. vind.* 553d. Così anche Paduano (1998) e Zanatta (2004). Diversamente, tra gli altri, Gudeman (1934, *ad loc.*) e di recente, in Italia, Lanza (1994) e Donini (2008), che traducono, rispettivamente, «mentre la stava guardando» e «mentre la guardava».

Capitolo 10

52a 12-21. Emblema della lapidarietà che contraddistingue l'opera, il cap. 10 compendia in sole dieci linee una serie di questioni centrali per la teoria del *mythos* tragico, mettendo in relazione elementi già acquisiti con altri che, qui solo anticipati, verranno sviluppati nel cap. 11, così da costituire uno snodo fondamentale dell'intero trattato.

Il punto è quello della distinzione tra azioni semplici (*ἀπλοῖ*) e complesse (*πεπλεγμένοι*), in relazione alle quali il *mythos* è, a sua volta, semplice o complesso a seconda che imiti le une o le altre. Posto che la *praxis* ha di per sé il tratto della «successione ... secondo probabilità o necessità», in altre parole, come abbiamo visto (cfr. *supra*, nota a 51a 12), il tratto della contingenza, e che questo costituisce il suo carattere semplice (il suo minimo comune denominatore, potremmo anche dire), l'azione complessa, quella che deve essere imitata dal *mythos* tragico, è quella in cui (con Lucas, 1980, *ad loc.*, anche qui si interpreta l'*ἐξ ἡς* di 52a 17 in senso modale: «<l'azione> secondo la quale») il mutamento (*μετάβασις*) conserva il tratto dell'«accadere secondo probabilità o necessità» – attuandosi, i suoi eventi, uno a causa dell'altro e non accidentalmente (*τάδε διὰ τάδε* e non *τάδε μετὰ τάδε*; altro modo di dire *di' allela* e non *met'allela*) – ma, al contempo, si specifica perché avviene solo nella forma della *peripeteia* e dell'*anagnorisis*. Assistiamo, insomma, a un approfondimento da parte di Aristotele,

attraverso due termini tecnici riferiti al *mythos* tragico – che erano stati fugacemente anticipati nel cap. 6 come parti importanti della trama tragica (cfr. *supra*, 50a 34-5), e che verranno definiti solo nel cap. 11 (cfr. *infra*, note a 52a 22-3, 52a 29-31) – di ciò che nel cap. 7 era stato ancora approssimativamente indicato solo come un *metaballein* dell'azione tragica e nel cap. 9 indicato come esito *para ten doxan* di azioni pur *di'allela*. Così anche Else (1957, p. 339), che ritiene che l'espressione ὥσπερ ὥρισται alla linea 15 sia da riferirsi specificatamente a 51a 11-5 (*idem* Lucas, 1980, *ad loc.*) e che l'espressione *para ten doxan di'allela* contenga *in nuce* l'intera dottrina dei capp. 10-4 (cfr. p. 331).

Insomma, in questo capitolo – dove, tra l'altro, si dichiara nella maniera più esplicita il presupposto della diretta (εὐθύς) ripetizione, in virtù della *mimesis*, dei caratteri propri della *praxis* nel *mythos* (su questo cfr. Halliwell, 1987, pp. 112-6, che, a differenza di molti altri interpreti, dedica al cap. 10, letto come una cruciale conferma del «basic fact that Ar.'s ideas on poetic form are grounded in the sense of mimesis's capacity to handle certain patterns of possible reality», una lunga e importante trattazione) – si specifica il tratto propriamente tragico dell'azione nella sua dinamica causale e insieme *thaumaston*. La tragedia è *mimesis praxeos*, ma in un senso ora più definito: *mimesis* di azioni «complesse», nelle quali gli eventi, pur *di'allela*, si concludono con capovolgimenti e riconoscimenti, i quali accadono sempre secondo probabilità o necessità e tuttavia realizzano il rovesciamento da cui l'effetto proprio della tragedia.

52a 15. συνεχοῦς καὶ μιᾶς Riferiti al genitivo assoluto ἡς γινομένης, «durante il cui accadere», i due attributi riprendono questioni già trattate nei capp. 7 e 8: l'accadere dell'azione, pur nel suo mutamento, riconoscibile come qualcosa di unitario e dotato della giusta «grandezza»; l'azione, pur nella sua contingenza, riconoscibile come «una». E tuttavia, il termine *syneches* (che significa «continuo», «collegato» e che Aristotele attribuisce qui al tipo di azione che definisce «semplice»), non usato nei suddetti capitoli, introduce un'ulteriore specificazione nella questione. Come fa notare anche Lucas (1980, *ad loc.*), lo ritroviamo in un importante passo del Glossario 4 della *Metaph.*, in cui si sta spiegando cosa significa *physis* (cfr. 1014b 18-26) e si afferma che, negli organismi

naturali, la crescita (già il verbo «crescere» suona qui φύεσθαι) avviene secondo un tipo di mutamento nel quale l'ente, pur cambiando, resta sempre uno e continuo nei vari momenti. Da questo punto di vista, si può ben cogliere un'esplicita e articolata analogia, richiamata dall'uso del termine *syneches* anche nella *Poet.*, tra gli organismi naturali, così intesi, e il *mythos* tragico, che, *mimesis* dell'azione complessa, si può dire costituisca anch'esso un organismo e non un semplice aggregato, riconoscibile per continuità e unitarietà – benché poi il mutamento che lo contraddistingue avvenga in forma di capovolgimenti e rovesciamenti che interrompono proprio la continuità dell'azione semplice, cioè in forma discontinua (così anche Belfiore, 2003, cfr. pp. 69-81 *et passim*, che per spiegare la natura del *mythos* tragico punta molto sull'analogia con gli organismi biologici e che, d'altro lato, sottolinea anche la discontinuità della *peripeteia*, cfr. *ivi*, pp. 195 ss.). Insomma, si può in altre parole dire che il *mythos* tragico – che per questo è rilevante sul piano teoretico – sia un'imitazione unitaria e continua (e non discontinua, come conclude, confondendo i piani, Belfiore: cfr. *ivi*, p. 197) di un'azione invece discontinua e come tale difficilmente riconducibile, al di fuori dell'ambito della *mimesis*, vale a dire nell'*aisthesis* diretta dei fatti che accadono, alla propria natura *kata to eikos e to anankaion*.

52a 15-6. περιπετείας ἡ ἀναγνωρισμοῦ Qui e alla linea successiva Aristotele usa il termine ἀναγνώρισμός, che corrisponde in tutto al termine ἀναγνώρισις, usato nelle altre occorrenze, e su cui cfr. *infra*, note a 52a 29-31, 52a 22-b 13, 52a 29-31.

52a 16. ἡ μετάβασις γίνεται A parte l'uso che nella *Poet.* si fa dei termini μετάβασις, μεταβολή, μεταβάλλειν in riferimento ai mutamenti e all'evoluzione dei generi drammatici (cfr. *supra*, 49a 14, 20, 37), quando tali termini sono invece usati per indicare il movimento interno all'azione tragica, mostrano una differenza di significato sfumata, ma abbastanza precisa (diversamente da quanto sostenuto dalla maggior parte dei traduttori: cfr. i.e. Else, 1957, p. 340; Lucas, 1980, p. 128; Lanza, 1994, *ad loc.* e n 1, p. 151; cfr. anche Dupont-Roc, Lallot, 1980, il quale traduce sempre con «renversement», ma ammette una differenza, anche se «fuyante» tra *metabasis* e *metabole*: «peut-être *metabasis* est-il plus général que *metabolé*», p. 230).

In effetti, quando Aristotele usa i termini *meta-bole/-ballein*, sta sempre facendo riferimento a un senso specifico del mutamento: quello relativo all'azione complessa e riguardante un completo cambiamento di condizione, una «trasformazione». Dovuta a un «capovolgimento» dalla buona alla cattiva sorte o viceversa: cfr. *supra*, 52a 23, 52b 34, 53a 9, 53a 13 (cfr. Halliwell, 1987, che, significativamente, traduce il termine *metabole* alla linea 52a 23 con «a complete swing» e nel commento, p. 113, parla di «a specific swing»). O dovuta a un «riconoscimento» come preliminare trasformazione dalla non conoscenza alla conoscenza (cfr. *supra*, 52a 31). In questo senso, possono essere considerati suoi sinonimi i termini *μεταβολέiv* (cfr. *supra*, 55b 27), e *μεταπίπτεiv* (cfr. *supra*, 53a 2), anch'essi indicanti un completo cambiamento di condizione, una *trasformazione* dalla buona alla cattiva sorte o viceversa. Ma non del tutto sinonimo è *metabasis*, che fa invece riferimento al «mutamento» in un senso più generico. Sia «semplice», cioè «senza capovolgimento o riconoscimento» (cfr. *supra*, 52a 16), sia «complesso» (cfr. *supra*, 52a 18; in proposito, cfr. anche *supra*, 55b 29, in cui si parla di *metabasis* in merito alla λύσις, allo «scioglimento», su cui cfr. *infra*, nota a 55b 24-56a 32; sulle questioni inerenti il rapporto tra scioglimento e azione complessa, cfr. anche la puntuale analisi di Halliwell, 1987, pp. 113-5. Lo scioglimento, infatti, costituisce ciò che «va dall'inizio del mutamento fino alla fine» e dunque la fase dell'azione tragica in cui la *peripeteia* è già avvenuta e gli accadimenti possono, da quel momento e rispetto a quel capovolgimento, anche tornare a procedere in modo, diciamo così, «semplice», ovverosia senza ulteriori capovolgimenti e riconoscimenti). Perciò qui si è ritenuto di distinguere sempre *metabole* e i suoi sinonimi come «trasformazione», da *metabasis* come «mutamento».

Capitolo 11

52a 22-b 13. In questo capitolo Aristotele analizza le parti che, come ha già anticipato nel capitolo precedente, specificano l'azione «complessa» e quindi la sua *mimesis* nel *mythos* tragico: *peripeteia* e *anagnorisis*, senza le quali, aveva detto, la *metabasis* avviene in modo semplice e a seguito delle quali assume invece un tratto complesso. L'azione «complessa» è, infatti, quella che al «semplice»

ce» divenire “secondo probabilità o necessità”, caratteristica comune a tutta la *praxis*, aggiunge un tratto ulteriore, che la distingue in senso propriamente tragico: il tratto già indicato nel cap. 7 come un *metaballein* dalla buona alla cattiva sorte e viceversa, e nel cap. 9 come un realizzarsi *para ten doxan* di fatti che pure sono accaduti *di' allela*.

Peripeteia e *anagnorisis*, come la gran parte dei commentatori, a cominciare da Vahlen e Bywater, hanno rilevato, sono i termini specifici con i quali Aristotele designa i due principali meccanismi diegetici attraverso i quali si realizza il *metaballein* e il procedere *para ten doxan* dei fatti *di' allela* (contro questa ipotesi, cfr. Belfiore, 2003, p. 199, le cui ragioni, in questo caso, non sono tuttavia molto chiare). La *peripeteia* – da περιπέτεια, il cui significato principale è «cadere», «capovolgersi», in senso sia fisico che figurato – designa, dice qui Aristotele, «la trasformazione dei fatti al contrario». L'*anagnorisis* designa invece quella «trasformazione dalla non conoscenza alla conoscenza» che conduce al capovolgimento dei fatti. Una trasformazione che, sia in relazione alla *peripeteia* che all'*anagnorisis*, può avvenire, si badi bene, non solo dalla buona alla cattiva sorte (di cui Aristotele, qui e altrove, porta come esempio più significativo l'*Edipo*), ma anche, come aveva già detto alla fine del cap. 7 e tornerà a dire più volte (su questo, cfr. in part. *infra*, nota a 54a 2-4) – portando invece come esempio più significativo, vedremo, il caso dell'*Ifigenia* (a cui già, peraltro, si accenna anche qui: cfr. *supra*, 52b 5-8) – dalla cattiva alla buona.

Questo è senz'altro uno degli elementi che pongono l'interpretazione aristotelica della tragedia a maggior distanza dall'interpretazione moderna, tutta centrata sull'aspetto della catastrofe tragica, della sciagura. Tutta centrata sull'accadimento di quel πάθος che Aristotele, proprio alla fine di questo capitolo, definisce invece, senza analizzare, come parte terza del *mythos*, «azione distruttiva e dolorosa» che non è propria solo dell'azione complessa (nel cap. 24, a proposito dell'*Iliade*, fa cenno alla possibilità che un *mythos* possa essere «semplice» e insieme παθητικός: cfr. *supra*, 59b 14-5). Parte anch'essa fondamentale, ma che nei capitoli successivi si delineerà piuttosto come una conseguenza sciagurata della *metabolè* tragica, una potenzialità fondamentale e sempre presente nell'azione tragica, che può, nondimeno, anche non verificarsi, senza che ciò ne intacchi il carattere *complesso*. Il tragico dell'azione, per

Aristotele, sta già tutto nel carattere di *metabole* che la *praxis*, in quanto non accidentale, ma tuttavia contingente, "secondo probabilità o necessità", ha insito nel suo realizzarsi; carattere che attiene al *ti en einai* del suo divenire. E in questo senso, sciagura e catastrofe rappresentano solo effetti possibili del tratto μεταβολικόν, soggetto a trasformazione, "metabolico" chiamiamolo pure, che è proprio della *praxis* e che ne fa il segmento del divenire più esposto al rovesciamento e all'imprevisto.

Il carattere sussidiario conferito da Aristotele al *pathos* rispetto a *peripeteia* e *anagnorisis* nell'economia del *mythos* tragico, e il valore di *eventualità* che assegna alla sciagura nella tragedia, non sono, in definitiva, che corollari della sua concezione "indeterministica" del divenire (su questo, cfr. *supra*, nota a 51a 12 e *infra*, nota a 60a 12-3). Anche se ciò non toglie che Aristotele, come si noterà nel dettaglio più avanti, possa essere stato al contempo perfettamente consapevole del fatto che la tragedia, per meglio suscitare sentimenti tragici quali *eleos* e *phobos* e quindi realizzare quella *katharsis* che ne costituisce l'effetto «proprio», debba fare ricorso ad un tipo ben preciso di *pathos*: quello, come si legge nel cap. 14, tra *philioi* (su cui cfr. *infra*, note a 53b 1-54a 15, 53b 19; questione, peraltro già implicata, come vedremo tra poco – cfr. *infra*, nota a 52a 29-31 – all'interno della stessa nozione di *anagnorisis* quale riconoscimento ή εἰς φίλιαν ή εἰς ἔχθραν, «in direzione della *philia* o dell'inimicizia»). In questo altro senso – in cui ad essere qualificata è la *migliore* tragedia e non la tragedia in generale (su questo cfr. *infra*, nota a 52a 31-2) – e solo in questo altro senso, Aristotele, pur partendo dall'idea dell'azione tragica come pura *metabole* sotto forma di *peripeteia* e di *anagnorisis*, potrà dire nel cap. 13, senza contraddirsi, che il miglior caso tragico è comunque quello di chi passa (μεταβάλλων) dalla buona alla cattiva sorte – e non anche, viceversa, dalla cattiva alla buona – a causa di un'*hamartia* (cfr. *supra*, 53a 9-10). O potrà dire che ciò che «occorre ricercare» nella tragedia sono *ta pathe en tais philiais* (cfr. *supra*, 53b 19-20). E dunque potrà ascrivere alla tragedia più bella i caratteri tradizionali della catastrofe tragica. Caratteri che tuttavia, come ripete più volte, non è importante che occorrano effettivamente, e che possono anche restare solo sul punto di accadere, nella possibilità di accadere (μέλλων).

52a 22-3. "Εστι δὲ περιπέτεια La definizione di *peripeteia* è stata oggetto di lunghe e annose controversie tra gli interpreti, a partire dalla proposta fatta da Vahlen (1914, pp. 34-6) di intendere l'espressione *τῶν πραττομένων μεταβολή* – come pure è ammисibile nella lingua greca, in cui il verbo *πράσσω* può anche assumere il significato di «ordire», «tramare» – non nel senso di «rovesciamento dei fatti», ma nel senso di «rovesciamento delle intenzioni» (proposta avversata, tra gli altri, per primo da Bywater, 1909, pp. 198-9, poi da Else, 1957, pp. 343-5). In effetti, sebbene il contesto, quello dell'azione complessa, ci induca ad intendere la *peripeteia* non come un semplice rovesciamento interno alle intenzioni dei personaggi, ma come un'effettiva *metabole* dalla buona alla cattiva sorte o viceversa (intendimento in linea, tra l'altro, con l'idea che nella tragedia ciò che attiene all'azione conta molto più di ciò che attiene al carattere), gli esempi che poi Aristotele fornisce, traendoli da *Edipo re* e dal *Linceo* per spiegare la *peripeteia* sembrano tuttavia andare in direzione non tanto di un rovesciamento dei fatti, quanto delle intenzioni: l'intenzione del messaggero venuto a Tebe «per allietare Edipo» e l'intenzione di Danao, che accompagna il condannato «per ucciderlo».

E nondimeno, il problema, come sostiene anche Belfiore (2003, pp. 190-203), forse nasce solo dall'aver cercato di separare astrattamente fatti e intenzioni, senza davvero comprendere ciò che Aristotele volesse dire nella definizione della *peripeteia*. I "fatti" di cui sta parlando qui Aristotele sono, appunto, i *prattomena*, i «fatti pratici»; e, riguardo alla *praxis*, distinguere così nettamente tra fatti e intenzioni non è, se seguiamo Aristotele, né utile, né, in generale, possibile. Come afferma in *Eth. nic.* 1139a 31 – sintetizzando in questo modo la lunga ricerca compiuta nei primi 6 §§ del libro III – *πράξεως μὲν οὖν ἀρχὴ προαιρεσίς*, e la virtù etica stessa è una «disposizione alla scelta» come *ὅρεξις βουλευτική*, desiderio deliberato, cioè ponderato secondo le circostanze in cui l'azione si viene ad attuare (di qui, quindi, come torneremo a vedere in dettaglio, l'importanza per l'atto etico della *phronesis* come *τὸ εὖ βουλεύεσθαι*: cfr. 1141b 10). Ma *proairesis*, *βούλησις*, *βούλή*, tutti gli elementi intenzionali dell'agire, pur se componenti essenziali della *praxis*, non ne costituiscono certo l'intero. L'intero della *praxis*, ciò di cui il *mythos* tragico si prende carico imitandolo, è costituito, piuttosto, dall'effettiva realizzazione o non realizzazio-

ne di queste scelte deliberate, la quale è sempre risultato di un più ampio complesso di fattori, interni ed esterni rispetto a colui che compie l'azione: l'intenzione altrui, le particolari circostanze dirette e indirette in cui la si compie, l'adeguata conoscenza di ognuna di queste circostanze.

Fatti e intenzioni sono, insomma, nella prospettiva etica di Aristotele, sempre mescolati. In questo senso, si può dire che l'intenzione entra nella questione specifica del capovolgimento dei fatti, nella misura in cui scelta, volontà, deliberazione entrano in generale nella questione della *praxis*, quali componenti necessarie ma non sufficienti al buon fine dell'azione. Componenti senz'altro necessarie perché l'azione si realizzi secondo un fine e non sia conseguenza di impulsi improvvisi ed istintivi dell'animo – come avviene negli animali, i quali, infatti, non *agiscono* in senso proprio – ma anche, tuttavia, componenti insufficienti. Insufficienti perché l'azione è *energeia*, mentre la dimensione intenzionale ha carattere solo potenziale. Quando l'intenzione cala nelle circostanze specifiche in cui ogni azione va realizzata, quando, in altre parole, dalla *potenza* si passa all'*atto*, l'azione stessa può raggiungere esiti perfino opposti a quelli progettati; cioè, appunto, capovolgersi. E tale capovolgimento non è mai capovolgimento di pure "intenzioni", senza che i fatti ne siano interessati. Il rovesciamento delle intenzioni del messaggero, venuto allo scopo di allietare Edipo con la notizia che gli abitanti di Corinto lo acclameranno loro signore (cfr. Sofocle, *OT* 939-940), produce non solo *anagnorisis*, ma anche fatti tangibili come il suicidio di Giocasta e l'autoaccecamento da parte di Edipo, cioè l'effettivo capovolgimento dalla buona alla cattiva sorte. Il rovesciamento delle intenzioni è anche, in larga misura, rovesciamento dei fatti, *ne fa parte*. Perciò Aristotele può aver parlato di *ton prattomenon metabole* senza specificare ulteriormente. La *peripeteia* è trasformazione dei fatti *εἰς τὸ ἐναντίον*, «al contrario»; al contrario anche rispetto alle intenzioni.

Del resto, già a livello grammaticale si può riscontrare il legame oppositivo tra fatti e intenzioni, con l'uso, nell'esempio riguardante l'*Edipo*, di due partecipi futuri – εὐφρανῶν, ἀπαλλάξων (cfr. *supra*, 52a 25-6) – indicanti rispettivamente l'intenzione di «allietare» e di «allontanare le paure», coordinati con un aoristo puntuale – ἐποίησεν – che dà il senso della brusca frustrazione, all'atto pratico, delle intenzioni (così anche Dupont-Roc, Lallot,

1980, pp. 231-2). Insomma, come afferma con la solita precisione Halliwell (1998b), la *peripeteia* è un rovesciamento (reversal) «according to which the outcome of events is the opposite of what is expected by those involved actively in them» (p. 212). Sulla questione dell'intenzionalità dei fatti tragici, si veda anche la trattazione della nozione di *hamartia* (cfr. *infra*, note a 52b 28-53a 39, 53a 9-10 – in relazione alla quale discuteremo la distinzione fatta da Aristotele in *Eth. nic.* III 1-6 tra volontario e involontario).

52a 23-4. καὶ τοῦτο δέ, ὡσπερ λέγομεν Qui Aristotele intende ribadire il carattere *kata to eikos e to anankaion*, contingente ma non casuale, della modalità più propria dell'azione complessa, ossia tragica: ciò che alla fine del cap. 7, a cui probabilmente sta facendo riferimento qui, aveva chiamato in termini generali *metabole* e che ora specifica, appunto, come *peripeteia*. Lo fa mediante esempi che trae dall'*Edipo re* e dal *Linceo*.

Ora, se l'opera di Teodette è andata perduta e non possiamo dunque valutarne l'attinenza, l'esempio che invece Aristotele trae dall'opera di Sofocle – malgrado anche qui, come in altri luoghi, il testo della *Poet.* possa non brillare per particolare precisione – risponde effettivamente della questione e direi che smentisce le affermazioni fatte in merito da Lucas (1980), secondo il quale, addirittura, «Aristotle's summary does not fit the text of the *OT*» (p. 129). Infatti, se è vero che il messaggero non può essere giunto, come dice un po' impropriamente Aristotele, «per allontanare» i timori di Edipo – visto che non ne è ancora al corrente – è però giunto per allietarlo della notizia che è diventato signore di Corinto in seguito alla morte per vecchiaia di Polibo. Di qui, una volta venuto a sapere della profezia delfica, cerca effettivamente di rassicurarlo e allontanarne i timori «verso la madre» – anche se, così facendo, realizza l'effetto esattamente contrario: quello di spianare la strada al riconoscimento e al capovolgimento dei fatti (cfr. *OT* 925 ss.).

Ma il punto sostanziale, ad ogni modo, non è neppure questo. Ciò che interessa qui ad Aristotele è cogliere l'esemplarità di un capovolgimento che avviene in base a una sequenza di eventi perfettamente collegabili secondo quella modalità del divenire che la *Poet.* richiama sempre con l'espressione *kata to eikos e to anankaion*. L'*Edipo* ci fa vedere come non ci sia nulla di casuale nella succes-

sione di eventi che conduce alla *peripeteia*; né, d'altra parte, alcunché di rigidamente predestinato. Gli eventi accadono *uno a causa dell'altro*, ma il risultato finale è egualmente opposto alle intenzioni per le quali l'azione era stata avviata e condotta: nella fattispecie, la partenza da Corinto del messaggero per portare a Edipo «buone nuove» (*OT* 934). Il messaggero, che già una volta sul Citerone ha salvato Edipo e ne conosce le antiche sventure, ama Edipo – lo chiama addirittura $\delta\pi\alpha\iota$ (*OT* 1008) – e si comporta di conseguenza, in modo del tutto ragionevole e coerente con la propria intenzione di farlo tornare a Corinto. Agisce come *probabilmente* agirebbe chiunque nella sua situazione. E tuttavia il risultato delle sue azioni è del tutto inatteso, improbabile, *capovolto* rispetto al progetto che le anima. Di qui, come si legge in *Poet.* 18 (cfr. *supra*, 56a 19-23; cfr. anche *Rhet.* 1371b 10-1), il *thaumaston* prodotto dalla *peripeteia* e il senso tragico ($\tau\rho\gamma\iota\kappa\sigma\acute{o}\nu$) che ciò comporta, dovuto all'insinuarsi di ciò che è *para to eikos* nell'*eikos*. Dal momento che siamo nell'ambito del *kata to eikos e to anankaion*, cioè del perlopiù, del contingente, è probabile, come si legge più volte nella *Poet.*, che accadano anche molti fatti improbabili e la *peripeteia* ne costituisce l'elemento basilare (su questo, cfr. anche *infra*, nota a 60a 12-3).

Se mettiamo poi la questione in termini “fisici”, si può dire che la *peripeteia* corrisponda esattamente a quell’impedimento al movimento continuo di cui s’è parlato *supra* (cfr. nota a 51a 12; cfr. anche nota a 52a 15). Perciò, per Aristotele è possibile riscontrare *peripeteiae* sia nella vita biologica (cfr. *Hist. anim.* 590b 13-9) che nella *praxis*. L’azione semplice è quella che realizza l’ $\o\dot{\nu}\ \tilde{\epsilon}\nu\kappa\alpha$, l’in-vista-di-cui è stata avviata, che cioè realizza il suo fine. L’azione complessa è quella nella quale la causa finale è invece distolta da un impedimento che capovolge i fatti al contrario. Perciò, come si legge nel cap. 24 (cfr. *supra*, 59b 14-5), l’*Iliade* può essere definita «semplice» – infatti lì non c’è *metabole* tra esiti progettati ed esiti raggiunti (come vede bene, ad es., Belfiore, 2003, p. 202) – mentre l’*Odissea* «complessa», in quanto c’è *metabole* tra esiti progettati (il ritorno in patria degli eroi greci) ed esiti raggiunti. Lo stesso vale, all’incirca, per ogni altra tragedia – come giustamente rilevato ancora da Belfiore (2003, p. 211), anche per i *Persiani* di Eschilo, portata invece spesso a dimostrazione di tragedia avente un’azione semplice – e in modo particolarmente esemplare per l’*Edipo re*.

Perciò, tutte quelle letture della tragedia che vedono come predestinata la sorte di Edipo o che, sulla scorta del principio “edipico” individuato dalla moderna psicoanalisi, ne presuppongono un’intenzionalità inconscia, si allontanano non poco dal testo tragico, il quale è *tragico*, almeno nel senso aristotelico del termine, proprio in quanto l’azione che il suo *mythos* imita non è semplice (come potrebbe essere l’azione di chi scientemente porta a termine un progetto senza che intervenga alcuna *metabole*), ma complessa e quindi caratterizzata da *peripeteia* e *anagnorisis* (per una lettura più approfondita dell’*Edipo re*, si rimanda a Guastini, 1999, pp. 50-8).

52a 29-31. Ἀναγνώρισις δέ Nella definizione dell’*anagnorisis* come specie della *metabole* tragica, si ha il primo corposo indizio dell’importanza che per Aristotele riveste nell’azione tragica la questione concernente i rapporti di *philia* tra i personaggi e dunque del valore etico-politico che lo Stagirita assegna alla tragedia (cfr. *infra*, note a 53b 1-54a 15, 53b 19). Come ritenuto dalla gran parte degli interpreti, infatti, per *anagnorisis* Aristotele non intende qualsiasi forma di riconoscimento interno all’azione, ma solo quello relativo ai rapporti di *philia* o di inimicizia (*ἐχθρα*) tra l’eroe tragico e i personaggi con i quali è in relazione. Del resto, in tutti i casi di riconoscimento che troviamo analizzati nei capp. 14 e 16 (cfr. *supra*, 53b 27 ss., 54b 19 ss.), almeno in quelli di cui possiamo ricostruire il significato, si tratta sempre, come vedremo, di riconoscimenti «in direzione della *philia* o dell’inimicizia» (per un’ampia e precisa ricostruzione dei casi di violazione della *philia* presenti nella tradizione poetica greca, cfr. Belfiore, 2000).

La nozione di *philia*, che solo approssimativamente si può tradurre, con «amicizia» (e che tradurremo ogni volta secondo il contesto: sulla questione cfr. *infra*, nota a 52a 31), designa un ampio complesso di rapporti che nel mondo greco (e non sarà certo Aristotele in questo a fare eccezione) erano considerati oggettivi e naturali, riguardanti una pluralità di legami sociali ed affettivi – in *Eth. nic.* 1155a 22-3 si legge: «sembra che sia la *philia* a tenere insieme la *polis*»; in *Rhet.* 1381b 35-6: «specie della *philia* sono la compagnia di vita (*εταιρεία*), la familiarità (*οἰκειότης*), la parentela (*συγγένεια*) e cose di questo genere» – tra individui che si identificano gli uni con gli altri e che, come tali, sono portati naturalmen-

te a desiderare uno il bene dell'altro come verso un altro sé stesso e ad agire in vista di questo fine: su questo cfr. in part. *Eth. nic.* VIII 2. Rapporti che, data questa loro natura *politica*, potevano essere ragionevolmente attestati dai contraenti e che erano delimitati dai rapporti, non però allo stesso modo "naturali", dell'inimicizia (cfr. *Rhet.* 1382a 1-2). Si pensi solo al celebre insegnamento, imparito da Aristotele ad Alessandro, di trattare, come riporta Eratostene, i barbari «da padrone ($\delta\epsilon\sigma\pi\tau\eta\kappa\omega\varsigma$)» e i Greci «avendone cura come di amici ($\phi\lambda\omega\nu$) e familiari ($oik\epsilon\iota\omega\nu$)»: fr. 658 Rose (insegnamento, peraltro, non seguito da Alessandro nella sua azione politica futura, in questo, come perfettamente colto già a suo tempo da Droysen, più figura premonitrice della pratica cristiana dell'*agape* che effettivo rappresentante di quella pagana della *philia*; sulla questione delle trasformazioni della *philia*, si rimanda a Guastini, 2008).

Rapporti oggettivi, naturali, quelli di *philia* (su cui torneremo a lungo), che tuttavia nelle circostanze contingenti dell'azione tragica vengono ignorati dall'eroe tragico (perché a lui sconosciuti a causa di ragioni indipendenti dalla sua volontà: come nel caso, ad esempio, di *Edipo* o di *Ifigenia*), o anche "volontariamente" contravvenuti (come nel caso, ad esempio, dell'*Orestea* e di *Antigone* o in quello estremo, ripreso anche da Aristotele, di *Medea*: cfr. *supra*, 53b 28-9), e la cui ignoranza o contravvenzione imprime sempre all'azione una direzione contraria rispetto al corso naturale delle cose o agli esiti progettati. Contraria rispetto a progetti che talvolta, data la mancanza di discernimento della situazione in cui il personaggio si trova ad agire, risultano già essi stessi "contro natura". Si prenda ad esempio, ancora una volta, il caso dell'*Ifigenia*, nel quale la protagonista, senza averlo riconosciuto come *philos*, sta per commettere l'*hamartia* di sacrificare Oreste in quanto straniero ($\xi\acute{e}vo\varsigma$) e per cui l'*anagnorisis* opera, dunque, come mezzo di passaggio dalla cattiva alla buona sorte, differenziando il suo caso da quello dell'*Edipo*, nel quale opera invece come mezzo di passaggio dalla buona sorte (presunta) alla cattiva, poiché lì il riconoscimento avviene troppo tardi, quando il *kairos* dell'azione è ormai irrimediabilmente perduto.

52a 31. ἡ εἰς φιλίαν *Philia* designa l'atto del beneamarsi e dell'essere cari per consanguineità, amore, amicizia, discepolato, ospitali-

tà. Scegliere di tradurre adottando soltanto una di queste modalità – fosse anche la più generale, come quella designata nelle lingue moderne dalle parole «amore», «love», ecc. – porta necessariamente a ridurre il senso complessivo e molteplice, cioè la specificità stessa, della nozione. Tra i traduttori, direi che meglio di tutti fa comunque Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*), che traduce *philia* con «alliance». Altro discorso si può fare invece per i termini *philos* e *philoī*, che, come alla linea 53b 15, indicano le conseguenze effettive del rapporto di *philia*, e che si può anche provare a tradurre con il corrispettivo generico italiano «cari» (anche Else, 1957, p. 415 traduce «dear ones»). Sulle ragioni che in certi contesti – quelli appunto indicanti l’insieme delle modalità affettive che stringono i *philoī* tra loro – mi hanno convinto a lasciare intradotto il sostantivo astratto *philia*, si veda anche *supra*, nota a 52a 29-31 e *infra*, nota a 53b 1-54a 15.

52a 31-2. τῶν ... ὠρισμένων Con Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 233) ed Else (1957 pp. 351-2) non si accoglie la traduzione adottata da molti interpreti, anche italiani (cfr. ad es. Lanza, 1994 e Paduano, 1998, *ad loc.*), indicante l’essere «destinati alla buona o cattiva sorte», che pure sarebbe tra le potenzialità espressive di questo participio perfetto del verbo ὁπίζειν, il cui senso primo è «definire», «fissare». Ma non la si accoglie non per assegnare, come invece fanno i due studi appena citati, all’espressione un senso puramente tecnico (quello relativo alla condizione in cui si trova il personaggio tragico prima della *metabole*) e rigettare così ogni sua implicazione d’ordine metafisico. Bensì per assegnare all’espressione una valenza metafisica di impronta, tuttavia, “indeterministica” (così anche Donini, 2008, p. 75, n 124). Nessuno per Aristotele è mai *destinato* fin dal principio alla buona o alla cattiva sorte (su questo cfr. *supra*, nota a 51a 12). Buona e cattiva sorte, «il cadere in sfortuna e l’acquisire fortuna», per usare i termini usati da Aristotele poco dopo, dipendono da un insieme di fattori (scelte oculatamente deliberate, beni esterni alla nostra volontà, riconosciuti e resisi disponibili) così complesso e contingente che non è possibile determinarne in anticipo e una volta per tutte il destino. Cosa, del resto, già ampiamente dimostrata dalla dottrina etica aristotelica, la quale fa dell’*eudaimonia* un’*energeia kat’areten* – con tutta l’aleatorietà che ciò comporta e che abbiamo discusso *supra*, cfr. in

part. note a 50a 17-20, 50a 39 – mettendo perciò in conto dell'agire umano e della sua riuscita una tale mancanza di stabilità da dover rinunciare in partenza a una sua precisa, “matematica” determinabilità (cfr. ad es. *Eth. nic.* 1094b 11-27; 1103b 26-1104a 10). In questo senso, i *βροτοί*, i mortali – e la tragedia, come vede bene Aristotele, sta a dimostrarcelo – non sono coloro *destinati* alla buona o alla cattiva sorte, ma coloro che hanno come *possibilità* la buona e la cattiva sorte e che possono essere «definiti» in considerazione di questa loro possibilità. A tale proposito, molto efficace, anche se piuttosto lontana dalla lettera del testo, risulta la traduzione di Halliwell (1987), che *ad loc.* propone «concerning matters which bear on their prosperity or affliction».

52a 33. οἶον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι Else (1957, *ad loc.*) mette il passo tra parentesi, come frutto di una glossa apposta da un disattento commentatore (cfr. p. 354). Nell'*Edipo re*, in effetti, *peripeteia* e *anagnorisis* non accadono contemporaneamente, ma a distanza di circa cento versi l'una dall'altra. Tuttavia si potrebbe sempre ipotizzare che Aristotele stia conferendo qui a quell'*ἄμα* (insieme) un valore non strettamente temporale. Tale termine potrebbe indicare, nella fattispecie, solo la concausalità di *peripeteia* e *anagnorisis* – il capovolgimento *in ragione* del riconoscimento della vera natura dei rapporti tra Edipo, Laio e Giocasta; nesso che in effetti nel *mythos* dell'*Edipo re* può dirsi particolarmente stretto – e quindi rendere l'osservazione di Aristotele pienamente legittima.

52a 35. τέστιν ὥσπερ εἴρηται συμβαίνει[†] Testo incerto, messo tra parentesi da Kassel (1965). In questo caso, comunque, non si ritiene di dover seguire Dupont-Roc, Lallot (1980) che *ad loc.* legge συμβαίνειν (così anche Valgimigli, 1946, Janko, 1987 e Zanatta, 2004). Probabilmente ci troviamo in presenza di un'incidentale, apposta da un estensore poco attento (visto che il riferimento alla specie di riconoscimento relativa «a cose inanimate e casuali» e *ad altre specie* si farà solo nel cap. 16).

52b 10. τρίτον δὲ πάθος Come messo ben in luce da studi quali quello di Rees (1972) e soprattutto Belfiore (2003, pp. 182-90), la questione del *pathos* ha generato non pochi equivoci tra gli interpreti, che hanno spesso sovrapposto il piano del *pathos* come parte

del *mythos*, a cui Aristotele darà grande importanza nel cap. 14 (su questo cfr. *infra*, nota a 54a 2-4), con il piano relativo alla sua *opsis* nello spettacolo tragico, che nella *Poet.* viene, da un certo punto di vista, a più riprese giudicata marginale. Una confusione di piani che ha portato uno studio solitamente attento e puntuale come quello di Dupont-Roc, Lallot (1980), solo per fare un esempio tra i più eclatanti, a concludere, mi pare del tutto erroneamente, che «*le pathos apparaît comme une sorte d'intrusion du spectacle dans l'histoire*» (p. 234).

La “terziarietà” del *pathos*, invece, non significa affatto, per Aristotele, anche marginalità o irrilevanza. Significa solo sussidiarietà rispetto agli altri due elementi, che lo precedono in ordine logico ma non assiologico. Il *pathos*, quale «azione distruttiva o dolorosa», è anch’esso, come si coglierà dal cap. 14, un elemento fondamentale del *mythos* tragico. Solo che, a differenza di *peripeteia* e *anagnorisis*, può anche non verificarsi. Nella tragedia, infatti, in quanto *mimesis* di un’azione complessa, non è possibile che non avvenga *metabole*, e quindi non è neppure possibile che non avvengano forme di *peripeteia* e *anagnorisis*. Mentre è possibile, e peraltro rintracciabile fra le tragedie del ciclo attico – in particolare euripidee: *Ifigenia in Tauride*, *Ifigenia in Aulide*, *Alcesti* e, in certo senso, anche *Oreste*; ma non solo euripidee: si pensi alle *Eumenidi* eschilee – che non avvengano, ma siano solo minacciate, forme di *pathos*, il quale, peraltro, come ci ricorda Aristotele a proposito dell’*Iliade*, si può avere anche in presenza di un’azione semplice (cfr. *supra*, 59b 14-5). Ciò perché esso, in qualche modo, va considerato conseguenza e non causa della *metabole*.

Ma questa sua sussidiarietà non ne sminuisce l’importanza. Per Aristotele, ad essere secondaria nel *mythos* tragico è soltanto l’effettiva realizzazione dell’azione distruttiva o dolorosa – consegnata, appunto, alla *opsis* – non anche la sua minaccia, sempre incombente sull’azione tragica come possibile conseguenza della *metabole*. La *metabole* tragica, sotto forma di capovolgimento e riconoscimento, minaccia sempre di prendere la piega di un *pathos*, benché possa, alla fine, anche non prenderla. E per questo essa è trasformazione dalla buona alla cattiva sorte o dalla cattiva alla buona. Ma resta, tuttavia, che, come si leggerà nel cap. 14 (cfr. *supra*, 53b 14-22), le tragedie devono implicare – altra questione è che ciò poi si verifichi o meno – *pathe en tais philiais*, i soli fatti in grado di produrre sentimenti tragici quali l’*eleos* e il *phobos*.

Insomma, chi, a partire da Nietzsche, ha visto nella *Poet.* una semplice “neutralizzazione” della radicalità contenuta nella tragedia attica, dovrebbe sempre ricordare che per Aristotele, a costituire oggetto specifico della tragedia, è il *pathos* tra *philoī*, indipendentemente dal fatto che esso sia poi evitato verso la buona sorte o patito verso la cattiva. Egli, dunque, riconosce al *pathos* una grande importanza all’interno del *mythos* tragico. Tale da far addirittura sorgere la domanda se questa parte del cap. 11, così esageratamente ellittica su un argomento che invece riapparirà nel cap. 14 come cruciale, non debba essere considerata lacunosa. Certo, rispetto alla considerazione moderna della tragedia, in cui *pathos* e “tragico” sono stati spesso identificati – al punto da far dire a Nietzsche che «l’antico dramma aveva di mira grandi *scene di pathos* ed escludeva precisamente l’azione» (1970, p. 28) – la differenza rimane incolmabile. Per Aristotele, essenza dell’azione tragica è la *metabolē*, come tale aperta sia alla cattiva che alla buona sorte, e non la καταστροφή, termine che, significativamente, non è mai presente nella *Poet.* Ma ciò non toglie che, per quanto estranea a ogni concezione destinale del *pathos*, l’azione distruttiva o dolorosa costuisca per Aristotele parte integrante del *mythos* tragico. Integrante, anche se solo raramente rappresentata sulla scena (a parte il caso dell’*Aiace*, le cui varie versioni Aristotele chiama appunto *pathetikoi*: cfr. *supra*, 55b 34-56a 1). Ma ciò per un’altra ragione da quella relativa alla presunta marginalità che il *pathos* avrebbe nel *mythos* tragico: per una questione legata a motivi religiosi, a causa dei quali era interdetta la rappresentazione sulla scena di morti, ferimenti, ecc.

Capitolo 12

52b 14-27. Questo breve capitolo, che tratta delle parti quantitative – «formal categories» le chiama Halliwell (1987, p. 122) – della tragedia e che non presenta questioni di particolare importanza dal punto di vista filosofico, si inserisce all’interno della lunga indagine che Aristotele sta conducendo intorno alla questione delle componenti qualitative del *mythos* (capp. 7-14). Proprio tale intrusione ha messo in sospetto molti editori sull’autenticità del brano. Ciò vale per la maggioranza di quelli del sec. XIX – epoca porta-

ta dalla sua stessa dedizione filologica a mettere continuamente in discussione, talvolta in modo esagerato, ogni più piccola difformità testuale. Ma anche per parte importante di quelli recenti (per una storia dell'interpretazione di questo capitolo, cfr. Else, 1957, p. 360, peraltro tra i più strenui avversari dell'autenticità del capitolo). In effetti, la stessa conformazione del capitolo, che si apre e chiude con una frase speculare, relativa alla trattazioni delle parti *κατὰ τὸ ποσόν*, secondo quantità, della tragedia, interrompendo così la naturale continuità del discorso – ripreso all'inizio del cap. 13 con l'espressione «di seguito alle cose dette finora» (*ἔφεξῆς ... τοῖς νῦν εἰρημένοις*): cfr. *supra*, 52b 30 –, fa pensare a un'atetesi.

Anche sul piano dei contenuti, del resto, le incongruenze sono forti. Tutti gli editori, anche quelli che concedono l'autenticità, devono poi ammettere una genericità nella trattazione davvero sospetta (così anche Lucas, 1980, p. 138, a proposito della perentoria affermazione relativa alla mancanza di trochei e anapesti negli *stasima*; e Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 236, sul carattere estremamente sommario dell'elencazione aristotelica). Else (1957, pp. 362-3) trova analogie con testi altrettanto schematici e farraginosi, come il *Tractatus Coeslinianus*, e conclude per una redazione tardo-antica o addirittura bizantina del capitolo, introducendo un'interessante discussione sulla storia della ricezione antica del testo della *Poet.*

Ma nessuna delle due obiezioni è di per sé decisiva (così anche Halliwell, 1987, p. 121) per affermare il carattere spurio del brano. Vuoi perché è evidente e normale – nella prospettiva della *Poet.*, anomalo sarebbe, semmai, il contrario – che ci troviamo di fronte a un rapido riepilogo di categorie sceniche tratte probabilmente dalla tradizione poetica coeva, che Aristotele, per completezza di trattazione, si sente in dovere di elencare, ma a cui (e ne è prova la trattazione stessa) non attribuisce alcuna particolare importanza e che non applica a nessuna specifica tragedia (d'altra parte, su questo Aristotele si era già espresso in modo perentorio alla fine del cap. 4, affermando che su certe cose, come il «numero degli episodi ... sarebbe compito gravoso fare ... un'esposizione dettagliata»: cfr. *supra*, 49a 28-30). Vuoi perché in un testo rimaneggiato come la *Poet.*, il solo fatto che un brano si trovi in una posizione inattesa non è di per sé prova della sua inautenticità (secondo alcuni, cfr. ad es. Donini, 2008, p. 109, n. 177, anche l'intero cap. 16 è nelle stesse condizioni). L'unica vera prova è l'incoerenza e la contrad-

dittorietà di un passo rispetto ad altri più attestati; e questo non è il caso del brano sulle parti «secondo quantità» della tragedia, che la *Poet.* menziona anche in apertura e chiusura di trattato: cfr. *supra*, 47a 10, 62b 17.

Dunque, l'ipotesi più plausibile è che si tratti di un brano autentico, in cui Aristotele, come succede anche altre volte (si pensi solo alla questione della *opsis*, richiamata dallo Stagirita ma non approfondita in quanto «elemento meno proprio della poetica»: cfr. *supra*, nota a 50b 15-20; «meno proprio», ma non per questo, come abbiamo visto *supra*, 50b 15, e torneremo a vedere, non importante) fa *en passant* riferimento a categorie formali, “quantitative”, e che, per ragioni sconosciute, dall'originaria collocazione (forse alla fine del cap. 6 o alla fine del cap. 9: così anche Lucas, 1980, p. 135; e Lanza, 1994, p. 154) ha finito per trovarsi in questo punto del testo.

52b 16. πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν Relativamente ai nomi assegnati qui alle parti quantitative della tragedia, abbiamo un segno ulteriore del carattere nomenclatorio del brano. Il suo estensore, Aristotele o altri, riprende termini probabilmente già in uso nella tradizione teatrale – in part., per *prologos*, cfr. Aristofane, *Ran.* 1119, 1210 ss.; per *exodos*, cfr. Id., *Ve.* 582; per *chorikos*, cfr. Id., *Eq.* 589, per *κομμοί*, cfr. Eschilo, *Ch.* v. 423 – e forse ne introduce anche di nuovi (come *στάσιμον*, su cui comunque cfr. Aristofane, *Ran.* 1281: *στάσιν μελῶν*) fornendogli un definitivo senso tecnico. Senza preoccuparsi di fornire loro un contenuto e di rinviare, come ci si potrebbe aspettare, alla dimensione rituale, “religiosa” in cui tali forme si sono originate (su questo insiste Lanza, 1994, p. 155). Le tratta in termini tecnici, formali, appunto “quantitativi”, senza peraltro preoccuparsi minimamente dei rischi di confusione presentati da vocaboli come *epeisodion*, che altrove, in riferimento al *mythos*, assume tutt'altro significato (cfr. i.e. *supra*, 51b 33-5 e cap. 17 *passim*). Ciò, tuttavia, più che segno ulteriore della pur indubbia prospettiva “secolarizzata” da cui la *Poet.* guarda alla tragedia – su questo, cfr. *supra*, nota a 52a 7-10 e *infra*, note a 54b 5-6, 55b 24-56a 32, 56a 25-7 – pare segno del carattere specificatamente teorico del trattato, il quale, occupandosi solo di *mezzi*, *modi* e, in particolare, *oggetto* della *mimesis*, non dedica spazio a ciò che attiene all’effettiva pratica poetica – nel teatro, alla messa in scena – sia da un punto di vista strettamente tecnico che da un punto di vista

più complessivamente culturale, pur non mancando comunque di conferirgli, come si vedrà alla fine (cfr. *infra*, note a 61b 26-62b 18, 62a 15-6), una certa importanza sul piano teorico.

52b 24. κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς Come fa notare Lucas (1980, *ad loc.*), i canti *ἀπὸ τῆς σκηνῆς* sono quelli degli attori, posti sulla scena, e si distinguono da quelli del coro, provenienti dall'orchestra. Sui *κομμοί*, cfr. la definizione fornita da Aristotele poco più avanti (52b 24-5). Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*) traduce *kommoi* con «les plantes», allo scopo, come in altri casi, di evitare l'abituale ricorso al calco compiuto da altre traduzioni (cfr. *ivi*, p. 236, dove si fa lo stesso discorso anche per il termine *στάσιμον*, alla lettera indicante «i canti effettuati sul posto» – distinti così da quelli della parodo e dell'esodo – e anch'esso entrato, con Aristotele, nel lessico tecnico della tragedia). Ma proprio per il carattere tecnico acquisito correntemente da questi termini, non si ritiene, in tal caso, di seguire l'invito – pur condivisibile e altrove seguito anche in questa traduzione – a limitare il più possibile il calco.

Capitolo 13

52b 28-53a 39. Il cap. 13 e quello successivo, centrali per l'intera opera e conclusivi della discussione intorno alla *systasis ton pragmaton*, iniziata nel cap. 7, si occupano in stretta continuità tematica ed editoriale di determinare le regole a cui deve attenersi il *mythos* per risultare bello e le cause dell'«effetto» (*ergon*) «proprio» (*idion*: 52b 33) della tragedia (cfr. anche 53a 35-6, in cui si parla di «piacere proprio (αὐτῇ)»; per il collegamento di questo *ergon*, con la questione del piacere e della catarsi, cfr. *supra*, nota a 50a 30-1; su tutta la questione cfr. le considerazioni conclusive presenti *infra*, nota a 62b 14-5).

Più di un commentatore si è soffermato sul carattere tipicamente normativo di tale discussione, notandone tanto l'influenza avuta sulle teorie poetiche dei secoli successivi, durata fino al neoclassicismo, quanto la distanza dalla sensibilità moderna, incline a rigettare, in fatto d'arte, ogni intento prescrittivo. E tuttavia, le ragioni che inducono qui Aristotele a ricercare norme valide per «la

tragedia più bella» sono ben diverse da quelle che in gran parte terranno impegnata la trattatistica successiva, classicistica e neoclassicistica. Se quest'ultime sono state, infatti, per lo più interessate all'individuazione di regole formali in grado di preordinare la composizione drammatica, Aristotele era soprattutto interessato, anche in questo caso, a valutare la capacità imitativa del *mythos* poetico, misurando la tragedia più bella sulla base della sua maggiore o minore corrispondenza con la natura che riteneva più propria della *praxis* umana, dando così luogo, più che a un catalogo di precetti, a una sorta di *fenomenologia* dell'azione tragica.

La tragedia più bella, per Aristotele, alla fine risulta quella che meglio imita la natura contingente delle cose umane e che, al contempo, meglio sa generare l'«effetto proprio» della tragedia: ossia quel *thaumaston* che, prodotto finale della catarsi di emozioni dolorose in piacevoli (sulle ragioni che portano a pensare al *thaumaston* come *telos* della tragedia e forma compiuta del piacere tragico scaturito dalla catarsi di passioni come *eleos* e *phobos*, cfr. *supra*, nota a 52a 4-6), è provocato, per dirla nei termini del cap. 9, dall'essere *di'allela para ten doxan* dei fatti tragici. Che è, cioè, provocato, secondo le parole invece usate qui e nei capp. 10 e 11, soprattutto (ma non esclusivamente: cfr. *supra*, 56a 19-20, in cui si legge: «nei capovolgimenti e anche nelle azioni semplici occorre mirare al *thaumaston*») dall'essere «complessa», ossia contraddistinta da *peripeteia* e *anagnorisis*, dell'azione di cui il *mythos* tragico è *mimesis*. Questo è «ciò che bisogna avere di mira».

Analogamente, i casi «da cui bisogna guardarsi», e che inibiscono l'effetto proprio della tragedia, sono tali esattamente perché sviliscono la possibilità più pertinente al *mythos* tragico: quella di mettere in scena il tratto *complesso* della *praxis*, da cui scaturiscono nel modo adeguato emozioni quali *eleos*, *phobos* e, dunque, il *thaumaston*.

Pertanto, si è in presenza di una normatività “ontologica” dei casi tragici, regolata ancora una volta sulla *physis* della *praxis* e sulle potenzialità mimetiche del *mythos* tragico. In questo senso “fenomenologico”, mi pare vada compresa e calibrata l'indagine valutativa sulle varie possibili forme di *peripeteia* attinenti al *mythos* tragico. Una valutazione il cui metro di misura è costituito, appunto, dall'*ergon* che ogni possibile forma di «capovolgimento» produce su chi vi assiste. E il cui spettro di possibilità va dall'effetto più

propriamente tragico: la catarsi di emozioni quali *eleos* e *phobos*, cioè la trasformazione di emozioni dolorose in piacevoli; a quello «meno tragico»: l'effetto di *μιαρόν*, di ripugnanza, suscitato dalla visione di «malvagi che passano dalla cattiva alla buona sorte» o anche, un grado appena sotto nella scala, di «uomini buoni che passano dalla buona alla cattiva sorte». Vengono poi, nell'ordine, il caso di «malvagi che passano dalla buona alla cattiva sorte» – che suscita un effetto che Aristotele definisce *φιλάνθρωπον*, richiamando un «senso di umanità» che dovremo spiegare bene (cfr. *infra*, nota a 52b 38-53a 2) – e quello (omesso nel testo, ma implicato dal punto di vista logico) di «uomini buoni che passano dalla cattiva alla buona sorte». Entrambi, questi ultimi, meno distanti dei precedenti dall'effetto tragico per eccellenza – perché almeno piacevoli e non dolorosi come i casi che producono il *miaron* – ma egualmente non tragici in senso proprio, perché direttamente piacevoli (su questo, cfr. *Rhet.* 1386b 28) e dunque ambedue inadatti alle trasformazioni patemiche che abbiamo visto (cfr. *supra*, nota a 49b 21-31) essere quelle specifiche della catarsi tragica.

Quindi, poiché la tragedia più bella è quella che provoca la catarsi di emozioni quali *eleos* e *phobos*, vale a dire che provoca piacere e conoscenza (di cui il *thaumaston* è il vertice) da emozioni dolorose e «paideutiche» (cfr. *Rhet.* 1385b 27), e poiché, d'altra parte, gli stessi *eleos* e *phobos* – come viene ribadito due volte in questo cap. (cfr. *supra*, 53a 4-6) e più volte specificato nella trattazione che Aristotele dedica alle due emozioni nella *Rhet.* – seguono (A) alla visione di un «male rovinoso o doloroso» (*Rhet.* 1385b 13-4, 1382b 30), (B) effettivamente subito o anche solo «imminente», come nel caso del *phobos* (cfr. 1382a 22-3), (C) da parte di chi è «incolpevole» (cfr. 1385b 14) e che dunque possiamo percepire come «simile» a noi (1383a 10, 1385b 19, 1386a 25), perciò, né il *semplice* passaggio dalla cattiva alla buona sorte – in cui non c'è $\beta\lambda\alpha\beta\eta$, danno realizzato o paventato, e dunque neppure possibilità di emozione dolorosa – né il passaggio (o il pericolo di passare) dalla buona alla cattiva sorte da parte di figure come quella dell'*epieikēs* (su cui cfr. *infra*, nota a 52b 34) o quella del malvagio (*μοχθηρός*) possono essere *peripetiae* appropriate. Ora, perché anche quest'ultime inappropriate? Nel caso del *mochtheros* che cade (o rischia di cadere) in sventura a causa di danni compiuti deliberatamente e in modo premeditato – διὰ μοχθηρίαν per usare il lessico di *Eth. nic.* v: cfr. 1135b 24 –

la ragione è presto detta: la sua caduta non è immeritata e dunque non suscita *eleos*, ma tutt'al più *philanthropon*, un sentimento meno determinato e dunque meno “paideutico” dell'*eleos*. Oltretutto, la caduta del *mochtheros* non realizza, a rigor di logica, neppure una vera e propria *metabole* e dunque un'azione «complessa». Essa, infatti, corrisponde a ciò che in *Eth. nic.* v è richiamato con il termine δίκαιοπράγμα (cfr. 1135a 20), un atto di giustizia, che, come tale, può mettere in gioco solo eventi che secondo *Poet.* 9 definiremmo *di'allela* – del resto è del tutto conseguente che a un atto di ingiustizia segua una punizione – ma non anche *para ten doxan*. Non altrettanto diretta – anzi, per certi versi addirittura controintuitiva – è la ragione per la quale è inappropriata alla tragedia anche la caduta dell'*epieikēs*. Essa si realizza come una effettiva *peripeteia*, forse la più fragorosa tra tutte quelle possibili sullo scenario della *praxis* umana. E tuttavia, sul piano dell'*ergon*, suscita solo *miaron*: un sentimento di repulsa, che, come tale (cfr. *infra*, nota a 52b 36), è assai lontano da quelli tragici; senza alcuna proprietà paideutica e probabilmente appartenente a quelli che, secondo *Eth. nic.* 1107a 7-17 già citato, non ammettono *meson* tra eccesso e difetto (su cui cfr. *supra*, nota a 49b 21-31). Motivo di questa repulsa è probabilmente l'accidentalità che c'è dietro il caso di un *epieikēs* che passa dalla buona alla cattiva sorte. L'*epieikēs* – come si legge in *Eth. nic.* 1169a 16 – è tale in quanto «fa ciò che deve». Perciò la sua caduta non può che essere dovuta a ragioni estranee al suo agire. Corrispondente a quel tipo di eventi che nel libro v dell'*Eth. nic.* (cfr. 1135b 16) Aristotele designa con il termine ἀτυχήματα: disgrazie, eventi dannosi che avvengono παραλόγως, in modo del tutto irragionevole e accidentale. La cui causa è, dice Aristotele (cfr. 1135b 19), ἔξωθεν, esterna a colui che agisce. Vale a dire, ancora nei termini di *Poet.* 9, *para ten doxan*, ma non anche *di'allela*, come nei casi tragici. Ciò, quindi, non è un caso adatto alla tragedia.

L'unico caso adatto alla tragedia, appropriato all'effetto tragico, afferma Aristotele, è quello, invece, del *metaxu*, di colui che non è né *epieikēs*, «che non si distingue per virtù o giustizia», né *mochtheros*, che non «passa alla cattiva sorte a causa di vizio e malvagità», ma cade (o sta per cadere) in sventura a causa di un'*hamartia*. Tutta la questione dei migliori casi tragici ruota, dunque, intorno al senso della *hamartia* tragica come la intende Aristotele,

distinguendola sia dalla dimensione puramente involontaria e accidentale dell'azione, che dalla sua dimensione puramente volontaria e intenzionale. Distinguendola, cioè, da quell'accidentalità che, sebbene considerata una delle cause del divenire, è poi posta da Aristotele ai margini della cosiddetta "dottrina delle quattro cause" presentata in *Phys.* II e in *Metaph.* Δ 2 (in proposito, cfr. anche *Metaph.* E 2-3 e *supra*, note a 51a 12, 52a 4-6), e considerata come una sorta di residuo della *genesis*, che neanche nella tragedia, *mimesis praxeos*, deve poter trovare spazio. Ma distinguendola anche da quella intenzionalità che, decisiva per determinare il valore etico dell'azione, tuttavia costituisce per Aristotele solo una metà dell'agire pratico, legata con i *fini* dell'azione, con la volontà buona, che non manca mai all'eroe tragico, ma che non gli basta per evitare un errore che sta sempre nella deliberazione dei mezzi atti a raggiungere tale fine.

A trovare spazio nella tragedia e a darle senso etico dovrà essere quindi, sostiene Aristotele in perfetta coerenza con le proprie teorie etiche, solo il caso di un *metaxu* che cade in sventura a causa di un' *hamartia*, cioè di un tipo di eventi che si produce – come si legge a proposito del coraggio in *Eth. nic.* 1115b 15-7 – quando si fa «ciò che non si deve», o «nel modo in cui non si deve» o «nel momento <in cui non si deve>», e che perciò è esattamente estraneo al caso di «colui che fa ciò che deve», come l'*epieikēs*; ma che è anche estraneo al caso del malvagio, la cui intenzionalità e premeditazione (*πρόβοτα*, la chiama Aristotele: cfr. ad es. *Eth. nic.* 1135b 26) esclude che si possa associarne gli atti (cfr. ad es. 1125a 18-9) all'ambito, piuttosto ampio ma non ampio fino a questo punto (in proposito cfr. *infra*, nota a 53a 9-10), dell'*hamartia*.

L'*hamartia* tragica non è un danno accidentale o viceversa causato da malvagità, da una colpa relativa ai *fini* adottati. Non è *atyche-ma* né *mochtheria*, ma è un errore relativo ai *mezzi* scelti per attuare quei fini (questione perfettamente riscontrabile anche in *Phys.* II, dove all'interno di un ragionamento sulle analogie tra *hamartiai* della natura e umane, si legge che «nelle cose sbagliate (ἐν τοῖς ἀμαρτανομένοις) si è intrapreso qualcosa in vista di un fine, ma lo si è mancato»: 199b 2-3). È un errore di quelli che commette colui che, per questo, è *metaxu*. Tra questo tipo di errori ci sono senz'altro, ma non solo, quelli che in *Eth. nic.* v 8 Aristotele chiama, appunto, *ἀμαρτήματα*, danni compiuti non consapevolmen-

te e «senza cattiveria», e tuttavia nemmeno accidentalmente (cfr. 1135b 17 ss.). Atti che accadono soprattutto διάγνοιαν. Che sono cioè compiuti, per usare i termini esatti di *Eth. nic.* III, nell'ignoranza – che nella fattispecie dell'azione tragica, come abbiamo visto nel cap. 11 (cfr. *supra*, nota a 52a 29-31) e torneremo a vedere a proposito del cap. 14 della *Poet.*, riguarda le relazioni di *philia* che uniscono i personaggi (cfr. *infra*, nota a 53b 1-54a 15) – «delle circostanze particolari in cui e in relazione a cui si compie l'azione» (*Eth. nic.* 1110b 33-1111a 1), e che per questo suscitano, osserva significativamente Aristotele, «*eleos* e comprensione (συγγνώμη)». Molti interpreti hanno insistito soprattutto sull'identificazione tra *hamartia* tragica e *hamartema* delle *Etiche*. Ma come ha giustamente sottolineato Stinton (1975), l'*hamartia* tragica ricopre un campo di designazione più ampio, che va dall'errore pratico alla debolezza morale. Tra gli errori presenti nei *mythoi* delle tragedie di cui Aristotele si occupa, non può sfuggire il fatto che vi siano anche, se non soprattutto, quelli che in *Eth. nic.* 1135b 20 ss. avrebbe definito ἀδικήματα, atti ingiusti, compiuti «per impulso e altre passioni», «senza premeditazione», ma comunque consapevoli, e dunque ascrivibili, in diverso grado a seconda delle circostanze, alla responsabilità dell'agente, pur se privo, in ogni caso, di perversione malvagia.

Ciò del resto è confermato dalle allusioni – va detto assai sommarie, come spesso avviene nella *Poet.* – che Aristotele fa qui e nel cap. 14 (cfr. *supra*, 53b 26 ss.) a casi concreti. Per la maggior parte di essi, il riferimento è a opere andate perdute e dunque non è facile valutarne l'attinenza (un ardito tentativo di ricostruzione dei *mythoi* di tragedie aventi per protagonisti i personaggi citati in quel brano da Aristotele, con ampia bibliografia di rimando alla tradizione letteraria, si trova in Else, 1957, pp. 391-9, tuttavia condizionato dall'idea che *hamartia* e *agnoia* in sostanza coincidano). Ad ogni modo, quale che siano i casi concreti, direi che in generale ha ragione Stinton (1975) a prendere questi riferimenti, senz'altro molto diversi tra loro, a riprova della plurivocità dei sensi del termine *hamartia* (cfr. pp. 227 ss.). Il riferimento a un'eterogeneità di casi, che vanno da quello classico dell'*Edipo* sofocleo, caduto nella cattiva sorte a causa di azioni compiute, queste sì, nella più completa ignoranza dei rapporti di *philia*, a quello di Oreste – che (1) nell'*Orestea*, di fronte a mali che, usando i termini di *Eth. nic.* III

i «sopravanzano l'umana natura» (1110a 24-5) e che perciò meritano comunque «comprensione», vendica volontariamente il padre uccidendo la madre; (2) nell'*Oreste* euripideo compie i propri delitti contro la legge consapevolmente, ma mosso da un impulso "divino" che solo alla fine Apollo deciderà di placare (vv. 1625 ss.); e (3) nell'*Ifigenia in Tauride* (tragedia, come vedremo, tra le preferite di Aristotele) agisce, per parafrasare ancora *Eth. nic.* III, nell'ignoranza «delle circostanze particolari in cui e in relazione a cui l'azione si sta compiendo» – è segno proprio di un intendimento assai composito dell'*hamartia*. *Hamartia* la cui unica vera regola è quella, verrebbe da dire, di seguire sempre a un'incapacità da parte del protagonista, per questo *metaxu*, di «ben deliberare» di fronte alle impreviste e spesso inaudite prove a cui lo sottopongono la sorte e gli dei; di seguire all'incapacità di trovare i *mezzi* adeguati per realizzare *fini* buoni.

È in questa mancanza di *phronesis* da parte di chi, anche se scelto «tra coloro che si trovano in grande reputazione e buona sorte», poi si dimostra del tutto ordinario sul piano etico, che risiede la regola della tragedia, ossia della *mimesis praxeos*, più bella. «Più bella» perché capace di far vedere tutta la *complessità* di una *praxis* nella quale anche colui che è più ordinario, non malvagio ma privo di *phronesis*, il *metaxu* cioè, può cagionare o subire *δεινά*, cose terribili. Una regola, dunque, che, come tale, si attaglia a una varietà di eventi molto diversi tra loro. La verità di cui, come Aristotele sa bene, si compone la tradizione attica. Eventi che vanno, appunto, dagli *hamartemata* – danni «accompagnati da ignoranza (<μετ' ἀγνοίας>)», ma provocati non accidentalmente, da qualcuno che ha agito in modo volontario, sebbene per un fine non malvagio; danni avvenuti, per dirla ancora con *Eth. nic.* 1135b 11-5, «quando si agisca in modo che colui che è oggetto dell'azione, o ciò che si fa, o il mezzo, o il fine non siano quelli che si pensava ... e le cose sono andate a finire non secondo lo scopo che ci si prefiggeva» (che, non a caso, in *Eth. nic.* 1135a 28-30 aveva già esemplificato alludendo proprio a *Edipo re*, quella che nella *Poet.* è considerata la migliore tragedia) – fino agli *adikemata*, casi di vera e propria ingiustizia, provocati da azioni volontarie, consapevoli (cfr. 1135b 19 ss.). Attuati, cioè, nella piena consapevolezza dei rapporti di *philia* (si pensi, da questo punto di vista, solo all'*Orestea* eschilea, a *Medea*, ad *Antigone*). Ma compiuti, afferma, «non per malvagi-

tà», bensì «per impulsività senza premeditazione». Una gamma che, quindi, esclude, di fatto, solo i due estremi dell'imputazione etico-giuridica: quello dell'*atychema* e quello della *mochtheria*. Casi che, pur presenti nell'ambito della *praxis*, Aristotele e, più in generale, la visione del mondo greca, ritengono del tutto mancanti di senso tragico e non riconoscono come significativi della natura più intima delle cose umane.

52b 34. τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας Il miglior personaggio da tragedia è – abbiamo letto nel cap. 2 – lo *spoudaios*, colui che può ambire all'*eudaimonia* come atto pratico della virtù (cfr. *supra*, nota a 48a 2). Ma non, ora leggiamo qui, l'*epieikēs*, che in *Eth. nic.* 1169a 16 è definito come colui che fa *effettivamente* ciò che deve, e che, non a caso, è ritenuto non adatto alla tragedia. Anche grazie alla *Poet.*, dunque, si può intravvedere tutta la complessità delle differenze e dei rapporti tra le nozioni di *spoudaios* ed *epieikēs*. Rapporti che – malgrado le non irrilevanti oscillazioni che possiamo ritrovare nell'ambito dell'etica aristotelica (sia da un'opera all'altra che all'interno delle stesse opere: sulla sovrapposizione tra i due termini, cfr. ad es. *Eth. nic.* 1169a 18 ss.), e che la maggioranza dei commentatori (a cominciare, per la *Poet.*, da Bywater, 1909, pp. 213, 226, e Vahlen, 1914, pp. 267-8; così anche Lucas, 1980, p. 157) non ha mancato di segnalare – si può tuttavia dire facciano in larga parte (e ad ogni modo, nella *Poet.*, sempre) capo a quello tra potenza ed atto. Come termine più generico, lo *spoudaios* può essere considerato, per lo più, come la figura potenziale dell'uomo virtuoso, di cui l'*epieikēs* spesso designa più precisamente l'atto.

In *Eth. nic.* III (come abbiamo visto anche *supra*, nota a 48a 2), lo *spoudaios* è, infatti, colui che possiede la volontà buona, la *boulesis*. Ma essa ha per oggetto solo il fine, che in effetti nella tragedia non è mai malevolo. Lo *spoudaios* è colui che, quanto al fine, «giudica ciascuna cosa in modo retto e in ciascuna cosa gli appare il vero» (1113a 29-31), e che ha, dunque, tutte le potenzialità per realizzare «ciò che – come abbiamo già letto da *Eth. nic.* 1143b 22 – è proprio dell'uomo buono fare». Ma poi è anche colui che – e proprio gli *spoudaioi* della tragedia stanno a dimostrarlo – dovendo fare i conti con i mezzi e le circostanze particolari in cui l'azione si concretizza, deve scontrarsi con tutta l'«indeterminatezza» (1112b 9) che comporta raggiungere il fine buono. È, cioè, colui che talvol-

ta cade per un errore di deliberazione, vale a dire per mancanza di *phronesis* (a questo proposito, Menardos, Sykoutris, 1936, p. 102, n. 4, pur riconoscendo la sostanziale sinonimia e sovrapposizione dei due termini nelle altre opere aristoteliche, parla dell'*epieikēs* della *Poet.* come di uno *spoudaios* senza *hamartia* e dunque, per Aristotele, inadatto alla tragedia). Come Aristotele afferma significativamente ragionando sull'*ἀκρατής* – il carattere incontinente, incapace, per debolezza, di mettere in pratica ciò che sa essere la cosa più giusta da fare – «il *phronimos* è anche *spoudaios* nel carattere» (1152a 7-8). Ma poi, va aggiunto, il *phronimos* si distingue dallo *spoudaios* proprio per attuare i fini valorosi che si è proposto. Anche *spoudaios*, dunque, ma soprattutto *epieikēs*; cioè colui che, diciamo così, ha qualcosa in più dello *spoudaios*, essendo, rispetto a quest'ultimo, “già” passato per lo stadio potenziale rappresentato dalla *spoude* ed avendo *effettivamente* agito bene. Dunque la tragedia più bella, cioè la forma più compiuta di *mimesis praxeos*, in grado, come tale, di cogliere il senso dell'agire umano, ha per oggetto *spoudaioi* e non *epieikeis*, i quali, quando cadono, cadono in modo del tutto casuale (così anche Lucas, 1980, p. 143). Da questo punto di vista, è assai significativa l'antonimia che Aristotele stabilisce in *Eth. nic.* 1102b 10-1 tra *epieikeis* e *τυχόντες*, uomini qualunque, termine che porta iscritta nella propria etimologia la questione della *tyche*, della sorte.

Stesso discorso, d'altra parte, può essere fatto anche per la nozione generale di *ἐπιείκεια* e di *τὸ ἐπιεικές*, di equità e di equo, discusse in *Eth. nic.* v 10 in relazione alla questione della giustizia. Rispetto a ciò che è giusto (*τὸ δίκαιον*), ciò che è *epieikes*, equo, è senz'altro giusto, ma è anche qualcosa più di questo. L'*epieikeia* è un mettere in pratica la giustizia, applicandola ai casi effettivi e correggendone, in questo modo, l'astratta universalità; così da corrispondere, ben più di ciò che è giusto, a ciò che è davvero buono (*agathon*). Anche in questo senso, diciamo così, più “tecnico”, l'*epieikeia* indica l'atto di una virtù e di una giustizia che, come tali, possono invece restare anche solo in potenza.

In questa prospettiva, legata all'effettività dell'*epieikeia*, direi che sta, dunque, la spiegazione, apparentemente incoerente, della tesi aristotelica secondo la quale l'*epieikēs* che cade in sventura provoca non *eleos* (cfr. *supra*, 52b 36) – sentimento che, come sappiamo da *Rhet.* II 8, ha a che fare con la dimensione razionale della *praxis*.

e non con ciò che di essa è *alogon* – ma *miaron*, ripugnanza. Nonché si spiega l'omissione del caso, del tutto naturale e dunque non tragico, dell'*epieikēs* che, ripristinando effettivamente il corso naturale delle cose, passa dalla cattiva alla buona sorte e riacquista una felicità che, appunto in quanto *epieikēs*, aveva solo casualmente (e dunque, ancora una volta non tragicamente) perduto.

52b 36. ἀλλὰ μιαρόν È *miaron*, ripugnante, come viene sempre tradotto, il caso in cui «*epieikeis* passano dalla buona alla cattiva sorte». *Miaron* è termine che Aristotele non usa mai in modo significativo all'infuori della *Poet.*, ed è stato perciò poco studiato dalla critica. Neanche la sua etimologia è del tutto accertata, anche se possiamo plausibilmente farlo derivare da *μιάνειν* (da cui anche *miasma*, cui si fa riferimento *supra*, nota a 49b 21-31), che significa «macchiare», «contaminare» (sull'etimologia, cfr. Parker, 1983, pp. 3-5 e Chantraine, s.v. *μιάνω*). Quindi, una ripugnanza che ha origine dall'impurità, dalla contaminazione (sia Platone *Leg.* 716e, che Erodoto, *Hist.* 2,47,1 lo usano con questo significato).

È interessante, in questo senso, cercare di ipotizzare di quale impurità si macchierebbero qui i casi oggetto del *miaron*: quale altra se non la contaminazione con una casualità, una irrazionalità, che li rende troppo “impuri” per essere trattati dalla tragedia in quanto *mimesis praxeos spoudaias kai teleias*, e dunque, per questo, moralmente ripugnanti? La ragione di questa ripugnanza direi che è perfettamente spiegata da Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 241) quando parla del *miaron* come di «une forme particulière de l'*invraisemblable*, dont, à l'évidence (*délon*), la tragédie ne saurait s'accorder». Un inverosimile che stride violentemente con la complessità del divenire tragico, la cui regola prima è quella di essere una *metabole*, ma sempre *kata to eikos e to anankaion*. Del resto, questo legame dei casi ripugnanti con l'irrazionalità è comprovato anche da ciò che segue. Aristotele, infatti, sembra implicitamente rinviare al *miaron* anche un tipico caso di irrazionalità come quello del *mochtheros* che passa alla buona sorte. Caso che ritiene «il meno tragico» e contrappone – esattamente come fa con i due casi che invece rimandano esplicitamente al *miaron*: quello di cui stiamo parlando qui e quello del cap. 14, cfr. *supra*, 53b 39-54a 2, in cui si ha «del *miaron* e non del *tragikon*» – ai casi propriamente tragici (quelli che provocano *eleos* e *phobos*). E soprattutto rinvia al

miaron il caso, presentato appunto nel cap. 14, di colui che, come Emone nell'*Antigone*, dovrebbe agire ma non agisce. Egli, infatti, se andiamo a guardare la tragedia (in cui tra l'altro è già Creonte a rimproverare Emone di avere un *éthos miaron*: cfr. v. 746) «manca il colpo» perché «accecato di rabbia» (Sofocle, *Ant.* 1234-1235). Con il metro di misura che Aristotele usa nel cap. 9, dobbiamo giudicare questo evento *apo tes tyches* (su cui cfr. *supra*, nota a 52a 4-6), per caso, e non secondo probabilità o necessità. Invero, c'è una bella differenza tra i molti casi in cui la rabbia è più in generale un eccesso di passione è causa nella tragedia di un «errore grande» come un'uccisione – si pensi solo a Medea – e un caso, assai più raro, come quello di Emone, in cui la rabbia fa semplicemente mancare il bersaglio: in una circostanza tocchiamo con mano l'*eikos* come lo intende Aristotele, nell'altro la mera accidentalità che, come tale, non può mai divenire tema centrale del *mythos* tragico e che nella fattispecie rende la situazione, come dice Aristotele, semplicemente *apathes*, priva di patimento (cfr. *infra*, nota a 53b 39).

Il *miaron*, in questo senso, può essere quindi interpretato come l'effetto ripugnante provocato, in generale, dalla visione del *symbekos*. Come reazione a quei casi totalmente accidentali che “contaminano” la natura più propria della *praxis*. Dunque, può essere interpretato nel senso etico che Aristotele dà a molte delle nozioni della *Poet.*, ma non nel senso “morale” che vorrebbe, ad es., Else, 1957, pp. 421 ss. (passo in cui, tra l'altro, l'autore ritorna, attraverso la nozione di *miaron*, sulla questione della catarsi), quando indica nel *miaron* il sentimento di repulsa che segue ad un atto consapevole di aggressione tra *phili*.

52b 38-53a 2. οὐτε γὰρ φιλάνθρωπον Anche in merito al *philanthropon*, poiché Aristotele non spiega mai direttamente, nella *Poet.* e altrove (cfr. anche *Eth. nic.* 1155a 20), come lo intende (anzi, nella *Poet.* lo lascia addirittura nell'ambiguità, negandolo recisamente per il caso del malvagio che passa alla buona sorte e ammettendolo solo per il caso del malvagio che cade nella cattiva sorte) si consentono almeno due diverse spiegazioni e ogni conclusione non può che essere ipotetica.

Una prima ipotesi, che ha trovato largo seguito tra gli studiosi, è quella secondo cui il termine *philanthropon* designerebbe il senso morale di gratificazione – e dunque piacevole – che si prova quan-

do le cose vanno a buon fine: quando i malvagi cadono o quando i buoni prosperano. Secondo questa ipotesi, dovremmo concludere che è *philanthropon* tanto il caso del malvagio che cade in sventura, quanto quello – omesso da Aristotele nella sua “fenomenologia tragica”, ma implicato logicamente – dell’*epieikēs* che passa dalla cattiva alla buona sorte, e che costituisce l’esatto opposto del caso, che Aristotele definisce appunto «non *philanthropon*», del malvagio che passa alla buona sorte. Si prendono ad esempio i casi riportati nel cap. 18 (cfr. *supra*, 56a 19-23; per il problemi testuali posti dal passo, cfr. *infra*, nota a 56a 19-21), in cui si legge che provoca il *thaumaston* il fatto che un *sophos* come Sisifo cada in sventura; ma poi anche il *philanthropon*, in quanto questi ha, afferma Aristotele, anche malvagità (*μετὰ πονηρίας*); o che provoca il *thaumaston* il fatto che un *ἀνδρεῖος* (coraggioso, e non semplicemente temerario: sull’*ἀνδρείᾳ* cfr. *Eth. nic.* III 6-9) venga sopraffatto; ma poi anche il *philanthropon*, in quanto colui che viene sopraffatto è ingiusto. E dunque che il *philanthropon* corrisponde al “senso morale” che segue alla meritata punizione di un malvagio (così, di recente, anche Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 242-3; Moles, 1984; in Italia, Lanza, 1994, *ad loc.*, Paduano, 1998 e Donini, 2008, traducono proprio con «senso morale»).

Ora, il problema più rilevante di questa ipotesi della nozione di *philanthropon* è che essa va contro la tradizione lessicale del termine e in Aristotele non ha altri appoggi testuali. L’unico richiamo si potrebbe trovare in un passo di *Rhet.* II 9, in cui leggiamo che si gode alla vista di malvagi puniti (cfr. 1386b 25 ss.). Ma in esso non c’è alcun riferimento al *philanthropon*, le cui occorrenze tramandatesi vanno invece in tutt’altra direzione da questa (per un rapido sguardo sull’uso del termine prima di Aristotele, cfr. Carey, 1988, p. 134). Trovo per questo assai più plausibile la seconda ipotesi (così già Lessing, 1956, p. 338). Quella secondo la quale *philanthropon* designerebbe anche per Aristotele, com’è nella tradizione lessicale del termine, il senso di umanità (sentimento piacevole) che si prova per la sventura dell’uomo come tale, indipendentemente dai suoi meriti e demeriti. In questa prospettiva, il termine *philanthropon* designerebbe un sentimento elementare («*humane sympathy*», traduce bene Halliwell, 1987, *ad loc.*; «consenso umano», Galavotti, 1974), che non c’è alcun bisogno della tragedia per perfezionare. Che si ha naturalmente, e che talvolta gioca anche brutti

scherzi. Non quindi un sentimento di quelli propriamente tragici e, come tali, in quanto suscitati dalla *mimesis praxeos*, più discriminanti. Un'attitudine priva di giudizio di merito (così anche Else, 1957, p. 370) e dunque assai differente dalla *philia* (che invece, come vedremo nel cap. 14, comporta un giudizio ben più determinante: cfr. in part. *infra*, nota a 53b 1-54a 15). Per Aristotele si può essere *philanthropoi*, benevoli verso l'uomo come tale, ma non *philoi* di tutti gli uomini (in proposito, cfr. *Eth. nic.* IX 10). Si può, cioè, provare *philanthropia* – ma non, come vedremo, *philia* – verso uomini sventurati e malvagi, perché anche il malvagio è comunque un uomo. E tanto più benevoli perché Sisifo, pur avendo malvagità, è anche sapiente; o verso un uomo ingiusto che dimostra comunque di essere coraggioso. Ma ciò che è propriamente tragico è solo il fallimento delle aspettative: nella fattispecie del cap. 18, l'inganno subito da Sisifo rispetto alle sue qualità di sapiente, o la sopraffazione subita da un uomo rispetto al suo coraggio, giacché – aggiunge significativamente Aristotele di seguito (cfr. *supra*, 56a 23-5) – è *eikos* che accadano anche molti fatti *para to eikos*.

Questa interpretazione del *philanthropon* come sentimento, non tragico, di umanità ha, tra gli altri, il vantaggio, dicevamo, di essere perfettamente in linea con la tradizione lessicale del termine. Da questo punto di vista, il modello perfetto del *philanthropos* è Eros, che Platone sostiene essere, tra gli dei, il difensore dell'uomo – dell'uomo con tutti i suoi limiti – e, dunque, *philanthropotatos* (cfr. *Symp.* 189c). Perciò, direi che ha ragione Else a intendere il *philanthropon* come tratto emotivo più indiscriminato dell'*eleos*, forma di *eleos* ancora non rifinita dal giudizio, sentimento di pietà incondizionata per l'essere umano che soffre quale che sia la sua responsabilità e a prescindere da meriti e demeriti. Il che fa sì che il caso della caduta di un malvagio nella cattiva sorte possa essere, come sostiene qui nel cap. 13, *philanthropon* anche se non *tragikon*.

In linea con la sua tradizione semantica, il termine, insomma, anche nella *Poet.* è probabilmente chiamato a designare un tipo di reazione benevola del pubblico – una sorta di “effetto collaterale” dei casi tragici – di fronte alla visione indeterminata della sciagura umana, quale che ne sia la causa. Senza tuttavia arrivare all'eccesso, inammissibile per un greco, dell'*epieikēs* che, come tale, cade in sventura del tutto accidentalmente – caso che invece produce solo *miaron*. Da questo punto di vista, considererei perciò non del

tutto condivisibile la pur raffinata analisi di Carey (1988) in cui si conclude che il *philanthropon* potrebbe costituire «the direct opposite» del *miaron*, designando, come quest'ultimo, «a quality in the plot, not a quality in the audience» (p. 137).

s3a 9-10. ἀλλὰ δι' ἀμαρτίαν La nozione di *hamartia* tragica costituisce uno dei grandi luoghi interpretativi della *Poet.* Con poche eccezioni, di cui tra poco daremo conto, si può dire che la critica moderna abbia reagito a una consolidata tradizione di stampo controriformistico continuata soprattutto dal classicismo accademico francese e dalle complesse vicende culturali del Seicento inglese. Tradizione in cui, a partire (almeno in modo diretto ed esplicito) dall'ed. del Vettori, pubblicata a Firenze nel 1560, l'*hamartia* era stata collegata ai concetti di «colpa» e di «peccato», divenendo il principio di un'interpretazione della tragedia orientata verso la cosiddetta “giustizia poetica”. Un'interpretazione che, con un evidente travisamento sia del senso della tragedia attica che del senso dell'*hamartia* aristotelica, aveva assegnato alla rappresentazione tragica lo scopo di mettere in scena – detta con le celebri parole di uno dei più rappresentativi esponenti dell'Académie, Pilet de la Mesnadière, presenti nel suo commento alla *Poet.* del 1640 – «la récompense des bons princes et la punition des méchants», e all'interno della quale ciò che Aristotele richiama con il termine *hamartia* era inteso come «une faute qui mérite d'être punie». (Non bisogna comunque mai generalizzare fino al punto di perdere di vista gli strappi, invece assai notevoli, procurati sul tessuto di questa tradizione da “classicisti” assai più raffinati di la Mesnadière: Corneille e Racine, naturalmente, ma anche André Dacier, di cui parleremo subito, i quali, pur detenendo anch'essi una visione “moraleggiante” dell'*hamartia*, tuttavia la concepivano in modo ben più complesso e articolato.)

Ad ogni modo, tale tradizione ha avuto una forza e una persistenza di cui dà prova già il semplice fatto che anche in seguito, nonostante l'Illuminismo e la netta e influente presa di posizione di Lessing contro certi fraintendimenti moralistici della tragedia e della poetica aristotelica, essa non smise mai completamente di esercitare i suoi effetti, continuati ancora (come fanno notare Stinton, 1975, p. 221 e Bremer, 1969, pp. 69 ss.), ad esempio, nella letteratura e nella critica inglese d'età vittoriana, che rispolverarono

i concetti di «moral flaw» e «tragic guilt», riadattandoli al proprio orizzonte di valori etici e sociali.

Ora, nella critica degli ultimi decenni, e proprio per reazione a questa lunga tradizione (in parte continuata ancora nel Novecento con autorevoli interpretazioni dell'*hamartia* come *Fehler*, *flaw of character*, ecc.), quando non si è riusciti a raggiungere – sulla strada aperta da Butcher (1907, cfr. in part. pp. 317-22) e ripresa dall'autorevole saggio di Stinton (1975) – la piena consapevolezza del carattere plurivoco della nozione aristotelica di *hamartia* tragica, si è spesso assistito a una sottrazione pressoché completa dell'*hamartia* tragica al campo morale, e a una sua risemantizzazione in senso prevalentemente pratico – come «errore di fatto», «errore pratico» (cfr. Vahlen, 1914, pp. 45-6; Lucas, 1980, *ad loc.* e pp. 299-307; Bremer, 1969; Nussbaum, 1996, pp. 685-6, che tuttavia, a p. 686, riconosce che «l'*hamartia* può includere sbagli riprovevoli e non ... e accoglie una gran varietà di errori che non risultano da una consolidata cattiveria»). Si è così passati, talvolta, da un eccesso all'altro, dando vita a una nuova tradizione (Bremer, 1969, p. 98, ravvisa che con l'opera di molti degli studiosi appena citati, e di altri ancora, si è formata una nuova *communis opinio* intorno all'*hamartia*). Una tradizione nella cui prospettiva l'*hamartia* tragica è stata collegata soprattutto al concetto di *hamartema* presente in *Eth. nic.* v 8, e dunque distinta sia dall'*atychema* sia dall'*adikema* e risolta, principalmente, in termini di *agnoia*. In questo contesto, si è andati dall'idea di un tipo di ignoranza tutt'al più «colposa» (cfr. Else, 1957, pp. 378 ss.) a quella di un'ignoranza invece del tutto incolpevole (cfr. Lucas, 1980, p. 302, dove si arriva ad affermare che l'*hamartia* tragica dà luogo soprattutto a ciò che nell'*Eth. nic.* Aristotele chiama *atychemata*). Poche sono state le voci discordanti (tra queste Saïd, 1978, che ha sottolineato la progressiva acquisizione di senso attivo, visibile nel passaggio dall'epica omerica alla cultura tragica, delle nozioni greche indicanti responsabilità: *ate* e *hamartia*).

Discorso a parte, in questo breve inquadramento della storia della nozione di *hamartia*, merita invece una posizione come quella di Stinton (1975) che, senza eccedere in un senso o nell'altro, ha invece colto la plurivocità dei significati che il termine *hamartia* ha nel lessico aristotelico e ne ha trasferito tutta la complessità anche nell'*hamartia* tragica. Assegnando al termine – operazione del re-

sto pienamente legittima se guardiamo alla stessa tragedia attica – una più ampia gamma di significati, che vanno, a seconda dei casi, dall'errore di fatto al difetto “morale” di *akrasia*, alla valutazione del male minore, ecc., con la sola esclusione dell'*atychema* e della *mochtheria*. L'importante saggio di Stinton, peraltro, ha ripreso anch'esso una lunga, sebbene minoritaria e più laterale, tradizione sull'*hamartia*. Una tradizione che potremmo forse far risalire addirittura al Piccolomini – il quale nella sua ed. della *Poet.* in lingua italiana del 1572 già aveva visto che l'*hamartia* «in molti modi può accadere; dei quali alcuni non iscusano il peccato et alcuni lo scusano» (Piccolomini, 1572, pp. 27 ss.) – e che, su indicazione dello stesso Stinton (1975, p. 221), passa senz'altro per A. Dacier – il quale nella sua ed. della *Poet.* del 1692 interpretava l'*hamartia*, che traduceva con «faute involontaire», come nozione dal significato particolarmente complesso e articolato, in cui possono entrare a diverso titolo e in diversa misura, «ignorance», «imprudence», «force majeure» (cfr. Dacier, 1692, pp. 182-3) – e, infine, tra gli studi moderni, soprattutto Glanville (1949).

Una visione, quella di Stinton, che direi del tutto condivisibile, più completa e plausibile delle altre, parziali in una direzione o nell'altra, ma che però ha anch'essa un limite: quello di non tener nel debito conto il fatto che tutti questi significati della nozione di *hamartia* non sono slegati tra loro, bensì, potremmo dire, “in relazione a uno”. In relazione, cioè, a un unico difetto, comune a tutti i personaggi tragici. Un difetto che non è “difetto del carattere”, ma mancanza, naturalmente in diversa misura da personaggio a personaggio, di *phronesis*.

In questa prospettiva, rimane legittimo il riferimento all'ignoranza dei rapporti di *philia* e al comportamento *di agnoian*. Ma ne va approfondito il senso: non pura e semplice ignoranza dei fatti e delle circostanze, ma, più complessivamente, ignoranza del bene, di *cos'è bene fare*, nelle circostanze contingenti dell'azione. *Incon-sapevolezza*, potremmo dire, dell'insieme in cui avviene la particolare azione. In altre parole, *errore* e non *colpa*; ma errore causato da una mancanza di *phronesis* (secondo le indicazioni presenti in *Eth. nic.* VI 8, dove si parla, appunto, del tipo di *hamartia* causata da un difetto di *phronesis*: cfr. in part. 1142a 21 ss.), e che, come tale, perciò comporta responsabilità da parte di chi lo commette. Proprio in questo senso “phronetico”, potremmo spiegare e ammette-

re – cosa che invece lo stesso Stinton non fa – la sua definizione di *hamartia* come «moral error». Dunque, qualcosa che, errore pratico o vera e propria responsabilità morale, a seconda delle circostanze, muove comunque da una stessa mancanza di *phronesis*, di quella non comune capacità di «ben deliberare» (*Eth. nic.* 1141b 10) che è necessaria per fronteggiare le circostanze particolari dell'azione e giungere al *meson*, «allontanandoci dall'errare» (1109b 6). Esattamente quella capacità che il personaggio tragico, *metaxu*, non possiede, e che fa fallire l'azione pratica e rimanere solo sulla carta le buone intenzioni su cui cfr. anche *supra*, nota a 52b 28-53a 39.

Così intesa, l'*hamartia* diviene davvero la cifra dell'azione tragica, il movente fondamentale della gran parte delle tragedie attiche, che non a caso si richiamano costantemente al *phronein*. E in questo senso si può dare ragione ad Else (1957, pp. 379 ss.), che è stato tra i primi ad accorgersi come essa costituisca parte strutturale del *mythos* insieme ad *anagnorisis*, *peripeteia* e *pathos* (*contra*, tra gli altri, di recente Donini, 2004, pp. 98 ss.; così invece anche Sherman, 1992, pp. 181-2, saggio che possiamo annoverare tra quelli che, di recente, meglio si sono accorti della complessità che Aristotele conferisce alla nozione di *hamartia* tragica, leggendo la inoltre in direzione di una complessiva mancanza di *phronesis*: su questo cfr. in part. pp. 189 ss.). In questo senso, si può dire che, per la *Poet.*, l'*hamartia* costituisca quell'evento tipico della *metabole* tragica che chiama in causa, con diverse gradazioni di imputabilità morale (dal minimo, pur presente, di un Edipo o di un'Ifigenia, al massimo, pur meritevole di attenuanti, di una Medea o di un Aiace), la mancanza di *phronesis* da parte di un personaggio che è *metaxu* tra la virtù compiuta (che richiede *phronesis*) e il vizioso (che esclude anche virtù naturale). Essa copre, perciò, un ambito semantico che va da ciò che l'*Eth. nic.* definisce *hamartema* a ciò che definisce *adikema*, con esclusione dei due soli estremi dell'*atychema* e della *mochtheria*.

Insomma, vista in relazione all'azione complessa del *mythos* tragico, l'*hamartia* costituisce l'elemento distruttivo della *peripeteia*, di cui l'*anagnorisis* – che può arrivare in tempo o meno rispetto agli eventi messi in moto dall'*hamartia* e dunque salvare o meno il personaggio dalla sventura – costituisce invece l'elemento, diciamo così, «ricostruttivo». Quindi elemento che, se e solo se inteso in questo senso ampio – desunto dalla terminologia etico-

giuridica dell'*Eth. nic.*, ma poi allargato all'intera famiglia dei casi nei quali si ha un fallimento dell'agire buono dovuto a una responsabilità dell'agente (quindi non accidentale) che tuttavia non giunge fino alla malvagità premeditata (in questo senso, cfr. anche Halliwell, 1987, che, *ad loc.* e pp. 128-9, traduce *hamartia* direttamente con «fallibility») – può fare effettivamente parte, come vuole Else, degli elementi strutturali del *mythos*. Se inteso, invece, alla maniera dello stesso Else, esclusivamente come ignoranza delle “circostanze particolari dell'azione”, come diretto risvolto poetico-drammatico dell'*hamartema* etico-giuridica, non può essere poi considerato tale, poiché lo stesso Aristotele si rende ben conto che si possono anche dare *praxeis* tragiche di «personaggi che sanno e conoscono», come Medea (cfr. *supra*, 53b 27-9).

In definitiva, le *hamartiae* tragiche, con la complessità che trasmettono al *mythos* tragico, mettono in scena nel modo più perspicuo la complessità stessa della *praxis*, complicando il quadro etico delle distinzioni tra atti «volontari» e «involontari» composto nei libri III e V dell'*Eth. nic.*, e andando a costituire un tipo di atti a cui manca il carattere della piena consapevolezza e intenzionalità, come negli atti «volontari», ma a cui si aggiunge, al contempo, sempre una responsabilità che difficilmente può farli ritenere «involontari». Il cui movente, per quanto degno di attenuanti, è comunque sempre *ἐν αὐτῷ*, in colui stesso che agisce. Più complesse, dunque, rispetto al quadro delle distinzioni che nell'*Eth. nic.* Aristotele fa tra l'atto *ἐκούσιον* (l'atto semplicemente volontario, che dipende da colui che agisce e che si compie *εἰδώς*, consapevolmente); l'atto *ἀκούσιον* (l'atto involontario, forzato o compiuto nell'ignoranza delle circostanze); e l'atto *οὐχ ἐκούσιον* (l'atto non-volontario, fatto nell'ignoranza delle circostanze e non dipendente da colui che ha agito, ma che però, una volta riconosciute le conseguenze dell'azione, non provoca in questi alcun dispiacere e rincrescimento) – cfr. 1109b 30 ss., e la ripresa nel libro V, 1135a 15 ss. –, le *hamartiae* tragiche, in cui ciò che accade o accade per ignoranza delle circostanze particolari in cui l'azione si svolge, o accade per impulso e senza meditazione, o accade in reazione a fatti talmente spaventosi da non poter essere fronteggiati da colui che resta pur sempre un *metaxu*, sono qualcosa di più sottile ed eterogeneo rispetto a una semplice alternativa tra azione volontaria e involontaria. Qualcosa che completa il quadro della *praxis* presen-

te nelle *Etiche*, coprendo una gamma di varianti ancora più ampia e multiforme di queste. Avvicinabile in molti casi a quelle che Aristotele nell'*Eth. nic.* chiama «azioni miste» (*μικταὶ πράξεις*: cfr. 1110a 11-2). Si pensi, in questo senso, solo al caso di Oreste nelle *Coefore*, vero prototipo di colui che, come si legge in *Eth. nic.* III, compie azioni «che non deve, per evitare mali che sopravanzano l'umana natura» (1110a 24-6). Peraltro, un tipo di atti considerati da Aristotele particolarmente esposti, afferma (cfr. 1110a 14), al *kairos* dell'azione. Ma che, in quei passi dell'*Eth. nic.*, volti a definire l'azione volontaria e non volontaria, non trovano molto spazio e di cui invece le potenzialità paideutiche della tragedia riescono meglio a mettere a fuoco complessità e ambiguità.

53a 13. ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν Qui il termine *ἀπλοῦν*, sebbene anch'esso riferito al *mythos*, non ha però il significato tecnico primario rivestito altrove – cfr. *supra*, 51b 33, 52a 12 ss. su cui cfr. nota a 52a 12-21 – in relazione alla *metabole*. È usato solo come antonimo del termine *διπλοῦν*, e spiegato alcune linee più sotto in riferimento all'*Odissea* quale esempio di composizione *diplen* perché si conclude «in modo opposto per i migliori e per i malvagi» (cfr. *supra*, 53a 32-3). Un uso analogo del termine, riferito nella fatispecie al nome, si trova anche *supra*, 57a 31-2.

53a 18. οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν In questo caso e alla linea 53a 37 propenderei per l'ipotesi che Aristotele stia, una volta tanto, usando il termine *mythos* in senso tradizionale (così anche Lucas, 1980, *ad loc.*). Else va oltre, definendo questo uso addirittura «non aristotelico» e portando ciò a indizio di una presunta estesa interpolazione riguardante le linee 53a 36-9 (sulla questione cfr. anche *infra*, nota a 53a 36).

53a 36. ἐκεῖ γάρ Else (1957, *ad loc.*) mette tra parentesi l'intero passo 53a 36-9, cogliendo una lampante incongruenza tra finale doppio e piacere proprio della commedia, in cui tutto finisce bene (e in cui, dunque, il finale non è doppio, ma semplice, sebbene rovesciato rispetto a quello della tragedia), e così trovando conferma alla propria tesi di fondo secondo cui Aristotele qui sta indicando la tragedia più bella come quella di *hamartia* e non di *sciagura* (cfr. in part. pp. 405-6). La tesi di fondo è senz'altro condivisibile.

le, ma tuttavia per mettere tra parentesi un passo presente in tutti i mss., e senza lacune o particolari problemi sintattico-grammaticali o lessicali, non basta la semplice incongruenza logica. A questo problema si lega, inoltre, il significato della parola *mythoi*, che Else definisce qui «non aristotelico» (p. 406), ma che in realtà si presenta in modo analogo anche alla linea 53a 18 (in proposito cfr. *supra*, nota a 53a 18). L'unico luogo davvero sospetto del passo che ha inizio alla linea 53a 23, è quello in cui si fa riferimento al fatto che molte delle tragedie di Euripide – colui che altrove viene invece preso a modello per una tragedia “a lieto fine” come *Ifigenia in Tauride* – finiscono nella cattiva sorte (cfr. 53a 25), e dove l'attesi, anche per ragioni grammaticali, pare abbastanza lampante. Per questo, dunque, discostandosi da Kassel (1965), si è deciso di concordare con Else (1957, pp. 400-2), che ritiene il passo (di cui, come altri, adotta la lezione di B), un'attesi inserita da un maldestro annotatore (si noti, in effetti, soprattutto l'*αὐτοῦ* al posto del più lineare *αὐτῶν*).

Ma, a parte 53a 25, tutto il passo, malgrado le numerose incongruenze, pare in fondo conservare la coerenza generale della posizione aristotelica. Ciò che Aristotele, infatti, sembra anche qui voler sottolineare, anche se lo fa in modo particolarmente sciatto, è che «il piacere proprio della tragedia» proviene non da un esito piuttosto che un altro, ma dal passaggio, dal rovesciamento (*metabole*) di una condizione nell'altra, secondo i meccanismi propri (*hamartia*, *eikos*, ecc.) che producono il *thaumaston*. E questo – lo vedremo anche nel capitolo successivo – è esattamente “aristotelico”.

Capitolo 14

53b 1-54a 15. Dopo aver indicato nel capitolo precedente da dove viene l'effetto di compassione e paura proprio della tragedia più bella – dall'*hamartia* di un personaggio *metaxu* che, a causa di tale *hamartia*, passa dalla buona alla cattiva sorte – in questo capitolo Aristotele approfondisce l'argomento, specificando di quale genere di *metabolai* e di *hamartiai* si avvale la tragedia più bella. Questa è l'ultima grande determinazione della tragedia fornita dalla *Poet*. In relazione al *mythos* tragico, dopo il cap. 14, si avranno, infatti, solo ap-

profondimenti, anche cruciali, ma di argomenti in qualche misura già affrontati.

Il passaggio dalla buona alla cattiva sorte – di cui qui, a differenza del cap. 13, viene ammessa per la tragedia più bella anche l'eventualità che si arresti sul punto di accadere ($\muέλλω$) e non debba necessariamente essere accaduto (sulle eventuali incongruenze tra cap. 13 e 14, cfr. *infra*, nota a 54a 2-4) – non può risolversi in un *pathos* generico. Se il *pathos* ai danni di un personaggio non avviene (o non sta per avvenire) ad opera di qualcuno che ha con questi una relazione di *philia*, la tragedia non può procurare quei sentimenti di paura e di compassione (qui, riprendendo il lessico della tradizione poetico-tragica, li chiama anche $\deltaεινόν$, terribile, e $\deltaικτρόν$, degno di compassione) che, «causati dall'imitazione», producono il «piacere proprio» della tragedia. Ora, perché i *pathe* (che siano avvenuti o meno) del tipo più bello di tragedia devono comunque essere *en tais philiais*, cioè avvenire «all'interno dei rapporti affettivi», come traduce, in questo caso con grande efficacia, Paduano (1998, *ad loc.*)?

Per comprenderlo, bisogna brevemente risalire al senso che Aristotele attribuisce alla nozione di *philia* e che gli consente di entrare in un contatto profondo, anche se un po' sovradeterminato filosoficamente, con lo spirito della tragedia attica (sulla *philia*, cfr. anche *supra*, nota a 52a 29-31). Alla *philia* Aristotele dedica, com'è noto, una parte fondamentale delle sue *Ethicæ*: il libro VIII dell'*Eth. eud.* e addirittura due libri, l'VIII e il IX, dell'*Eth. nic.* Il quadro che ne esce, e che qui possiamo solo ricostruire a grandi linee (per un inquadramento più ampio della questione, si rimanda a Guastini, 2008; cfr. anche, tra gli studi puntuali, Cooper, 1980), è quello di una disposizione cruciale per la *praxis* e per la determinazione del *telos* e della natura umani. L'uomo è un essere “*philico*” o “*philiale*”, e questo impulso al $\phiιλεῖν$ è il cemento che lo fa essere anche, più in generale, *zoon politikon*, animale, potremmo dire in questo senso, “socievole”. Errare «in direzione della *philia* o dell'inimicizia» – espressione che Aristotele ha già usato nel cap. II – non *riconoscere*, cioè, la *philia* e i sacri rapporti tra i *phili* e procurare, così, del male a un *philos*, significa commettere un errore tragico (sull'*hamartia* tragica, cfr. *supra*, nota a 53a 9-10). E chi lo commette porta la responsabilità di tale errore, quali che ne siano le ragioni, e per quanto esse siano giustificate. Nulla, in

altre parole, giustifica la violazione della *philia*, nemmeno l'ignoranza della relazione. E ciò perché la nozione di *philia* – e in questo spirito tragico e filosofia aristotelica si toccano (così anche Aubenque, 1993, pp. 155 ss. e Calvo, 1989, pp. 284 ss.) – designa una costellazione di rapporti, appunto politici (quelli in cui tanto la tragedia che Aristotele vedono immersa la *praxis* umana), considerati costitutivi e inviolabili della natura umana. La poesia tragica li intenderà come “destinali” e userà per essi termini quali *μοῖρα*, *αῖστα*, *τύχη*, ecc. Aristotele li considererà *physei*, e anche – almeno indirettamente, in quanto causa prima dell'*eudaimonia* (cfr. *Eth. nic.* IX 9) – addirittura divini (cfr. 1178b 24 ss.). Ma il senso rimane analogo, facendo capo in entrambi i casi, e in modo incommensurabile con l’idea moderna di amicizia, amore, ecc., a un carattere (che possiamo ben definire, in generale, “metafisico”) di inviolabilità di rapporti considerati propri e naturali dell’uomo, pena la catastrofe individuale e soprattutto collettiva, politica, che ricade su chi, più o meno volontariamente, invece li viola.

Per questo, quella di *philia* è nozione che, per essere compresa in tutta la complessa articolazione conferitale dalla cultura greca, conviene lasciare non tradotta, facendone risuonare l’*ecedenza*, senza ridurla e schiacciarla in direzione di una o l’altra delle modalità attraverso le quali si realizza: amicizia, amore, consanguineità, ospitalità, discepolato (su questo, cfr. anche *supra*, nota a 52a 31). Essa designa, piuttosto, l’insieme dei rapporti affettivi che fanno di un essere umano il *philos* di un altro. E designa, soprattutto, la relazione pratica che l’essere umano ha con il bene quale *telos* della *praxis*. Un bene che, proprio in quanto pratico, costituisce il bene più tipico dell’uomo. Ma che, anche per essere tale, non può che disporsi e trovare le sue ragioni in quel *logos* da cui ogni attività umana, per essere davvero tale, deve discendere, affondando le proprie radici, più o meno alla lontana, in modo più o meno “impuro”, mai altrove che nella *theoria*. Nella nozione di *philia*, insomma, si fondono le due grandi diretrici dell’antropologia aristotelica, e forse, più in generale, dell’antropologia greca nelle sue istanze più genuine: quelle solo apparentemente divergenti – visto come divergenti solo da un pensiero, quello moderno, che fatica a tenere insieme *teorico* e *pratico* – dello *zoon politikon* e dello *zoon logon echon* (a questo proposito, Calvo, 1989, p. 271, scrive: «La *philia*, come figura riassuntiva delle virtù “comuni”, si rivele-

rà infine come quel “conoscer-si” che sta al fondo di ogni tensione pratica. Così, nel suo termine ultimo, la “prassi” è una “teoria”. Ma quest’ultima, a sua volta, si ripete come prassi...»; sul nesso tra teoretico e pratico in Aristotele, visto dal lato della *philia*, ma non da quello della tragedia, cfr. anche il recente Agamben, 2007).

E qui stanno anche le ragioni di fondo che spingono Aristotele a ripercorrere la tradizione, anche linguistica, del termine, ascrivendo la sua ecedenza e irriducibilità semantiche all’ambito, particolarmente rilevante per l’etica, del *pollakos legetai pros hen*, dei concetti che si dicono in molti modi, ma in relazione a uno. Nell’*Eth. nic.*, la definisce come quella disposizione a volere e fare ciò che è bene (*t’agatha*) per i *philoī* «per sé stessi», facendone, così, il fulcro del rapporto che vede sussistere tra la *praxis* e il bene umano, e dunque il principale mezzo di attuazione della virtù etica. Ma, allo stesso tempo e proprio per questo, dal momento che riconosce, a differenza di Platone, che «il bene non è qualcosa di comune secondo un’unica idea ... una realtà unica o qualcosa che esiste separatamente di per sé» (1096b 25-33), ma qualcosa che si dice in molti modi (cfr. 1096 23-4), pertanto, anche la *philia*, come mezzo di realizzazione pratica del bene alle condizioni umane, dovrà per Aristotele essere qualcosa di cui vi sono molte specie (cfr. 1157a 30 ss.). La *philia* in vista dell’utile, la *philia* in vista del piacere, ma tutte in relazione a una: che in senso proprio e primo è la *philia* tra *agathoi*, tra coloro, cioè, che si riconoscono l’un l’altro – il *philos*, ripete spesso, in questo senso, «è un altro sé stesso» – come il genere più compiuto di uomo. L’uomo che vive e con-vive con i *philoī*, *zoon politikon* appunto, che si affida alla vita pratica e politica come sua natura, fatta anche di utilità e di piacere, ma sempre a beneficio della propria e dell’altrui parte pensante; mettendo in atto la sua qualità più propria e naturale: il *logos*. Un *logos* che, per questo, può essere declinato in senso strettamente teoretico, nelle forme della *sophia* e dell’*episteme*. Ma che non può che essere declinato anche in senso propriamente pratico. Nelle forme delle varie *technai* e soprattutto nella forma propria della *phronesis*, di quell’abilità che, esclusiva dell’uomo, gli permette di saper scegliere ciò che è veramente bene per sé stesso e per i *philoī*, coniugando così *theoria* e *praxis* – la *phronesis*, come si legge in 1140b 9-10, è una capacità «di cogliere ($\theta\epsilon\omega\rho\epsilon\iota\eta$) ciò che è bene ($\alpha\gamma\alpha\theta\alpha$) per sé stessi e per gli uomini» – contemplazione ed azione, nel modo co-

munitario, *politico*, in cui esse erano coniugate nell'ideale della vita classica greca.

Anche da queste poche indicazioni generali, si capisce bene, allora, perché l'*hamartia* tragica deve specificarsi nella forma dei *pathē en tais philiais*: perché essi costituiscono l'errore più grande che l'uomo può commettere ai danni della sua natura, pregiudicando la volontà buona e il suo *telos* al bene. Tragico, dunque, nell'orizzonte dei *pathē en tais philiais*, è ciò che più si distanzia, il caso di massima tensione, rispetto alla *genesis* naturale. A qualcosa che, attraverso la *mimesis praxeos* della tragedia più e meglio che nella diretta visione dei *pragmata* della vita reale, dà a vedere sia la presenza del *telos* nella vita umana, sia la sua contingenza, ammonendo sulle conseguenze, appunto tragiche, che scaturiscono dalla deviazione dal corso naturale delle cose.

Da questo punto di vista, per spiegare il paradosso tra naturalità e contingenza del *telos* che, mediante i *pathē en tais philiais*, si rivela nella tragedia, non c'è, direi, tragedia più esemplare dell'*Antigone* sofoclea. Tragedia il cui *mythos* narra le vicende di una donna che, pur «nata non per condividere l'odio (*συνέχθειν*)», ma per condividere l'amore (*συμφίλειν*)» (v. 523), si ritrova tuttavia, per ragioni contingenti, ad avere in disprezzo i *philoī* (non solo Creonte, naturalmente, ma anche, in definitiva, Ismene ed Emone). Circostanze che la portano a lasciare il mondo degli umani e il suo *nomos* per consacrarsi interamente alla *dike* divina e al mondo dei morti, facendo scelte che, per dirla ancora con *Eth. nic.* III 1 (cfr. *supra*, nota a 52b 28-53a 39), «sopravanzano l'umana natura». E in cui entrano una generale mancanza di *phronesis* da parte di tutti i protagonisti della vicenda narrata nella tragedia (che, del resto, si chiude proprio con un amaro richiamo alla *phronesis* come *proton* per l'*eudaimonia* dell'uomo: vv. 1347-1348), e gli *errori* che ciò comporta. Errori accumulatisi uno dopo l'altro, e indietro, fin quasi a perdersi nella notte dei tempi di una casata macchiata dal sangue dei *philoī*. Senz'altro gli errori e le responsabilità di Creonte, e, all'indietro, tutti quelli della stirpe dei Labdacidi, a partire da Eteocle e Polinice; ma anche gli errori, le responsabilità e la mancanza di *phronesis* della stessa Antigone (su questo, naturalmente, rimane classica l'interpretazione di Hegel; sulle interpretazioni di *Antigone*, cfr., tra gli altri, Montani, 2001). Da questo punto di vista, è del tutto condivisibile l'affermazione di Berti (2006), già riportata.

tata *supra*, nota a 49b 21-31, secondo la quale «sembra quasi che la teoria aristotelica della catarsi sia modellata su quest'opera» (p. 69). Sul rapporto tra Aristotele ed *Antigone*, cfr., tra gli studi recenti, anche Napolitano Valditara (2002).

53b 1-12. διὰ τῆς ὄψεως ... διὰ μιμήσεως In questo brano si ha, dopo quello del cap. 6 (cfr. *supra*, nota a 50b 15), un altro cruciale indizio sulla concezione complessa (più complessa di quanto molti critici non abbiano saputo vedere) che Aristotele ha dei rapporti esistenti nella *Poet.* tra *mythos* ed *opsis*. Qui il problema – che comunque sarà risolto solo a fine trattato (cfr. *infra*, nota a 62a 15-6) – è posto nei termini di una serie successiva di semplici giustapposizioni che tuttavia pare non autorizzino, neanche in questo caso, a concludere oltre l'idea portante della subordinazione della *opsis* al *mythos* (tra i pochi ad essersi accorto di recente della tensione, anche ambigua, ma potenzialmente decisiva, del rapporto *mythos-opsis* è Lanza, 1987, cfr. in part. pp. 34-5 e p. 222, n. 8. Tuttavia anch'egli, in modo poco convincente, alla fine ritiene di dover escludere come una glossa il riferimento del cap. 26 all'importanza della *opsis* per la tragedia).

I sentimenti tragici, ragiona Aristotele, possono «senz'altro» (*οὐν*) conseguire dalla *opsis*, «ma anche» (*δὲ καὶ*) dal *mythos*. È necessario che tali sentimenti si possano provare «anche» (*καὶ*) senza la visione. «Invece» (*δέ*) il mettere a punto tale effetto per mezzo della *opsis* è più estraneo alla tecnica poetica. Coloro che «però» (*δέ*), per mezzo della *opsis*, mettono a punto non il pauroso, ma il mostruoso non hanno niente a che vedere con la tragedia.

Insomma, neanche qui si coglie un'esclusione della *opsis* dall'effetto proprio che la tragedia porta con sé. Si coglie solo un'esclusione della *opsis*, qualora essa sia usata per sopprimere al *mythos* nella realizzazione dell'effetto tragico o, peggio, contrasti con esso, così da generare un tipo di sentimenti che non ha niente a che vedere con la tragedia, come il mostruoso. Aristotele, in altre parole, si direbbe che sta qui solo ripetendo quanto sostenuto fin dal cap. 4: che alla *mimesis*, principio della tecnica poetica, è più funzionale il *mythos* di tutti quegli elementi che, apparentemente più prossimi all'imitazione della realtà, come appunto la messa in scena, in verità, proprio dato il loro carattere più empirico, legato più all'*horan* che al *theorein*, restituiscono meglio ciò che è più noto

e abituale *per noi* di ciò che è più noto *in sé*. Perciò, subito dopo Aristotele non può mancare di ribadire che l'*hedone* di cui si parla qui, poiché è un piacere *dia mimeseos*, «è chiaro» che si deve produrre attraverso i *pragmata*, di cui il *mythos* è, come aveva già detto nel cap. 6, *synthesis*.

Ma anche in questo caso resta che, come vale per tutta la filosofia aristotelica (su questo cfr. *supra*, nota a 47a 8-18; cfr. anche nota a 51a 16-35), ciò che è più noto *in sé* – nella fattispecie la *morphe* effettiva della *praxis*, che traspare dall'essere *kata to eikos e to anankaion* dei fatti composti nel *mythos* – debba essere risalito attraverso ciò che è più noto *per noi* e dunque rimettere in gioco anche la *opsis*.

53b 9. ἀλλὰ τὸ τερατῶδες La messa in scena, per sua stessa natura – una natura più empirica e dunque di per sé, se non subordinata al *mythos*, meno adeguata al *theorein* (di cui anche la *mimesis* è una specie) – si presta bene a rappresentare τὸ τερατῶδες, il mostruoso. Un sentimento tra quelli – come il *miaron* richiamato anche più sotto (cfr. *supra*, 53b 39) – che, per dirla ancora con *Eth. nic.* 1107a 7-17, «non ammettono medietà» e dunque, a differenza di sentimenti quali l'*eleos* e il *phobos*, non consentono quella trasformazione in piacere del dolore che li accompagna, che è ciò in cui consiste l'effetto catartico e paideutico della tragedia (sulla questione cfr. *supra*, nota a 49b 21-31). Peraltra, nel *De gener. anim.* si legge che i casi *teratode* sembrano trovarsi «contro ciò che accade per lo più ed è abituale» (772a 36), confermando, anche da questo punto di vista, l'affinità del mostruoso con un sentimento come il *miaron* – l'effetto ripugnante, l'abbiamo visto (cfr. *supra*, nota a 52b 36), provocato dalla visione di fenomeni accidentali – e dunque, ancora una volta, indirettamente, il carattere contingente (sulle equivalenze tra le espressioni *hos epi to poly, eikos*, ecc., cfr. *supra*, nota a 51a 12) e non casuale degli accadimenti tragici.

53b 19. ἐν ταῖς φιλίαις La massima esemplificazione di ciò che è pauroso e degno di compassione, nel senso più determinato dell'espressione, sono precisamente i *pathe en tais philiais*. Essi, benché, come abbiamo visto *supra* (cfr. nota a 53b 1-54a 15), costituiscono ciò che più si allontana dalla *genesis* naturale, tuttavia, quando avvengono, come nelle trame narrate dalla tragedia, secondo probabilità o necessità, generano, *dia mimeseos*, non il mostruoso, ma

sentimenti tragici. E li generano esattamente perché seguono, così facendo, un ordine causale, ma al contempo, a causa di un'hamartia, disattendono poi l'esito naturale. Sono, cioè, in massimo grado capaci di rendere il senso di quell'avvenire *di'allela para ten doxan*, causato ma contro le aspettative, che è tipico dei fatti tragici e che è quello che occorre ricercare. Sono, in altre parole, eccezioni alla regola, fallimenti della *physis* più tipica dell'uomo. Di quello *zoon politikon* per il quale è *eikos*, riprendendo ancora da *Ifigenia in Tauride*, che i *philoī* si abbraccino, ma a cui possono accadere tali *peripeteiae* da vanificare tale tendenza. (Per una lettura complessiva dei rapporti che la *Poet.* stabilisce con l'*Ifigenia in Tauride*, cfr. tra gli altri, Belfiore, 1992. Cfr. anche, per una riconSIDerazione più generale, Id., 2000.)

53b 39. ἀπαθὲς γάρ Se qui ἀπαθές significasse, come intendono alcuni traduttori «senza sciagura» (cfr. ad es. Paduano, 1998, che *ad loc.* traduce «perché non si verifica la sciagura»), ci troveremmo, oltre che davanti a un uso assai insolito del termine *apathes* (per l'uso aristotelico, cfr. Bonitz, *s.v.*), anche – e per tutte le ragioni esposte *infra*, nota a 54a 2-4 – a una patente contraddizione con la tesi presente nelle linee successive, secondo la quale è *kratistōn* il caso di una tragedia in cui la sciagura non accade a causa di un riconoscimento effettuato per tempo. Questo *apathes* rimanda chiaramente al sentimento suscitato da un caso di azione mancata irrazionalmente come quello di Emone nell'*Antigone*, come aggiunge subito dopo, e non ai *pathe* di cui si sta parlando qui. Cfr. ad es. Halliwell (1987), che *ad loc.* traduce assai efficacemente «as it lacks suffering»; così anche Zanatta (2004, *ad loc.*): «in quanto è priva di patimento»; a metà strada rimane invece Dupont-Roc, Lallot (1980) traducendo *ad loc.* «faute d'effet violent».

54a 2-4. βέλτιον ... κράτιστον Alcuni interpreti hanno colto un'incongruenza di fondo nella *Poet.* tra il cap. 13 – in cui si sostiene la *necessità*, per le trame tragiche, di un passaggio dalla buona alla cattiva sorte a causa di un'hamartia – e il cap. 14, in cui si elegge invece il caso di tragedie a lieto fine, qual è *Ifigenia in Tauride*, come quello più potente (κράτιστον). Tra questi interpreti, di recente e in modo particolarmente sentito, troviamo Donini (2004) che arriva a parlare della successione dei due testi addirittura come di una «variante

d'autore» (p. 95), e, di conseguenza, a sminuire la centralità dell'*hamartia* per la teoria aristotelica della tragedia (cfr. anche Id., 2008, *ad loc.* e pp. LXXI-XCII, dove la questione è resa in modo ancora più netto e si ritiene che si possa riscontrare un'«incongruenza grave» tra il cap. 13 e «tutto il resto della *Poet.*» e che «solo il cap. 14 appare coerentemente inserito nella trama concettuale della *Poet.*»: p. LXXVII).

Qui invece si ritiene, come la gran parte dei commentatori (tra i più recenti, cfr. ad es. White, 1992), che in realtà, al di là di una certa differenza di toni e, al massimo, di vocabolario, tra i due capitoli si ritrovi una coincidenza di fondo (sulla questione, cfr. anche l'interessante soluzione proposta di recente da Heath, 2008). La ritroviamo nell'idea della superiorità dell'azione compiuta sull'azione mancata, presente nel cap. 13 laddove si dice che il caso in cui «coloro che nel mito più si odiano, ad esempio Oreste ed Egitto, alla fine escono diventati amici e nessuno uccide nessuno» attiene semmai al piacere proprio della commedia e non della tragedia (cfr. *supra*, 53a 35-9); e presente anche nel cap. 14 laddove si dice che «l'essere sul punto di agire consapevolmente e non agire è quello peggiore: ha, infatti, del ripugnante e non del tragico; infatti è senza patimento». La ritroviamo nel credito che entrambi i capitoli accordano alla tradizione mitica, costituita «intorno a poche casate» (cfr. *supra*, 53a 19), luogo da cui attingere le trame tragiche, che per questo «non si devono smantellare». E la ritroviamo perfino nella questione dell'*hamartia*.

Infatti, sebbene il cap. 14 non faccia riferimento esplicito all'*hamartia*, in realtà la sta richiamando proprio nel suo dispositivo più preciso, specificandola come quel genere di azioni, che è ciò che occorre ricercare per la tragedia, in cui si hanno «sciagure nelle relazioni di *philia*, come il fratello che uccide o sta per uccidere il fratello, o il figlio il padre, o la madre il figlio, o il figlio la madre». Per tutte le ragioni già richiamate, i *pathē en tais philiai*, commessi, come nella *Medea*, consapevolmente, o anche solo per ignoranza delle circostanze, come nell'*Edipo re*, sono di per sé «errori» tragici. Qui si aggiunge solo l'eventualità che un riconoscimento – appunto un riconoscimento come quello di Oreste da parte di Ifigenia – possa impedirli prima che avvengano. E si presenta questo caso come *kratiston*.

Ora, dove starebbe la contraddizione? Di contraddizione si potrebbe parlare nel caso in cui Aristotele stesse qui affermando che

tragedie come *Ifigenia in Tauride* sono κάλλισται, più belle, smentendo così il cap. 13, in cui si legge che «le tragedie più belle sono composte intorno a poche casate, ad esempio intorno ad Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telefo e a quant’altri accadde di subire o fare cose terribili» (53a 19-22). Questi sono tutti personaggi di tragedie in cui, a differenza che nell’*Ifigenia*, la sciagura accade effettivamente. Inoltre c’è il fatto che Aristotele non manca mai di dichiarare il suo apprezzamento per un personaggio come Edipo e per la omonima tragedia di Sofocle (cfr. ad es. 52a 32-3). Non manca di farlo neppure nel cap. 14, quando dice che «meglio (βέλτιον) è agire nell’ignoranza e, agendo, riconoscere; infatti questo caso non ha del ripugnante e il riconoscimento produce un sentimento di sorpresa», con chiaro riferimento a una tragedia come *Edipo re*. Ma non per questo poi però si contraddice quando afferma che il caso di Ifigenia è *kratiston*. Non dice, infatti, «il più bello»; dice «il più potente», cioè il più solido dal punto di vista tecnico (tra l’altro, nella lingua greca, le forme irregolari del comparativo e superlativo dell’aggettivo *agathos* tratte dal tema κρετ-κρατ̄ esprimono un senso di superiorità fisica, materiale, corrispondente al latino *superior*, a differenza di quelle tratte dalla radice βελτ-, corrispondenti invece al latino *melior*: così anche White, 1992, che inoltre ritrova non pochi elementi di vicinanza tra due tragedie come *Edipo re* ed *Ifigenia in Tauride*, e le cui ragioni, per motivi che tuttavia non mi sembrano molto convincenti, non sono accolte da Donini, 2004, p. 92 e 2008, *ad loc.* n 161). E lo dice coerentemente con quanto va affermando fin dall’inizio circa il carattere *eikos* (cfr. *supra*, nota a 51a 12) che la tragedia deve detenere, e che una tragedia come *Ifigenia in Tauride* – in cui, come si è già ricordato più volte, è «*eikos* che quando due *philoī* si ritrovano si abbraccino», vv. 902-903 – detiene, da questo punto di vista, in modo addirittura esemplare. Se il caso di una tragedia come *Edipo re* è il «più bello», perché, benché sempre secondo necessità o probabilità, è tuttavia al massimo grado, come dice qui, sorprendente (ἐκπληκτικόν), il caso di una tragedia come *Ifigenia in Tauride* è il «più potente», perché capace di assicurare ugualmente, nella maniera più raffinata dal punto di vista tecnico e del tutto coerente e ben causata sul piano logico, la *metabole* tipica dell’azione tragica. E di farlo senza neppure giungere al *páthos*, ma realizzandola in direzione della buona sorte, a cui si giun-

ge quando tutto sembra ormai perduto e prima che la cattiva sorte abbia luogo. Dunque, più che di una «variante d'autore», come sostiene Donini (2004), direi che a proposito del rapporto tra cap. 13 e cap. 14 bisognerebbe parlare di una successiva specificazione. Una specificazione del tutto coerente con i principi “indeterministici” che Aristotele riscontra nella tragedia attica e che si attaglia perfettamente al carattere di *work in progress* che il testo della *Poet.* mostra spesso di possedere. Senza che questo però, sia detto per inciso, possa poi autorizzare congetture come quelle che ritroviamo in Donini (2008, pp. LXXX-II) le quali, indicando il cap. 13 della *Poet.* come una prima versione, malriuscita, del cap. 14 – che gli editori antichi non si sarebbero sentiti di sopprimere – di fatto ridimensionano, come in effetti poi fa l'autore (cfr. pp. LXXXIV-CII), la nozione forse centrale del trattato: quella di *hamartia*. La nozione che più avvicina la teoria aristotelica allo spirito della tragedia attica, e la cui sottovalutazione porta l'autore, non a caso, anche ad escludere completamente dall'orizzonte aristotelico, giudicato da questi «laico» e «mondano», la questione del fato e del divino (su cui qui invece cfr. *supra*, nota a 52a 7-10, e *infra*, note a 54b 5-6, 55a 22-34, 56a 25-7).

Capitolo 15

54a 16-b 18. Dopo la discussione sulla trama della tragedia – che comunque riprenderà già al cap. 16, con la classificazione di altre sue componenti strutturali – Aristotele, in linea con l'indicazione fornita nel cap. 6 sulla secondarietà dei caratteri rispetto alla trama (cfr. *supra*, nota a 50a 39), passa a trattare dell' $\eta\thetaος$, del carattere, precisando qui i tratti che aveva già anticipato nel cap. 2 e specificando ancora meglio quelli che aveva determinato nel cap. 13. Nel quadro normativo tipico della teoria aristotelica della tragedia, anche per quanto riguarda il carattere, come per quanto riguardava la trama (cfr. *supra*, nota a 52b 28-53a 39), ci sono precisi requisiti «a cui bisogna mirare» (54a 16). Se ne identificano quattro: valore, appropriatezza, somiglianza e coerenza.

Tutti – che di seguito analizzeremo uno ad uno – fanno capo alla regola a cui fanno capo anche gli elementi della trama, di cui il carattere è funzione: quella «necessità o probabilità» tipica del-

la *praxis* umana, che, resa sul piano della *mimesis*, manifesta per spicuamente, come si ripete anche qui – rinviano così ancora una volta a quel carattere che abbiamo già definito *incoativo* della *mimesis* (cfr. *supra*, nota a 48b 4-24 e, in relazione alla metafora, *infra*, nota a 57b 6-7) – la «forma propria» (54b 10). Quella di una contingenza in cui i fatti, e le scelte che li determinano, sono razionalmente finalizzati, ma anche spesso soggetti – a meno di una capacità di *phronesis* che però manca ai personaggi della tragedia – all'imponderabilità delle circostanze entro cui si compiono e che spesso, perciò, conduce a una divergenza, talora radicale, tra i fini della *praxis* e i mezzi adottati per raggiungerli, lasciando adito a quella *metabole* (talvolta anche solo rischiata) che costituisce ciò che è propriamente *tragico* dell'azione.

In altre parole, una «forma propria» che fa vedere, a proposito dell'*ethos*, come anche i caratteri originariamente più buoni e valorosi, come l'Achille omerico di cui si parla qui (cfr. *supra*, 54b 14), di fatto possano divenire imperfetti (collericici, apatici, ecc.) a causa delle circostanze. In modo analogo a ciò che, mediante la *mimesis*, si realizza a livello complessivo del *mythos* – il rivelarsi della «forma propria» della *praxis* – si realizza a livello dell'*ethos*: il rivelarsi dei tratti originari di un carattere. Perciò Aristotele può dire che il poeta «rende tali individui buoni» (54b 13). Perché fa vedere i caratteri nella loro natura primaria. Ciò che taluni uomini, quelli di cui la tragedia si occupa – uomini valorosi, *spoudaioi*, *χρηστοί* come dirà qui (e comunque non *mochtheroi*; piuttosto migliori che peggiori del *metaxu*: cfr. *supra*, 53a 16-7; «migliori di noi», come si aggiungerà anche qui: cfr. 54b 8-9) – sarebbero, se non intervenissero fattori contingenti che solo il *phronimos* sa davvero padroneggiare: *epieikeis*. In questo senso, Aristotele può anche aggiungere che il poeta «li rende simili» (54b 10) – simili a noi, alla maggioranza degli uomini, che nella vita mostrano di essere, appunto, imperfetti – ma «più belli» e, appunto, «migliori di noi».

All'interno di un quadro mimetico così stringente, in cui ad essere imitato non è ogni elemento tra tutti quelli diversi ed eterogenei della *praxis* e degli *ethe* che la agiscono, ma solo la loro «forma propria» – ovverosia, per dirla nei termini già usati nel cap. 9 (cfr. *supra*, 51a 36-8), la «possibilità» dell'accadere e non il singolo fatto accaduto – tutte le soluzioni drammaturgiche che introducono una cesura rispetto al principio «che il tale dica o faccia la tal co-

sa in modo probabile o necessario, e che questa cosa avvenga dopo quest'altra in modo probabile o necessario» (54a 35-6), si risolvono in expediente scenico, in quella *μηχανή* che è «esterna» (54b 1) alla *mimesis praxeos* e che, in casi che Aristotele ha sotto gli occhi, come *Medea* trasportata via dal carro del Sole ed altri (l'altro riferimento che fa qui è quello di *Il.* 2,110-206, in cui Atena trattiene i Greci dal fare ritorno a casa), può costituirne addirittura un intralcio. Casi che, peraltro, nella storia del teatro dei secoli successivi, diverranno sempre più diffusi, quasi istituzionalizzando forme di spettacolarizzazione quali il *deus ex machina*.

Nei caratteri, come nel *mythos*, occorre, dice invece qui Aristotele, «ricercare sempre il necessario o il probabile» (cfr. *supra*, 54a 34-5). Non al fine di escludere totalmente l'*alogon* – che pure è presente nella *praxis*, “residuo” della sua stessa contingenza (in proposito cfr. *supra*, note a 51a 12, 52a 23-4 e *infra*, note a 56a 23-5, 60a 12-3) – ma al fine di farlo sussistere in modo «esterno al dramma», esattamente come avviene, per Aristotele, anche nella *praxis*, la cui natura non è affatto irrazionale, ma che, data la contingenza in cui si realizza, implica tra le sue possibilità anche l'*alogon*.

54a 17. *πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ἥ* Il primo requisito del carattere di cui si parla qui è il valore. Un carattere adatto alla tragedia deve, attraverso la propria parola o l'azione, rivelarsi *χρηστόν*, valoroso. Con ciò non si fa altro che specificare quanto già detto più volte circa la natura *spoudaia* della tragedia e dei suoi personaggi. Il *phaulos* è buon personaggio da commedia, mentre alla tragedia è necessario lo *spoudaios*, che non corrisponde, come abbiamo già visto (cfr. *supra*, nota a 52b 34), almeno nella *Poet.*, in tutto e per tutto a colui che è buono senz'altro, all'*epieikēs* – che in effetti, come determinato nel cap 13, non è adeguato alla tragedia né se passa dalla cattiva alla buona sorte, né, tanto meno, dalla buona alla cattiva (cfr. *supra*, nota a 52b 28-53a 39). Ma è colui che ha in animo, che *sceglie* (notare qui il *προαιρεσιν*: 54a 18) di fare il bene. Che nel proprio agire è stato inizialmente mosso da un fine buono, o comunque ragionevole, ma che tuttavia cade (o rischia di cadere) nella cattiva sorte a seguito di un' *hamartia*, di un errore grave, dovuto alla propria mancanza di *phronesis*. Alla mancanza di una saggezza che, di per sé, non pregiudica affatto la qualità *chresta*, valorosa della scelta iniziale, e dunque il tratto *chreston* del ca-

rattere che la compie, ma impedisce che lo si possa definire buono senz'altro. In questo senso, non c'è alcuna contraddizione con la tesi fondamentale del cap. 13, secondo la quale il miglior personaggio da tragedia è quello *metaxu* che, pur «illustre» e «in grande reputazione», come si dice lì (cfr. *supra*, 53a 11-2), cade a causa di un'*hamartia*. Così anche Else (1957, p. 457) che traduce *chreston* con «good», ma aggiungendo che qui «'Good' does not mean 'perfect, faultless'» e che l'eroe della tragedia «is to be a good man, though subject to error like all of us». Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*), traduce efficacemente *chreston* con «de qualité». Contra Lucas (1980, *ad loc.*) che, basandosi sulle effettive oscillazioni presenti nel corpus aristotelico – ma, come s'è detto, non nella *Poet.* – tra l'uso dei termini *spoudaios*, *epiekēs* e anche *chrestos* (impiegato in più di un caso come sinonimo di *epiekēs*: cfr. Bonitz, *s.v.*), lo equipara invece agli altri termini di valore presenti nella *Poet.*, scorgendovi così una contraddizione con il tratto *metaxu* del miglior personaggio da tragedia.

54a 19. <ἢ τις ἄν> I codd. AB riportano *tīva* ἢ, evidentemente guasto. Kassel (1965) accoglie la corr. proposta da Vahlen.

54a 22. δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα Il secondo requisito dell'*ethos* è l'appropriatezza. Appropriatezza rispetto a cosa? Il ragionamento che qui fa Aristotele è chiaro: anche una donna può essere valorosa, ma non le è del tutto appropriato un carattere virile e forte (peraltro, alla linea successiva, con Gallavotti, 1974 e Dupont-Roc, Lallot, 1980, correggo nel più plausibile ἀνδρείον, l'ἀνδρείαν dei codd., adottato da Kassel, 1965). Ora, a parte giudizi di valore che risentono visibilmente dello spirito di un'epoca in cui donne, bambini e schiavi non erano considerati esseri umani in senso compiuto – e che Aristotele non manca mai, sebbene con dei distinguo (cfr. ad es. *Eth. nic.* 1161b 5-6 e *Pol.* 1254b 20 ss.), di avvalorare, prestandogli la propria visione teleologica – la questione del carattere appropriato è comunque ben precisata. L'appropriatezza si misura anch'essa su ciò che è *to eikos* e *to anankaion* rispetto all'orizzonte della *praxis* umana, in cui è plausibile, anche se non matematicamente certo, che una donna non sia virile (già nel termine ἀνδρεία, da ἀνήρ, è contenuta tale *koine*) e forte come un uomo.

54a 24. τρίτον δὲ τὸ ὄμοιον Il terzo requisito è che il carattere sia somigliante. In che senso somigliante? Aristotele qui non dà alcuna indicazione su questo terzo requisito tra quelli che deve possedere il carattere tragico. Ciò ha consentito che sull'argomento si potessero fare ipotesi diverse. Anche quella che Aristotele si stesse qui riferendo alla tradizione letteraria e drammaturgica, raccomandando ai poeti di conformare i caratteri tragici a quelli tramandati dalla tradizione mitica. Rostagni (1930, pp. 36-9) ha visto nell'*Arte poetica* di Orazio, laddove questi raccomanda che lo «scrittore osservi la tradizione ... Un Achille che si rispetti sarà sempre pronto, irascibile ... Medea sarà fiera e indomabile ... Oreste torvo ... un personaggio lo si sostenga coerente al suo carattere fino in fondo» (cfr. vv. 119 ss.) qualcosa di «sostanzialmente aristotelico» rispetto ai principi della somiglianza e della coerenza. Ma in verità queste *publicae materies* a cui si richiama Orazio spiegano viceversa solo lo slittamento di senso che la *Poet.* subisce a partire dalla tradizione peripatetica – da cui Orazio è influenzato più che dalla *Poet.* – e che culmina in teorie retorico-poetiche come quelle del conveniente, del πρέπον di stampo teofrasteo e stoico, le quali, sostanzialmente estranee ad Aristotele, saranno poi riprese e sistematizzate nella tradizione latina del *decorum* e dell'*aptum* ciceroniano e quintilianeo (su cui cfr. anche *infra*, note a 56b 3-4, 59b 29).

Per quanto riguarda invece la *Poet.*, in realtà è proprio l'argomentazione *ex silentio* a far propendere, come accade più volte in questo testo, per una *lectio facilior*. Dal momento che Aristotele ha già detto e tornerà a dire in seguito che il personaggio tragico deve essere *come noi*, cioè avente un carattere *metaxu*, come quelli della maggior parte degli uomini – e *migliore di noi* solo per opera della *mimesis*, che ne fa vedere la natura primaria – il significato di questo *homoion* va da sé e riguarda la somiglianza con i caratteri della vita pratica; ovverosia, ancora una volta, la qualità probabile o necessaria della *praxis* e dei suoi agenti. Del resto, la nozione *homoion/homoios* compare più volte nella *Poet.* e sempre – a parte un caso (cfr. *supra*, 59b 30) in cui è usato come antonimo di ἀνόμοιον – con questo significato. A cominciare dal cap. 2 (cfr. *supra*, 48a 6, 12); nel cap. 13 (cfr. *supra*, 53a 5-6); poi anche in questo stesso cap. 15, in cui poche linee più avanti si parla, come s'è già visto, dei poeti che rendono i ritratti ὄμοιονς καλλίους, più belli, e che si riferi-

sce direttamente a quei personaggi «migliori di noi» di cui la tragedia è *mimesis* e con cui ha inizio la frase. Ma senz'altro, la prova più determinante della centralità posseduta dalla nozione di *homoion* all'interno dell'orizzonte della *mimetike*, si ritrova, come vedremo (cfr. *infra*, nota a 57b 6-7), nelle parti dedicate alla metafora – cosa di particolare importanza per l'arte poetica – laddove si legge che «fare buone metafore significa saper vedere (*theorein*) ciò che è simile (*to homoion*)». Quindi, a rigore di termini, nemmeno si può parlare qui di un argomento *ex silentio*, ma semplicemente di una ripresa di questioni precise altrove in riferimento sia al *mythos* che all'*ethos*.

54a 26. τέταρτον δὲ τὸ ὄμαλόν Il quarto requisito è quello della coerenza. Proprio a seguito della regola aurea della tragedia, che deve essere imitazione di ciò che è *kata to eikos e to anakaios* nella *praxis*, questo requisito non può che essere elastico e includere una gamma assai ampia di possibilità. Perfino quella del carattere ἀνώμαλος, incoerente, se lo è «in modo coerente», cioè se risponde di quelle relative incongruenze e debolezze che sono tipiche di ogni carattere umano *metaxu*, intermedio tra *epieikeia* e *mochtheria*. Ad esergo di questo passo, si è spesso ripreso un brano dello pseudo-aristotelico *Problemi* (cfr. 955a 29-31), in cui si legge delle anomalie dei personaggi melanconici che possono essere funesti e rabbiosi, con evidente riferimento proprio ad Achille. Ma, senza scomodare testi di dubbia provenienza, da questo punto di vista direi che è esemplare già il ritratto che Aristotele, nel libro VII dell'*Eth. nic.*, fa del carattere incontinente, e, in particolare, di quel tipo di ἀκρατής che è tale solo perché talvolta cede momentaneamente all'impulsività, al *thymos*, pur seguendo di regola la ragione (cfr. 1149b 1 ss.). Questi, dice qui Aristotele, è incontinenti, solo in modo «intermittente» e lo si può al massimo definire ἡμιπόνηρος, «cattivo a metà»; non ingiusto, perché non subdolo e calcolatore come il *mochtheros*, né tuttavia *epiekēs*, perché incapace di fare sempre, come colui che invece è ἔγκρατής, ciò che sa essere giusto fare. Quindi un incoerente, il cui genere di incoerenza è del tutto ordinario nella vita umana. E che la *mimesis praxeos* non può non incaricarsi di ripresentare (tra l'altro qui appare assai più plausibile la lezione del cod. A, che reca ὑποτίθεις e che, con Dupont-Roc, Lallot, 1980, seguiamo al posto dello ὑποτεθῆ del cod. B, seguita

da Kassel, 1965), come fa per ogni altro carattere ordinario della *praxis*, senza tuttavia mai arrivare al punto di delineare personaggi inopportunamente malvagi, come, a detta di Aristotele, è il Menelao dell'*Oreste* euripideo, o come Ifigenia nell'*Ifigenia in Aulide*, in cui «colei che supplica non assomiglia in niente a colei che viene dopo» (54a 31-3); ovverosia personaggi totalmente incoerenti con sé stessi e contraddittori.

Per Aristotele, in definitiva, tutto ciò che attiene alla coerenza dell'*ethos* non è che funzione di quel tipo di ampia e duttile coerenza che attiene già di per sé al *mythos*, per la cui composizione occorre sempre privilegiare, appunto, il *probabile o necessario*, cioè una modalità del divenire, quella tipica della *praxis*, in virtù della quale, dirà in seguito (su questo, cfr. anche *infra*, nota a 60a 12-3), si deve perfino arrivare a «preferire cose impossibili ma plausibili (*εἰκότα*) a cose possibili ma non credibili» (cfr. *supra*, 60a 27-8), ma che tuttavia, come tale, proprio a causa, come abbiamo visto, della sua natura contingente, di necessità solo «condizionale» (cfr. *supra*, nota a 51a 12), rende talvolta «probabile che accada anche ciò che è improbabile» (cfr. *supra*, 61b 15).

54b 5-6. ἀπαντά γὰρ ἀποδίδομεν τοῖς θεοῖς ὄραν. Ἀλογον δέ... Queste righe sono intonate in modo perfetto alla teologia aristotelica del Primo motore immobile, che non prevede alcun intervento personalistico del divino nelle vicende umane, se non per delimitarne l'ambito di possibilità e circoscriverne l'orizzonte di radicale contingenza. Un intervento diretto del divino sulla *praxis* è qualcosa di *alogon*, che, come tale, deve restare per lo più «esterno» alla composizione dei fatti del *mythos* (stessa cosa, portando anche qui ad es. l'*Edipo re*, verrà ripetuta nel cap. 24: cfr. *supra*, 60a 27-30). Che deve restare, sosterrà nel cap. 17 in altri termini (cfr. *supra*, 55a 34 ss.), *episodico* rispetto all'*universale* del *mythos* e che può appartenere solo a ciò che, nel cap. 18, definisce come «antefatti» della tragedia (cfr. *supra*, 55b 30).

Indubbiamente, in questa idea dell'estromissione del divino dai *pragmata* interni alla tragedia, c'è un divario notevole con l'originario spirito religioso e mitico del fenomeno tragico, che invece testimonia di una presenza costante e centrale del divino nei testi tragici. E tuttavia, rimane da chiedersi, come torneremo a fare anche nel cap. 18, se, al di là dei toni e delle lapidarie affer-

mazioni di Aristotele, ci sia anche vera e propria incompatibilità tra questo spirito religioso e la teoria tragica aristotelica (problema su cui cfr. anche *infra*, note a 55a 22-34, 56a 25-7). Ora, siamo poi sicuri che, come molti interpreti ritengono (tra i più recenti, cfr. ad es. Donini, 2004, pp. 29-33 e in part. Id., 2008, pp. XC-I), una concezione teologica come quella richiamata qui da Aristotele sia effettivamente così contrastante con la visione teologica della tragedia, e perciò la *Poet.* rappresenti, in fin dei conti, solo quella forma di «secularizzazione» dello spirito tragico a cui molti, a cominciare da Nietzsche, hanno fatto richiamo (cfr. in part. Halliwell, 1998b, pp. 203 ss.)? Per le ragioni esposte nel cap. 9 – cfr. *supra*, nota a 52a 7-10 – e che torneremo a sostenere anche in seguito, non ne sarei così convinto. Come vedremo meglio nei capp. 17 e 18, a proposito di ciò che è *episodico* e del ruolo che hanno gli «antefatti» nella tragedia (cfr. in part. *infra*, nota a 55b 24-56a 32), escludere il divino dall'universale del *mythos* non significa escluderlo *tout court* dalla tragedia, né, tanto meno, dai fatti della vita. Significa solo escluderlo da quell'ambito di avvenimenti che, se si vuole davvero imitare la forma “universale” della *praxis*, devono seguire la regola del *di' allela kata to eikos e to anankaion*. Ma non escluderlo – già nella misura in cui l'*hamartia* non è colpa, ma errore da parte del personaggio tragico; un errore che apre la strada proprio a quelle cause *esterne* che l'imitazione lascia tuttavia sullo sfondo – dall'ambito di quelle *metabolai* che rendono l'azione complessa. Proprio nel genere di *complessità* che Aristotele riserva all'azione tragica, cioè nella paradosalità che sa individuare nello svolgimento dei fatti tragici, c'è posto per un'ampia gamma di eventi. Per una sorte, fortunata o sfortunata, che, nella sua radicale contingenza, talvolta sembra davvero riecheggiare la consapevolezza, già omerica, e poi specificatamente tragica, della fragilità e mutabilità dell'*eudaimonia* umana di fronte alla stabilità e continuità del divino. Una dimensione che Aristotele, nel libro I dell'*Eth. nic.* (cfr. capp. 9-12), riassume nella massima del «non potersi mai dire pienamente felici fino all'ultimo giorno» e vede incarnata nella figura infelice di Priamo (così anche Nussbaum, 1996, cfr. in part. pp. 671 ss.), e che nel libro X rimanda, per l'*εὐτυχία*, per la buona sorte, significativamente a una *physis* le cui cause sono divine (*Θείας αἰτίας*: 1179b 22-3; sul «successo che viene dal di fuori, amati dal divino», e non solo

dalla combinazione di *phronesis* ed *arete*, cfr. anche, in generale, *Eth. eud.* 1246b 37 ss., e in part. 1247a 23-4).

È come se qui Aristotele ci stesse dicendo che la tragedia guarda alla vita, ai paradossi e all'inconsistenza che essa porta con sé, dal punto di vista dell'umano, dei suoi limiti, degli errori che l'uomo compie di fronte alla complessità e alla relativa incontrollabilità che concerne la sua azione. In quella ricerca sui principi della *praxis* di cui, in qualche modo, anche la sua teoria della tragedia è parte, ciò che davvero gli preme non è escludere il divino. È solo evitare di mescolare le carte tra umano e divino – e questo, va detto, che per un verso è davvero "greco" – per non rendere inverosimili gli accadimenti tragici. E ciò, in fondo, nella forma mitopoietica che le è propria, è anche quanto di più peculiare ritroviamo nella tragedia attica, la cui "logica" non prevede mai la fatalità di un destino di catastrofe preparato all'uomo dal divino, ma sempre e solo quell'intreccio paradossale tra scelte umane e segno del destino che, per vie implicite, torna poi anche nella paradossalità che Aristotele conferisce agli avvenimenti tragici, guardandoli da un punto di vista tutto "interno" all'umano. In questa prospettiva, quando Platone condanna la tragedia proprio per l'immagine che essa dà del divino come ciò che può volere anche il male dell'uomo, o che dà dell'uomo stesso, imitando le sorti di giusti infelici e di ingiusti felici – che egli giudica del tutto falsa (su questo, cfr. in part. *Resp.* II-III) – dimostra di essere ben più distante dalla visione del mondo tragica. Invece, proprio nella discordanza tra *arete* ed *eudaimonia*, tra «l'essere buoni e il vivere bene» – per dirla nei termini efficaci usati da Nussbaum (1996, p. 686) – tipiche dell'etica aristotelica, è evocato quel fondo oscuro e inconciliabile della realtà umana che, se non nella lettera, tuttavia nello spirito ricalca molta della visione del mondo, anche religiosa, della tragedia attica (sulla sintonia di fondo tra teoria tragica aristotelica e tragedia attica, e sulla distanza che invece Platone misura dalla tragedia, mi permetto di rimandare alle ben più ampie considerazioni contenute in Guastini, 1999, pp. 99-313).

Più che secolarizzare, direi allora che Aristotele, soprattutto, riconfigura nel proprio linguaggio etico-filosofico le opposizioni tragiche. Ma se può farlo, è proprio perché anche la sua visione del mondo umano è in certo qual modo venata da queste opposizioni e ne prende in carica la radicalità, delineandosi, per usare le pa-

role di Aubenque (1993), come un «humanisme tragique qui invite l'homme à vouloir tout le possible, mais seulement le possible, et à laisser le reste aux dieux» (p. 177). Del resto, già in *Metaph.* A 1074 b 1-13, si coglie questo tentativo di riconfigurazione, quando si legge che la tradizione ha tramandato «in forma di mito» idee come quella che «il divino circonda la natura tutta», e che, se pure il compito del filosofo è quello di ritradurre tutto ciò in una tecnica filosofica, «bisogna riconoscere che essa è stata fatta per divina ispirazione». E in effetti, il compito tutto filosofico – e in questo diverso dal compito poetico del tragediografo – che egli si dà nella *Poet.*, è esattamente quello di *risalire* tale forma mitopietica, riportandola all'interno dell'orizzonte umano, ai *phainomena*, di cui la filosofia ha il compito di cogliere l'essenza, lasciando però sostanzialmente intatta quella complessità in cui, nell'agire umano, scelta e destino s'intrecciano in una paradossalità irriducibile.

54b 9-10. δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους Questo è l'unico caso nella *Poet.* in cui il significato di una parola del gruppo *mimeisthai* può essere ricondotto a quell'idea di emulazione dello stile e delle opere dei predecessori che, in età ellenistica, diverrà corrente, sopravanzando completamente quello riconducibile alla dimensione della *mimesis phyeos*. Per una ricostruzione più dettagliata di questo processo di risemantizzazione e «retoricizzazione» del termine, si rimanda a Guastini (2004, pp. 139 ss.).

54b 14-5. παράδειγμα ... "Ομηρος Se, come fanno anche Gallavotti (1974) e Dupont-Roc, Lallot (1980), si assume la lezione del cod. LAT (che presuppone Ἀγάθων, anziché ἀγαθόν e la caduta del μέν dopo οἶον τὸν Ἀχιλλέα) non c'è alcun bisogno di congetturare il guasto stabilito da Kassel (1965), che invece segue B, e gli esempi divengono calzanti.

54b 18. ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις Probabile riferimento al trattato *Dei poeti* – andato perduto, come l'intera opera essoterica – di cui ci restano pochi frammenti indiretti (70-7 Rose), e in cui evidentemente, proprio per il suo carattere “divulgativo”, la questione delle αἰσθήσεις di cui si sta parlando qui (che è, come sostiene bene Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 269, questione inerente l'ordine della *opsis*) indotte dal gusto poetico, dev'essere stata questione più

centrale che nella *Poet.* Sulla questione dell'*aisthesis* nella *Poet.*, cfr. tutti i riferimenti presenti in *infra*, nota a 61b 26-62b 18.

Capitolo 16

54b 19-55a 20. Prima di riprendere il corso dell'analisi strutturale del *mythos* nei capp. 17 e 18, la *Poet.* passa in rassegna, in questo capitolo, le cinque specie di *anagnorisis* che individua nella tradizione tragica ed epica: «il riconoscimento mediante segni», «i riconoscimenti inventati dal poeta», «il riconoscimento per mezzo del ricordo», quello «dal sillogismo», e infine, da ultimo, quello che «avviene dai fatti stessi». Dal momento che, in conclusione di capitolo, si parla dell'ultima specie di riconoscimento come della «migliore», e si aggiunge che quello «dal sillogismo» viene per secondo, si potrebbe essere portati a pensare che la successione in cui viene presentata questa rassegna non sia casuale e che risponda di un ordine assiologico crescente. Ma, data natura e posizione del capitolo, non ci si può sbilanciare troppo con le deduzioni. Questo capitolo, infatti, costituisce davvero uno degli elementi, non troppi per la verità, che più ostacola la possibilità di considerare la *Poet.* come un testo organico e compiuto. La sua posizione – che costituisce una enigmatica interruzione dell'andamento logico del discorso rispetto all'affermazione (disattesa comunque anche nei capitoli successivi) della fine del cap. 14: «intorno alla composizione dei fatti e alla qualità delle trame si è detto a sufficienza» (cfr. *supra*, 45a 13-5) – è davvero sospetta. Tanto che molti studiosi ritengono che, prima di successivi rimaneggiamenti di mano non aristotelica, potesse essere collocato dopo il cap. 11 o dopo il 14.

Ma a parte la posizione, sospetto è, in certo qual modo, anche il contenuto. L'espressione spesso confusa, una quantità di corruzioni testuali maggiore che altrove, il suo inusuale dilungarsi su questioni di dettaglio farebbero davvero propendere per un'atetesi o, più probabilmente, per una dislocazione di un lungo brano da un luogo diverso (situabile, appunto nei capp. 11 o 14), in questa posizione.

E nondimeno il senso generale del capitolo può essere considerato senza dubbio aristotelico. Non solo perché pienamente aristoteliche sono le ragioni che portano l'autore del testo, chiunque egli sia, a preferire la specie di riconoscimento «che avviene dai fatti

stessi» rispetto alle altre – riproducendo, tra l’altro, la distinzione, che tornerà in modo compiuto proprio nel capitolo successivo, tra elementi interni ed esterni al *mythos*, tratti universali e tratti episodici – ma anche e soprattutto perché, malgrado l’oscurità dovuta alla scelta di esempi, la gran parte dei quali tratti da opere andate perse, e come tali ingiudicabili, da quel poco che è possibile ricostruire, questi esempi comunque rispettano tutti la regola interna che già il cap. 11 aveva individuato per l’*anagnorisis*: quella di costituire non una generica trasformazione dalla non conoscenza alla conoscenza, ma specificatamente «una trasformazione dalla non conoscenza alla conoscenza in direzione della *philia* o dell’inimicizia» (cfr. *supra*, nota a 52a 29-31). Infatti, tutti gli esempi che in qualche modo, anche alla lontana, è possibile ricostruire dai frammenti o dalla tradizione indiretta, riguardano la questione del riconoscimento della *philia*. Quindi resta che il capitolo, quale che ne sia la posizione e quale il livello di corruzione testuale, sta a conferma di tesi aristoteliche fondamentali sulla poesia tragica. E giudicarne il contenuto con troppa severità (come ad es. fa Else, 1957, che addirittura rinuncia a commentarlo) fa perdere di vista questioni non secondarie in esso comprese.

54b 21-5. Τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα In questo brano, a parte il riferimento al celebre episodio del riconoscimento di Odisseo da parte di Euriclea avvenuto per mezzo della cicatrice nel canto xix dell’*Odissea* (cfr. vv. 386 ss.) – ripreso anche poche linee sotto con il nome convenzionale di *Bagno* (cfr. *supra*, 54b 30) – gli altri sono tutti ad opere andate perse.

54b 28. ὑπὸ τῶν συβοτῶν Oltre che, di nuovo, all’involtorio riconoscimento di Euriclea durante il bagno, qui Aristotele sta facendo riferimento anche al riconoscimento da parte dei porcarini voluto da Odisseo (cfr. *Od.* 21,193 ss.), e che subito dopo definisce πίστεως ἔνεκα, «a scopo di conferma».

54b 30. Δεύτεραι δέ Qui il primo riferimento è alla trovata della lettera nell’*Ifigenia in Tauride* (cfr. vv. 578 ss.), già citata *supra*, alle linee 52b 5-7 e 55a 18-9, ma la spiegazione in questo caso è estremamente confusa e il testo forse corrotto (per una diversa versione, cfr. Gallavotti, 1974, *ad loc.*). Il secondo, a un’opera di Sofocle,

il *Tereo*, di cui ci restano solo pochi frammenti e nella quale una donna violentata e ridotta al silenzio dal cognato rivela alla sorella la violenza per mezzo di un ricamo.

54b 31-2. αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι In quest'asserzione – qui resa direi con particolare perspicuità, ma spesso implicata anche altrove: cfr. *supra*, 50b 17-9, 51a 6-7, 53a 22-3, 53b 7-8, 54b 20-1, 60b 13 ss., 62a 4-5; cfr. anche *supra*, 51a 19-b 3, solo apparentemente discordante con il resto delle citazioni poiché tratta la questione dei «fatti e nomi inventati» in riferimento al problema di *ta genomena*, dell'essere accaduti o meno dei fatti imitati, che non ha rilevanza per la *poietike* – si può ritrovare tutta la distanza, inconciliabile, tra concezione antica e moderna della natura e della funzione dell'arte poetica. A partire da una visione che attribuisce alla *poietike* la funzione di *imitare* la natura nel senso ampio che abbiamo già visto (cfr. in part. *supra*, nota a 48b 4-24), gli elementi *inventati* dal poeta non fanno parte di questa tecnica. Compito del poeta, insomma, non è l'invenzione, la *creazione* artistica nel senso moderno del termine, ma la *synthesis* degli elementi che la tradizione ha conservato (sull'attività dell'invenzione, in quel caso dell'invenzione dei nomi, i cosiddetti nomi «coniati», *πεποιημένα*, cfr. anche *supra*, 57b 33-5).

Riguardo alla teoria della tragedia, è qui che affondano le radici, ben piantate anche in questo capitolo, della distinzione tra ordine del *mythos* e ordine della *opsis*. Ma più in generale qui sta, a ben guardare, soprattutto la conferma del carattere, l'abbiamo chiamato, *incoattivo* della *mimesis* principio della *poietike* (su questo cfr. *supra*, nota a 48b 11-2; cfr. anche *infra*, nota a 57b 6-7). L'arte poetica consiste in uno sguardo secondo su cose esistenti. E in questo è *mimesis*. Il suo tratto distintivo non è, dunque, l'originalità, ma l'incoattività, che, come tale, per realizzarsi deve fare riferimento non ad elementi originali, *inventati*, ma ad elementi già visti, per poterli vedere in maniera nuova e *sorprendente*, cogliendone la *morphe*. Il resto, il nuovo, ciò che non è stato mai visto prima – che non è *προεωρακώς*, come Aristotele si esprime nel cap. 4 (cfr. *supra*, nota a 48b 18-9) – è quanto, a livello della *mimesis*, va ascritto, invece, all'*apergasia*, alla foggia esteriore, fonte anch'essa di un piacere, ma solo di un piacere immediato, superficiale, e non com-

piuttamente conoscitivo. E dunque, frutto non della tecnica poetica in senso stretto, che ha invece il carattere, appunto, del *προ-ορᾶν*, del pre-vedere, ma di percezione immediata, di *empeiria*, o semmai di altre tecniche (ad es. quella scenografica, in virtù della quale la *opsis* agevola questo processo conoscitivo, ma non può mai attuarlo in senso proprio: sulla questione cfr. *supra*, nota a 50b 15 e *infra*, nota a 62a 15-6).

Per questo Aristotele può qui affermare che i riconoscimenti «inventati dal poeta» sono «perciò privi di tecnica»; perché la tecnica poetica è tale, a suo modo di intenderla, solo se fa capo a una pre-visione (su questo cfr. anche *infra*, nota a 55a 22-34). Una pre-visione che non ha tuttavia il senso, anch'esso tutto moderno, dell'anticipazione conoscitiva, dell'*intuizione*, ma il senso, opposto, di uno sguardo secondo che pre-vede perché ci fa risalire conoscitivamente, *teoreticamente* principio e cause, cioè la natura, la *forma propria*, dell'ente imitato.

54b 37-55a 4. Η τρίτη διὰ μνήμης Il primo riferimento scelto da Aristotele per esemplificare il riconoscimento «per mezzo del ricordo» è a un'opera andata perduta di Diceogene, tragediografo vissuto probabilmente nel IV sec., di cui ci restano scarsi frammi. Il secondo, al celebre episodio del libro VIII dell'*Odissea* (vv. 521 ss.), in cui Odisseo ricorda e si commuove ascoltando la narrazione delle gesta troiane.

55a 4-12. Τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ Per spiegare il riconoscimento dal sillogismo, Aristotele fa esempi che ci restano del tutto oscuri. Infatti, a parte quello alle *Coefore* (cfr. vv. 168 ss.) – in cui Elettra trova sulla tomba di Agamennone una ciocca di capelli simili ai suoi e riconosce così, mediante un sillogismo dialettico un po' forzato, Oreste – gli altri tre sono riferimenti ad opere (o a interpretazioni di opere, come quella del Sofista Poliido: su questo, cfr. *infra*, nota a 55a 35-b23) andate perdute (il *Tideo* di Teodette e le *Fineidi*) e dunque in alcun modo valutabili.

55a 13-6. ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου Difficile poter valutare cosa Aristotele intenda qui a proposito del «paralogismo degli spettatori». Il passo, oltre ad essere evidentemente corrotto, trae esempio da un'opera, *Ulisse falso messaggero*, completamente sconosciuta.

55a 16-7. Πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις La specie migliore di *anagnorisis* è quella che «avviene dai fatti stessi, poiché genera sorpresa per mezzo di elementi plausibili». Anche in questo caso, dalla confusione generale del capitolo, si può però estrarre una delle affermazioni più chiare e perspicue di tutta la *Poet.* circa il rapporto tra *probabilità* (su cui cfr. *supra*, nota a 51a 12) e *paradossalità* (su cui cfr., tra gli altri, *supra*, nota a 51a 36-52a 11) dell'azione tragica. È per mezzo di elementi *eikota* che si genera l'*ekplexis*. E la si genera quando tra questi elementi si introduce una *metabole* che, pur *para ten doxan*, perfino *alogos* (nella misura in cui «è *eikos* che accada anche ciò che è *para to eikos*»: cfr. *supra*, 61b 15), realizza una *peripeteia* (su cui cfr. *supra*, nota a 52a 22-3; cfr. anche, in questo capitolo, 54b 29-30) che rimane tuttavia inquadrata all'interno di una logica di plausibilità, senza far sfociare l'intero evento nella totale irrazionalità e assurdità. Perciò, compito del poeta non è inventare qualcosa, ma, in questo senso, come dirà nel cap. 24, dissimulare e far piacere l'assurdo (*τὸ ἄτοπον*: cfr. *supra*, 60b 2, su cui cfr. nota a 60a 12-3); vale a dire integrarlo nell'orizzonte di quei fatti *kata to eikos e to anankaion* di cui si compone sostanzialmente la *praxis*, la quale, proprio per la sua contingenza, ammette anche fatti *para to eikos*, e, come tali, spesso, ma non sempre, *tragici*.

Capitolo 17

Il capitolo tratta – unico di tutto il testo in termini così sistematici e in stretta relazione, come vedremo, con il cap. 18 – della produzione poetica dalla prospettiva del *ποιητής*. In particolare, tratta del punto di vista dal quale il poeta deve porsi per comporre il *mythos* nel modo migliore. Si struttura in due parti separate, ma coordinate e molto omogenee al loro interno: una prima (55a 22-34) dedicata al grado di prossimità che il poeta deve mantenere con ciò che imita, se vuole realizzare gli effetti poetici di cui Aristotele ha parlato finora, e dedicata alla natura che egli deve possedere perché si realizzi tale prossimità. Una seconda parte (55a 35-b23), in cui viene specificato e illustrato con esempi concreti ciò che Aristotele ritiene universale e ciò che ritiene episodico, ciò che ritiene interno e ciò che ritiene esterno, nella composizione che il poeta fa degli argomenti trattati (*logoi*).

55a 22-34. A differenza di quanto sostiene Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 284), che ritiene non si debba attribuire all'ultima frase di questa prima parte del capitolo, circa la natura malleabile e il carattere estatico del poeta, soverchia importanza – così anche Halliwell (1987, pp. 145-7), che ascrive alla tradizione posteriore, dal neoplatonismo al romanticismo moderno, la valorizzazione di affermazioni come quelle che si leggono in 55a 32-4, arrivando addirittura, per via di questa sua convinzione, ad emendare il testo della *Poet.*, ipotizzando nella frase διὸ εὑφυοῦς ἡ ποιητική ἐστιν ἢ μανικοῦ (cfr. *supra*, 55 a 33) la scomparsa nei mss. di un μᾶλλον («rather»), e contrapponendo così, invece di correlare, *buona natura e mania* – in realtà, tutte le frasi che la precedono sembrano preparatorie per giungere a tale conclusione. Infatti, la posizione nella quale Aristotele colloca il poeta rispetto ai fatti che imita è quella della massima prossimità. Occorre che il poeta si ponga tra-ma ed enunciazione degli attori (sulla *lexis* come «enunciazione», cfr. *infra*, nota a 56a 33-57a 30, 57a 31-59a 16) «il più possibile davanti agli occhi» (vedremo, a suo tempo, come la metafora favorirà questa istanza poetica: cfr. *infra*, nota a 57b 6-7), in modo da situarsi in una posizione analoga a quella di «coloro che sono presso i fatti stessi mentre accadono» e al fine di «non lasciarsi minimamente sfuggire» le eventuali incongruenze che possano presentarsi all'atto della *synthesis* o nella sua traduzione drammatica.

Ma, viene da chiedersi: cosa favorisce questa prossimità se non la capacità del poeta di *uscire fuori di sé* e immedesimarsi «nei patimenti» dei personaggi cui dà vita? Turbando gli spettatori mediante il proprio stesso sconvolgimento; irritandoli mediante la propria stessa ira. Di cos'altro ci sta parlando, dunque, Aristotele se non della buona natura, malleabile, *empatica* del poeta – capace, cioè, di provare e condividere egli stesso per primo i sentimenti che le vicende che narra devono suscitare: ad es. compassione e paura per le vicende tragiche – e del suo essere ἐκστατικός, come afferma qui (cfr. 55a 34)?

Ekstatikos, ekstasis – da ἔξ-ίστημι, alla lettera «stare fuori», e poi anche, in senso figurato, «alterare», «sconvolgere» e (nella modalità intransitiva) «allontanarsi», «alterarsi», «essere fuori di sé» – hanno il senso della fuoriuscita da sé, dell'alterazione dell'individualità. E non vale la constatazione secondo la quale Aristotele, a differenza del Platone dello *Ione* e della *Repubblica*, di

regola attribuisce un segno negativo, implicante degenerazione, logramento, all'azione designata dal verbo e dai suoi paronimi ci (cfr. ad es. *Phys.* 221b 1-2, a proposito del logramento prodotto dal tempo; *Pol.* 1309b 31-3, a proposito della degenerazione delle costituzioni), conferendo a tali termini il senso dell'anormalità, della degenerazione, della deviazione dell'oggetto o della personalità a cui si riferiscono (cfr. in part. *Hist. an.* 488b 18, sulla deviazione dalla natura; *Rhet.* 1390b 22, sulla degenerazione delle stirpi più insigni; *Eth. nic.* 1151a 19-21, sull'alterazione della retta ragione). La constatazione non vale, perché Aristotele attribuisce segno negativo a tali termini solo quando intende tale alterazione nella sua accezione patologica, di eccesso. In altri casi, invece, non gli conferisce alcuna accezione negativa. Particolarmenete significativo per il nostro discorso è un passo tratto da *De divinat.* 464a 24 ss., in cui, tra coloro che talvolta diventano *ekstatikoi*, sono posti anche i *philoī* (che qui chiama γνώριμοι, familiari, ma senza che la sostanza cambi) che prevedono (il verbo è προορᾶν) il futuro dei *philoī*, perché «pensano con cura l'uno all'altro». Da questo punto di vista – il punto di vista dell'empatia e della realizzazione di una *buona natura* (com'è, per l'uomo, quella "philiale": cfr. *supra*, nota a 53b 1-54a 15) – anche l'*ekstasis*, come la *mimesis* (cfr. *supra*, nota a 48b 4-24 e soprattutto nota a 54b 31-2), può possedere, a un diverso livello, il tratto del pre-vedere, e dunque favorire l'effetto di quest'ultima, sia sul piano della composizione da parte del poeta, sia sul piano della immedesimazione, e quindi della catarsi, da parte dello spettatore. In generale, il carattere estatico e quello maniaco sono rimandati, da Aristotele come da tutta la tradizione greca, alla dimensione dell'ἐνθουσιασμός, dell'essere mossi, ispirati dal divino (da ἐνθεός). Naturalmente, essa può sfociare negli eccessi e nella follia incontrollata, ma può anche essere messa sotto controllo e al servizio di una sensibilità più estesa. Nel libro VIII della *Pol.*, come si è già visto (cfr. *supra*, nota a 49b 21-31), si fa spesso riferimento alle melodie puramente entusiastiche, distinguendole dalla musica in senso poetico. Ma distinguendole, non perché la *mousike* non ne possieda alcun tratto, ma solo perché non è l'unico tratto che possiede – cosa tipica, invece, solo di forme melodiche di azione terapeutica, "coribantica", su soggetti afflitti da squilibri patologici. Perché, insomma, la *mousike* ne possiede anche altri, aventi altro contenuto: etico, pratico, ecc. (cfr. *Pol.* 1341b 32 ss.).

In altre parole, per Aristotele, l'entusiasmo non è estraneo all'arte poetica. Solo che in essa è controllato. In *Rhet.* III 7, fa, a proposito dell'oratore, un discorso analogo a quello che stiamo ricostruendo qui a proposito del *poietes*. Veri oratori sono coloro capaci «di rendere entusiastici i loro ascoltatori attraverso la lode o il biasimo, l'ira o la *philia*», trasportati essi stessi dall'entusiasmo (cfr. 1408b 14-7), ma anche guidati da una tecnica, l'arte retorica, appunto, in grado di esprimere emozioni e caratteri proporzionati, appropriati all'oggetto – i termini usati da Aristotele sono, rispettivamente, *analogon* e *prepon*: cfr. 1408a 10-1 – e dunque di persuadere nel modo più efficace, facendo immedesimare gli ascoltatori. In un capitolo che, trattando di ciò che è appropriato della *lexis*, presenta anche sul piano tematico – come più di un interprete ha notato – non poche analogie con questa prima parte del cap. 17 della *Poet.*, si parla del contributo che l'entusiasmo apporta all'arte retorica. Ebbene, il contributo è lo stesso, se non maggiore, nell'arte poetica. Vero poeta è solo colui che sa controllare il proprio entusiasmo, mettendolo al servizio della propria *techne*. Ma, esattamente per questo, è anche colui che, allo stesso tempo, conferisce a quest'ultima, a una *techne* come la *poietike*, il segno indelebile di un'origine divina, perché ispirata dal divino. Non a caso, la conclusione di *Rhet.* III 7 è dedicata proprio alla poesia e non alla retorica: «Pertanto, ciò è adeguato anche alla *poiesis*, perché la *poiesis* è ispirata (*entetheon*)» (1408b 18-9). Alla lettera, Aristotele sta qui dicendo che la *poiesis* è nel divino, con i suoi aspetti maniaci, estatici, entusiastici; aspetti che però poi solo la *techne* sa tradurre in quegli elementi di proporzionalità, appropriatezza, verosimiglianza, che sono tipici della *mimesis*. È in questo senso che, agli occhi di Aristotele, Omero è, come dirà nel cap. 23, θεσπέστος (cfr. *infra*, nota a 59a 30-1). Divino, perché capace di unire *mania* e *techne* (su questo cfr. anche il fr. 76 Rose, probabilmente riconducibile al trattato *Dei poeti*, in cui si parla della natura metà umana e metà divina – come la figura platonica di Eros – di Omero, considerato figlio di una donna e di una divinità).

Questa dimensione “teologica” della *techne* umana, riconducibile al divino attraverso gli aspetti maniaci ed estatici, andrà presto perduta. Già nella dialettica tra *ars* e *ingenium* oraziana, e poi nel genio artistico moderno, la vedremo spegnersi – si pensi solo alla divaricazione che Agostino stabilirà tra *signa* poetici, ascritti all'ambito della

finzione, e *signa* biblici, ascritti, invece all'ambito della verità (cfr. in part. *De doc. christ.* 2, 23, 35 ss., su cui si rimanda a Guastini, 2003, pp. 160 ss.) – per fare spazio progressivamente all'affermazione di una soggettività davvero estranea, questa sì, all'*euphuia* aristotelica.

55a 24. οὗτω γὰρ ἂν ἐνεργέστατα ὁ ὄρῶν In questo caso accogliamo la lezione proposta *ad loc.* da Dupont-Roc, Lallot (1980; cfr. anche pp. 278-80), che si distacca da quella seguita da Kassel (1965) e della maggior parte degli edd., adottando la *lectio* del cod. A (cfr. anche LAT: *efficacissime*) che reca ἐνεργέστατα ὁ ὄρῶν ... λανθάνοιτο, anziché ἐναργέστατα ὄρῶν ... λανθάνοι [τὸ] (cfr. anche Gallavotti, 1974, *ad loc.*: ἐναργέστατα ὁ ὄρῶν ... λανθάνοιτο), e che appare, come ha ben sottolineato anche Mesturini (1993-94), più coerente con tutta la questione del porre le cose πρὸς ὅμματων che vedremo, in part. a proposito della metafora (cfr. *infra*, nota a 55a 22-34 e 57b 6-7).

55a 27-8. ὁ μὴ ὄρῶντα [τὸν θεατὴν] ἐλάνθανεν In questo passo, senz'altro corrotto, in mancanza di ogni riferimento alla tragedia in oggetto, si ritiene invece di non seguire Dupont-Roc, Lallot, 1980, che adotta la congettura proposta da Vahlen, 1964 (ὁ μὴ ὄρῶντ' ἂν τὸν θεατὴν ἐλάνθανεν), distaccandosi dai codd. A, B e LAT (il riferimento allo spettatore è messo tra parentesi da Kassel, 1965). Per un'approfondita ricostruzione delle varie versioni del passo proposte dagli edd., cfr. Zanatta (2004, pp. 625-6).

55a 29-30. τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον Il vocabolo *σχήμα*, il cui significato, come giustamente ci ricorda Else (1957, p. 490) è «protean», genericamente sta per “figura” e si riferisce a tutte le forme dell'espressione (retorico-linguistica, gestuale, decorativa). In questo caso, direi che è alle parti attoriali nel loro complesso che Aristotele sta qui facendo riferimento, invitando il *poietes* a curarle perché riescano massimamente persuasive (con questo stesso significato, cfr. anche Platone, *Resp.* 576a). Cfr. *supra*, 56b 9 per un significato più ristretto del termine, relativo solo alla *lexis*.

55a 35-b 23. In questa seconda parte del capitolo, Aristotele torna a guardare, dalla prospettiva del *poietes*, chiamato a comporre o ricomporre i *logoi* delle tragedie, alla distinzione tra ciò che nella poesia tragica può essere definito universale (*katholou*) ed è di

stretta attinenza del *mythos* (*idion* del poema, dice alla fine del capitolo), e ciò che può essere definito episodico e costituisce il «resto». E lo fa portando due esempi concreti: *Ifigenia in Tauride* e, per quanto riguarda l'epica, l'*Odissea*.

Qual è il criterio in base al quale si può stabilire che alcune delle parti che compongono i testi portati ad esempio sono universali ed altre episodiche? Al di là di incongruenze (comunque non trascurabili, e di cui diremo), il *katholou* colto (si noti qui la solennità dell'espressione λέγω δὲ οὕτως ἀν θεωρεῖσθαι τὸ καθόλου) mediante questi esempi è l'*universale* già determinato teoricamente nel cap. 9 (su cui, cfr. *supra*, nota a 51b 8-9). Quello costituito da eventi che rispondono del criterio della successione causale secondo probabilità o necessità (da questo punto di vista, non si potrebbero usare parole più puntuali di quelle usate da Belfiore 2003, quando afferma che nel cap. 17 «l'universale corrisponde all'intera sequenza di eventi necessari o probabili che, tra l'inizio, il mezzo e la conclusione, costituisce la sorte tragica»: p. 163). Eventi che si distinguono, così, da quelli episodici, che invece, come si legge sempre nel cap. 9, «vengono uno dopo l'altro senza probabilità né necessità» (cfr. *supra*, nota a 51b 34; cfr. anche *supra*, 51b 6 ss. e cap. 10, 52a 20-1; sul divenire di qualcosa *a causa* di un'altra o *dopo* un'altra, cfr. *supra*, nota a 52a 12-21). Anche gli episodi hanno una funzione essenziale (così, tra gli altri, Heath, 1987, pp. 98 ss.), nella costruzione di quell'*olon*, di quell'intero, costituito dall'opera poetica come imitazione di un'azione una e intera (cfr. *supra*, 51a 16-35). E dovranno quindi essere, come dice in questo contesto, οἰκεῖα, «appropriati», sia rispetto ai caratteri (ai «nomi», come dice qui) che vi prendono parte (la cattura di Oreste determinata dalla follia indotta in lui, come il mito e la tradizione tragica insegnano, dalle Erinni), sia tra loro e rispetto agli eventi del *mythos* (la salvezza dei fratelli grazie a uno stratagemma verosimile come quello del rito di purificazione obbligato dalla stessa follia omicida di Oreste). «Appropriati», ma non *concatenati* allo stesso modo in cui lo sono quelli che Aristotele indica come eventi universali del *mythos*. Nell'ordine: (1) il principio, costituito (1a) dall'arrivo in Tauride, una terra barbara in cui si sacrificano gli *xenoi*, di Ifigenia, scampata al sacrificio deciso da Agamennone ed eletta qui sacerdotessa di Artemide, e (1b) dall'arrivo successivo di Oreste, suo *philos* oltre che *xenos*. (2) Il mezzo, costituito dalla cattura di Oreste e dall'ap-

parentemente inevitabile *pathos* tra *philoī*. (3) La conclusione, costituita dalla salvezza, «sul punto di essere ucciso», grazie al riconoscimento. Tutto il resto: il modo misterioso in cui Ifigenia si è salvata dal sacrificio, le cause dell'arrivo di Oreste, le modalità della salvezza, costituiscono, per dirla con le parole stesse di Aristotele, fatti «fuori dall'universale e dalla trama». Qualcosa di esterno al dramma, ma, come tale – cosa che si desumerà anche dal cap. 18 (cfr. *supra*, 55b 25, dove si parla di antefatti, su cui *infra*, nota a 55b 24-56a 32) – non per questo senza importanza. Qualcosa di *appropriato*, anche se non collegato da quella medesima logica, causale ma contingente – quella in cui i fatti si producono *di' allela para ten doxan* – con cui si concatenano gli eventi universali propri del *mythos*. Episodi, che in sé potrebbero verificarsi anche uno *dopo* l'altro. Infatti, non è detto, neanche come probabilità, che al progetto di rubare una statua di Artemide (la causa che ha portato Oreste in Tauride) segua il ricongiungimento con la sorella, sacerdotessa di Artemide. Ciò fa parte di quel destino tragico che, *paradossale*, per un verso costituisce l'essenza della tragedia, ma che in sé, se non fosse inserito all'interno di un contesto di plausibilità e verosimiglianza, quello che interessa qui Aristotele, non produrrebbe quell'effetto di compassione e paura che producono solo fatti *di' allela*. Mentre è secondo probabilità o necessità che, per parafrasare la tragedia stessa, due *philoī*, quando si riconoscono, si abbraccino (passo ripreso anche *supra*, note a 51a 12, 53b 19, 54a 2-4). Dice Pilade ad Oreste: «quando due *philoī* che si amano si rivendono è *eikos* che si abbraccino ... L'uomo saggio non lascia passare la *tyche* e afferra il *kairos* senza perdersi dietro ad altri piaceri» (Euripide, *IT* 902-907). Insomma, è *eikos* che due *philoī* si amano e che si comportino come fanno Oreste ed Ifigenia. E questo è universale del *mythos* dell'*Ifigenia*, anche se tutto il resto, gli episodi, tutto ciò che circonda la loro vicenda, è *apiston*, incredibile, accadendo senza una causa direttamente determinabile.

Quindi, pur essenziali per la configurazione del tema tragico, gli episodi avvengono uno *dopo* l'altro e non uno *a causa* dell'altro, come l'*anagnorisis* causa della *metabole* (termine che la stessa tragedia euripidea usa al v. 722). Del resto, che la differenza tra eventi universali ed eventi episodici del *mythos* corrisponda alla differenza tra eventi che avvengono uno *a causa* dell'altro e eventi che avvengono uno *dopo* l'altro, in modo accidentale, è tesi rafforza-

ta anche da due passi della *Metaph.*, in cui il termine *epeisodio-des* è adoperato proprio in questo senso. Nel libro *A* infatti si legge: «Coloro che ritengono che ... per ciascuna sostanza ci siano diversi principi, rendono la sostanza della totalità episodica (poiché niente influisce sull'essere o il non essere di nient'altro), <ammettendo> molti principi» (1075b 37-76a 3). La tesi di Aristotele è che la realtà non sia questa. Che la natura costituisca un tutto e che gli eventi di cui si compone il divenire costituiscano una totalità proprio perché per lo più si collegano uno *a causa* dell'altro e non, semplicemente, uno *dopo* l'altro, in modo, appunto, episodico. L'episodico è presente nella natura, ma non come sua regola, potremmo anche dire. Così anche nel libro *N*, in cui si legge che «dai fenomeni, la natura non appare qualcosa di episodico, come una cattiva tragedia» (1090b 19-20); asserzione che peraltro conferma, implicitamente, anche l'idea che il *mythos* imita la natura (in particolare, nella tragedia, la natura della *praxis*).

Questo è il quadro generale, coerente con le tesi fin qui dichiarate da Aristotele, in cui s'iscrive la distinzione, fatta nel cap. 17 della *Poet.*, tra universale ed episodico dell'*Ifigenia euripidea*; tragedia che, evidentemente, anche sul piano terminologico ha influenzato più di altre la teoria aristotelica della tragedia. Ma stesso discorso, anche se con una maggiore rilevanza riservata agli episodi – «l'epica vi si dilunga», sostiene qui – si potrebbe fare per l'*Odissea*, in cui è universale, giacché secondo probabilità o necessità, che un *basileus* come Odisseo, riuscito a tornare a casa (e qui, cosa notevole che scompagina un po' la tesi di un Aristotele portato ad espellere dal *mythos* i fatti prodigiosi, viene inserito tra gli eventi universali anche l'ostacolo al suo ritorno rappresentato da Poseidone), faccia strage dei pretendenti dissipatori dei suoi beni, ma sono episodici – anche se, grazie alle capacità di Omero, tutti più o meno «appropriati» – la gran parte degli eventi che gli accadono durante il viaggio di ritorno.

Ora, è pur vero che, rispetto a questo quadro generale, nel brano si colgono delle incongruenze. Ma non tali, direi, da scardinare l'impianto complessivo. In particolare, fa problema la questione della forma di *anagnorisis* stabilita qui per l'*Ifigenia euripidea*. Nell'*Ifigenia euripidea*, il riconoscimento avviene mediante la lettera. Cosa che la *Poet.* ha ben presente e che ascrive alla miglior forma di riconoscimento: quello che avviene «dai fatti stessi» (cfr. *supra*, 55a 16-9). Anche

nel cap. 17 si fa cenno al riconoscimento «come aveva fatto Euripide», ma poi si parla di un altro tipo di riconoscimento, non riconducibile a quello dell'*Ifigenia euripidea*. Nel testo euripideo, infatti, non vi è alcuna traccia dell'intenzione da parte di Oreste di morire con la sorella. Ai versi 1007 ss. è espressa, semmai, la speranza di Oreste di salvarsi assieme. La morte, in questo contesto, giungerebbe solo come fallimento del piano di salvezza.

Il riconoscimento a cui si sta facendo riferimento nel cap. 17 è quello «come aveva fatto Poliido», e di cui si era già cripticamente parlato nel cap. 16 come di un riconoscimento dal sillogismo. Ma se è così, come può Aristotele aver fatto una simile confusione, cercando di cogliere l'universale di una tragedia, chiaramente *Ifigenia in Tauride* di Euripide, e poi aggiungendovi, tra gli elementi universali, l'elemento di un'altra, o addirittura, forse semplicemente una capziosa interpretazione della medesima? (Noi non abbiamo alcuna notizia di questo «sofista Poliido», anche se dal testo, in cui si parla del «riconoscimento del sofista Poliido περὶ τῆς Ἰφιγένειας»: cfr. *supra*, 55a 6-7, più che di un poeta tragico, figura comunque attestata in *TrGF*, I, 78, che fa cenno a un Poliido ditirambografo, sembrerebbe trattarsi di un dossografo, interprete poco attendibile del testo euripideo.) Oltretutto, indicando tale riconoscimento, del tutto estraneo all'opera euripidea che conosciamo, come *kata to eikos*. A cosa starebbe facendo riferimento, insomma, qui Aristotele, usando il termine Ἰφιγένεια? Alla trama di opere determinate o al mito? Tutto, a proposito del riconoscimento nell'*Ifigenia*, tra cap. 16 – dove peraltro la questione è resa ancora più confusa da un ulteriore riferimento in cui il riconoscimento di Oreste nell'*Ifigenia* viene posto tra quelli «inventati dal poeta, e perciò privi di tecnica» (cfr. *supra*, 54b 31-5) – e cap. 17, si confonde in maniera inestricabile.

Personalmente ritengo, cosa su cui torneremo tra poco, che l'ipotesi più plausibile sia quella portata da Else (1957, p. 510), che stabilisce un'atetesi (εἴθ' ὡς Εὐριπίδης ... ἔδει τυθῆναι: cfr. *infra*, nota a 55b 9-11) apposta da un maldestro annotatore influenzato da passi, a loro volta fortemente sospetti, del cap. 16; e che dunque *katholou*, nel testo originario, fosse solo il riconoscimento da cui la salvezza. Ma non è da escludere nemmeno l'ipotesi che ci si trovi qui in presenza di un testo lacunoso (a cui mancherebbe la parte relativa a ὡς Εὐριπίδης ἐποίησεν), riguardante due diversi *mythoi*, quel-

lo composto da Euripide e quello composto da questo tal Poliido (conclusione rafforzata, in fondo, proprio dal cap. 16, in cui si accenna a diverse forme di riconoscimento riconducibili all'*Ifigenia*), con due distinti universali e due diverse forme di riconoscimento, e che dunque sia ammissibile, in un contesto nel quale nulla sappiamo a proposito dell'*Ifigenia* di Poliido, che si possa parlare di quel riconoscimento dal sillogismo come di qualcosa *kata to eikos*. Quale che sia la soluzione, tali incongruenze non autorizzano, comunque, a giungere alla conclusione raggiunta da Butcher (1907) e poi ripresa da altri commentatori (cfr. ad es. Lucas, 1980, pp. 179-80; Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 285-6), secondo la quale qui il termine *katholou*, posto in relazione alla nozione di episodico e non a quella di «particolare» (*kath'hekaston*), avrebbe un significato diverso da quello che ha in altre parti del testo della *Poet.* e in generale nel lessico aristotelico, privo delle implicazioni filosofiche che ha nel cap. 9. Un significato che non avrebbe a che vedere con la questione del *mythos* (*mythos* e *logos*, a parere di Dupont-Roc, Lalloc, 1980, p. 287, vanno qui nettamente distinti e stanno su piani «decalés»; *contra*, tra gli altri, Kassel, 1965, cfr. s.v. *logos* 55b 17, e Belfiore, 2003, p. 170, n 34) e che sarebbe legato solo a un'idea di quadro generale, di schema d'insieme, distinto dagli episodi e atto esclusivamente ad orientare il poeta nell'organizzazione dei *logoi*, degli argomenti da trattare. Non riconducibile, quindi, alla questione, tutta filosofica, dell'universale del *mythos*, definito nel cap. 9 come ciò che qualifica l'azione imitata nella forma probabile o necessaria tipica della *praxis*. Mi pare invece che qui ci siano tutti i presupposti – anche considerata la stretta continuità argomentativa con il capitolo successivo, in cui si parla degli «antefatti» (cfr. *infra*, nota a 55b 24-56a 32) – per affermare che Aristotele stia specificando il significato che il termine *katholou* (sul cui senso generale cfr. *supra*, nota a 51b 8-9) acquista nel contesto diegetico, opponendosi al particolare (*kath'hekaston*), specificabile qui, a sua volta, nel senso di episodico.

55b 7-8. διά τίνα αἰτίαν ἔξω τοῦ καθόλου Qui, come molti edd., si ritiene di non seguire Kassel (1965) che, un po' arbitrariamente, mette tra parentesi il passo all'interno di un'incidentale senz'altro guasta, ma importante e di contenuto indiscutibilmente aristotelico.

55b 9-11. ἀνεγγνώρισεν, [εἴθ' ὡς Εὐριπίδης εἴθ' ὡς Πολύνιδος...] καὶ ἔντεῦθεν ἡ σωτηρία Anche questa parte del testo è probabilmente corrotta. Il senso causativo del verbo ἀνεγγνώρισεν è attestato anche altrove (cfr. *supra*, 54b 32, 55b 21), ma qui, per le ragioni discusse *supra*, nota a 55a 35-b23), è il senso generale del brano a creare più di un sospetto e a far ipotizzare, con Else (1957, p. 510), un'atesi tra il riferimento al riconoscimento e quello alla salvezza.

Capitolo 18

55b 24-56a 32. In questo capitolo, con il quale si conclude definitivamente la trattazione intorno ai principi costitutivi della tragedia, si introduce un nuovo elemento strutturale: la coppia δέσις-λύσις (nodo-scioglimento). Un elemento che, al di là delle incongruenze che si possono rilevare tra un capitolo e l'altro, mette, direi, da diversi punti di vista, una parola conclusiva sulla teoria aristotelica della tragedia. Il *mythos* è, aveva detto nel cap. 6, principio e anima della tragedia (cfr. *supra*, 50a 38). Questa affermazione, così cruciale nella teoria aristotelica della tragedia, può tuttavia essere fraintesa. Proprio in quanto tale, in quanto *principio* della tragedia, il *mythos* non può che fare parte di un intero, di un *synolon*, potremmo dire usando un altro termine aristotelico, che si compone anche di altri elementi. In quel capitolo, in relazione alla distinzione tra mezzi, modo e contenuto della *mimesis*, ne aveva specificati sei (cfr. *supra*, 50a 8-15). Qui, limitatamente a ciò che nel cap. 17 ha indicato come *logos*, come soggetto della tragedia, ne indica solo due: appunto nodo e scioglimento. Diversa è la prospettiva: in quel caso era presa in considerazione l'intera rappresentazione tragica, in tutte le sue componenti, dal *mythos* ai personaggi, alla messa in scena, e dunque si stava parlando di altro oltre all'azione; in questo caso, e quello del cap. 17 (capitolo che, come molti interpreti, a cominciare da Vahlen, 1914, p. 91, hanno notato, va letto in stretta connessione tematica e di prospettiva con questo), solo l'intero dei suoi argomenti, dell'azione in essa narrata.

Ora, ciò che davvero conta è che qui, proprio in relazione all'azione tragica, Aristotele, senza per questo contraddirne l'idea della primarietà del *mythos* (ribadita anche qui con l'affermazione che «è giusto dire che una tragedia è diversa o uguale a un'altra per

nient'altro all'infuori della trama»), abbia potuto tuttavia – in una prospettiva in fondo già anticipata nel cap. 17, dove aveva distinto tra fatti universali ed episodici (cfr. *supra*, nota a 55a 35-b23) – implicare che alla totalità dell'azione del dramma attengono sia i fatti interni, quelli universali appartenenti al suo *mythos*, sia i fatti esterni, quelli episodici, a cui associa qui anche ciò che chiama significativamente *προπεπραγμένα*, «antefatti», i quali hanno, con i fatti del *mythos*, un rapporto di sola appropriatezza. Il «nodo», infatti, che è la parte della tragedia «che va dall'inizio fino a quella parte a muovere dalla quale, da ultimo, si passa nella buona o nella cattiva sorte» – cioè dall'inizio fino alla *peripeteia* (e che chiamerà anche *πλοκή*, intrigo, suo sinonimo: cfr. *infra*, nota a 56a 9), mentre lo *scioglimento* «è ciò che va dall'inizio del mutamento fino alla fine» – riguarda, afferma Aristotele, «i fatti fuori <dalla tragedia> e spesso taluni di quelli interni <ad essa>». Tra questi fatti, specifica subito dopo – portando l'esempio di un'opera andata perduta di Teodette: il *Linceo* – ci sono anche gli «antefatti». Non possiamo purtroppo ben valutare gli antefatti del *Linceo*, ma possiamo ben valutare e portare ad esempio, aiutandoci anche con le indicazioni del cap. 17, gli antefatti di una tragedia come *Ifigenia in Tauride*: i prodigiosi e misteriosi eventi che hanno condotto Ifigenia ed Oreste nella terra dei Tauri. *Larche* di cui si parla qui non è, insomma, semplicemente l'inizio di cui si è parlato più volte a proposito del *mythos*: «ciò che necessariamente non sta dopo altro, ma a cui dopo di esso segue o diviene per natura altro» (cfr. *supra*, 50b 27-8). L'inizio di cui si parla qui è qualcosa di ben più esteso e complesso, che coinvolge anche quei fatti i quali, dentro o fuori il dramma, tuttavia ne condizionano l'azione e, per riprendere i termini del cap. 6, la sua stessa serietà e completezza (cfr. *supra*, 49b 24-5).

Questa estensione della dimensione dell'*inizio* è importante per più di un motivo. Perché ci fa capire una volta per tutte che ciò che è «fuori dall'universale e dalla trama» (cfr. *supra*, 55b 7-8) non è, per Aristotele, anche fuori dal dramma e dalle cause che muovono la sua azione. È solo fuori dalla successione secondo probabilità o necessità che deve concatenare i fatti interni al *mythos* nel suo inizio, mezzo e conclusione. Del resto, la cosa non deve sorprendere: potrebbe Aristotele aver pensato a tragedie come *Ifigenia in Tauride* o *Edipo re* senza tener conto degli *antefatti* che hanno provo-

cato l'azione di cui esse sono *mimeseis*? Che senso avrebbero tali tragedie e il loro stesso *mythos*?

Ma poi è importante anche per un altro motivo, più generale (colto bene anche da Else, 1957, pp. 517-20). Infatti, se le cose stanno così, come bisogna allora valutare l'annosa questione, che abbiamo già affrontato altrove (cfr. *supra*, note a 52a 7-10, 54b 5-6) e torneremo a discutere tra poco (cfr. *infra*, nota a 56a 25-7) del presunto razionalismo aristotelico e dello spirito secolarizzatore con cui avrebbe interpretato la tragedia attica? In questo senso, tutto, tenendo conto di tali indicazioni, diviene evidentemente più articolato e complesso, rimettendo in gioco la dimensione del divino e del prodigioso propria della tragedia. Dimensione che, se Aristotele, per le ragioni che abbiamo spesso richiamato e di cui torneremo ad occuparci, esclude come *alogon* dalla *synthesis* dei fatti, che invece deve essere connessa secondo probabilità o necessità, ponendola fuori dal *mythos* in senso stretto (cfr. a questo proposito anche *supra*, 60a 29-30), poi non esclude affatto – e come potrebbe del resto? – dall'orizzonte e dalla tradizione tragici, restituendo qui al prodigioso, nella scansione dei *logoi* del dramma, attraverso gli *antefatti*, il posto che gli spetta di diritto tra gli elementi che costituiscono il *nodo* dell'azione. Da questo punto di vista, è interessante notare come lo stesso Halliwell (1987), tra i più convincenti assertori della tesi di un Aristotele secolarizzatore della cultura tragica, debba ammettere che questo brano del cap. 18, nel ripensare «the relation between events inside and outside a play», «reopens the question» (pp. 149 ss.) e costituisce un tentativo – che poi per ragioni che mi paiono però un po' pregiudizievoli, giudica personalmente non convincente e tardivo – di reintegrare, da parte di Aristotele, nella sua teoria della tragedia, elementi che erano stati fin lì apparentemente trascurati.

55b 31. καὶ πάλιν ἡ αὐτῶν * * Luogo corrotto. La versione araba suppone ḥaṭṭān ḏ̄l̄wṣiṣ, λύσις δ' ḥ, ma la versione è stata adottata da pochissimi edd. (tra questi, di recente, Zanatta, 2004).

55b 32 ss. Τραγῳδίας δὲ εἰδη εἰσὶ τέσσαρα Intorno a queste quattro specie di tragedia, data anche la forte corruzione testuale del brano, ritroviamo non poche e irrisolvibili oscurità. Innanzitutto il riferimento alla corrispondenza tra queste specie e le quattro par-

ti che sarebbero state «già esaminate» costituisce una grossolana contaminazione tra le sei parti qualitative della tragedia esaminata nel cap. 6 (cfr. *supra*, 50a 8-9) e le parti «secondo quantità», indicate nel cap. 12 (cfr. *supra*, 52b 15-6), che sono quattro (prologo, episodio, esodo e canto corale), ma che nulla hanno a che vedere con ciò che si può intendere qui. Se il brano presenta un'analogia, è semmai con le quattro parti dell'epica di cui si parlerà poi, nel cap. 24, dicendo che «l'epica deve avere le stesse specie della tragedia: essere o semplice, o complessa, o di carattere, o di patimento» (cfr. *supra*, 59b 8-10). Questo ha reso plausibile sul piano filologico (anche se meno su quello paleografico) la soluzione proposta da alcuni edd. di colmare la lacuna relativa alla quarta specie con l'ipotesi della caduta del termine *ἀπλόν* (cfr. tra gli altri Valgimigli, 1946, *ad loc.*). E tuttavia, resta un'eccessiva eterogeneità e non chiara corrispondenza tra i vari piani su cui poggiano le diverse specie. Le tragedie complesse sono quelle, dice qui, in cui «capovolgimento e riconoscimento costituiscono l'intero». E si capisce bene, in riferimento al cap. 24, perché l'*Iliade* avrebbe forma più semplice dell'*Odissea*: perché, a differenza di quest'ultima, manca di riconoscimento. Inoltre, *Prometeo* – l'unica che possiamo ancora verificare tra tutte le tragedie portate nel brano ad esempio delle quattro specie – si potrebbe dire che in effetti, da questo punto di vista, è «semplice». Ma perché, però, dovrebbero esserlo, di per sé, anche «le tragedie ambientate nell'Ade»? E poi, soprattutto, perché, se come si legge nel cap. 13, «la tragedia più bella non dev'essere semplice ma complessa» (cfr. *supra*, 52b 31-2), poi qui si afferma invece che queste specie di tragedia, compresa quella semplice, «bisognerebbe provare a realizzarle tutte» e addirittura costituiscono delle «abilità (*ἀγαθά*)»?

Stesso discorso vale per la soluzione proposta da Else (1957, pp. 522 ss.) – secondo il quale la lacuna andrebbe colmata dal termine *<ἐπεισοδιώ>δῆς* – che, forse convincente più di ogni altra sia sul piano paleografico, sia su quello del contenuto (anche a conferma dello stretto legame tra i capp. 17 e 18), incappa però nello stesso problema. Infatti, anche ammesso – come Else fa bene a sottolineare, con tutto quello che ciò comporta (e come anche noi abbiamo qui pienamente sottoscritto: cfr. *supra*, note a 55a 35-b 23, 55b 24-56a 32) – che gli episodi siano parte non secondaria della tragedia, perché tuttavia si dovrebbero per questo apprezzare



re e voler realizzare tragedie episodiche, quando nel cap. 9 si dice a chiare lettere che delle trame «quelle episodiche sono le peggiori» (cfr. *supra*, 51b 33-4)? Gli episodi, antefatti ed altro, devono essere, come s'è detto, appropriati al *mythos*. Vanno, come dice bene Else, integrati con esso. Ma resta che o ogni tragedia è in questo senso *episodica*, e quindi non lo è una sua specie, oppure una specie di tragedia episodica è una tragedia che, proprio in quanto tale, non soddisfa questa condizione. E allora perché per seguirne la realizzazione?

Queste incongruenze e il riferimento alle «tragedie ambientate nell'Ade» hanno fatto ipotizzare alla maggioranza degli edd. (a cominciare da Bywater, 1909, pp. 248-9, e compreso Dupont-Roc, Lallot, 1980, *ad loc.*, che in questo caso si è deciso di non seguire) che la lacuna andasse colmata con il termine $\delta\psi\varsigma$, e che quindi la quarta specie facesse riferimento ad un tipo di tragedia «spettacolare». Ma anche in questo caso, a parte le difficoltà che l'ipotesi pone sul piano paleografico, al fondo, resta che tra le varie specie di tragedia – con il termine $\varepsilon\iota\delta\eta$, Aristotele intende sempre le determinazioni di un genere, le divisioni interne a un genere, di cui «sussiste più di una specie» (*Top.* 123a 30-1; cfr. anche *Cat.* 2b 7 e 20, in cui, proprio perché determinazioni e divisioni, si dice che le specie sono «sostrato del genere» e «maggiormente sostanza del genere») – si coglie qui un'eterogeneità e una confusione pressoché totale di livelli. In cui vengono posti sullo stesso piano, nella prima specie una qualità (la più importante) del *mythos*; nella seconda specie, relativa al *pathos*, una parte delle tre di cui si compone il *mythos*; nella terza e nella quarta, relative rispettivamente all'*ethos* e alla *opsis*, due parti qualitative delle sei di cui invece si compone la tragedia nel suo insieme (particolarmente ingegnosa – basata sull'idea che le quattro specie della tragedia del cap. 18 e le sei parti del cap. 6 a conti fatti si corrispondano nel contenuto – appare la soluzione proposta da Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 292-8, per ovviare a questa difficoltà, ma direi egualmente poco convincente). Una confusione che, dunque, unita a corruzione ed evidenti interpolazioni, alla fine direi che soprattutto, quale che sia l'ipotesi di riferimento, getta sull'autenticità dell'intero brano, da 55b 32 a 56a 7, più di un sospetto e obbliga a lasciare, in questo caso con Kassel (1965, *ad loc.*), in sospeso la lacuna, non ammettendo di optare per nessuna delle congetture proposte.

56a 9. ἡ αὐτὴ πλοκή Πλοκή è generalmente, e a ragione, considerato sinonimo di δέσις, ma qui – come, tra gli altri, fa anche Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*) – si vuole comunque rispettare la scelta lessicale di Aristotele, rendendo in italiano a sua volta la sfumatura con un sinonimo di «nodo» (su cui cfr. *supra*, nota a 55b 24-56a 32).

56a 11. δεῖ δὲ ἀμφω ἀεὶ κρατεῖσθαι In questo caso, con Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.* e p. 300), si preferisce la più lineare *lectio* del cod. A (corr Vahlen) al cod. B, adottato da Kassel (1965), che reca invece δεῖ δὲ ἀμφότερα ἀρτικροτεῖσθαι.

56a 14. διὰ τὸ μῆκος Sul μῆκος come «durata», cfr. *supra*, nota a 49a 19.

56a 19-21. Ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις ... φιλάνθρωπον Il periodo, nel suo complesso, appare, sia nella costruzione sintattico-grammaticale che a livello semantico, particolarmente sciatto e forse corrotto. Con Else (1957) e Dupont-Roc, Lallot (1980), si è adottata la correzione proposta da Tyrwhitt (Θαυμαστῶν al posto dell'incomprensibile θαυμαστῶς dei mss.). Resta comunque sospetta la sottolineatura, solo qui concessa, del carattere *thaumaston* assegnato alle azioni semplici (su cui cfr. *supra*, nota a 52a 4-6, relativa al passo in cui si spiega perché nella tragedia occorra mirare al *thaumaston* e perché questo avvenga per mezzo di azioni complesse; in proposito, cfr. anche nota a 52b 28-53a 39). Anche del *philanthropon* e dei suoi rapporti di analogia e differenza con ciò che è *tragikon*, si è già trattato *supra*, nota a 52b 38-53a 2.

56a 23-5. ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκὸς... Quest'affermazione sulla probabilità dell'improbabile, attribuita qui da Aristotele al poeta tragico Agatone, e che a prima vista si presenta come un gioco di parole, ispirato solo da un certo gusto per il paradosso, in realtà rimanda a una proprietà che Aristotele ritiene cruciale della *praxis* e dunque della tragedia come sua imitazione. Compare anche nel cap. 25 per dare ulteriore spiegazione alla questione della possibilità dell'*alogon* (cfr. *supra*, 61b 14-5) e nella *Rhet.*, dove, a proposito degli entimemi apparenti, si legge che:

nella retorica un entimema apparente si basa su ciò che non è probabile (*εἰκός*) in senso assoluto (*ἀπλῶς*), ma su ciò che è probabile in senso particolare. Ciò non è universale (*καθόλου*), «ma», come dice anche Agatone: «si potrebbe dire che proprio questo è probabile, che ai mortali possano accadere molte cose improbabili (*οὐκ εἰκότα*). Infatti, ciò che è improbabile (*τὸ παρὰ τὸ εἰκός*) accade, e dunque è probabile anche ciò che è improbabile, e se così, l'improbabile è probabile» (1402a 7-13).

In essa si coglie perfettamente (come si è già più volte accennato: cfr. *supra*, nota a 51a 12; cfr. anche note a 52a 23-4, 54a 26, 55a 16-7, e su cui si tornerà a dare un giudizio complessivo in relazione al rapporto tra tragedia ed epica: cfr. *infra*, nota a 60a 12-3) tutta l'estensione della nozione aristotelica di *eikos*, che non è limitata al mero ripetitivo accadere di cose già previste e prevedibili, ma che esprime, in tutta la sua complessità e portata – gravida di conseguenze *tragiche*, nel senso proprio che Aristotele dà a questo termine e che, come più volte abbiamo avuto modo di dire, riguarda la dimensione della *metabole* implicata nell'azione umana – la visione contingente che Aristotele ha della *praxis*, contemplando la natura *di'allela*, ma talvolta *para ten doxan*, dei fatti che la compongono.

56a 25-7. *καὶ τὸν χορὸν ... ἀλλ’ ὥσπερ Σοφοκλεῖ* Di quell'*olon* che è la tragedia, dev'essere, dice qui Aristotele, «parte» anche il coro, che invece, ai tempi in cui scrive lo Stagirita, si aveva la tendenza a ridurre a mero intermezzo cantato, del tutto avulso dall'azione e disorganico rispetto al *mythos*. Aristotele sta assistendo a quel processo di trasformazione in senso retorico della tragedia che, davanti ai suoi occhi, si riverbera perfettamente nella perdita di centralità da parte del coro. Da parte, cioè, di quell'elemento che, come ci ricorda Pickard-Cambridge (1996, p. 317), «agli inizi, prima che Tespi introducesse l'attore, costituiva l'unico elemento della rappresentazione» e «che vide ridursi progressivamente la propria rilevanza drammatica» (anche se poi, lo stesso autore deve ammettere che questa progressività, meno lineare di quanto non si dica, è spezzata in più punti, fino a dover riconoscere che «in due degli ultimi drammi del quinto secolo, le *Baccanti* e l'*Edipo a Colono*, i canti corali presentano alcuni esempi davvero notevoli di influenza drammatica, oltre che di bellezza poetica»: ivi, p. 318). Ad ogni modo, Aristotele vede bene questo processo di retoriciz-

zazione della tragedia tipico dei suoi tempi, e propone il suo rimedio: «il coro sia concepito – con Dupont-Roc, Lallot (1980) leggiamo secondo il cod. A, in questo caso più lineare, ὑπολαβεῖν e non ὑπολαμβάνειν – come uno degli attori».

Quest'affermazione, volta nelle intenzioni di Aristotele a restituire al coro tragico la perduta solennità, tuttavia non è neutrale e viene chiaramente pronunciata da una prospettiva ben precisa. Quella che farà emettere a Nietzsche, a proposito dell'interpretazione aristotelica della tragedia, le ben note accuse di anacronismo e di moralismo. Nietzsche rimprovera ad Aristotele di non comprendere più che la centralità drammatica del coro delle origini non corrispondeva a una funzione semplicemente attoriale, ma si poneva su un piano di maggiore complessità. Proprio perché precedente alla figura dell'attore, la funzione del coro non poteva essere quella di puro e semplice partecipante dell'azione. Per riprendere in breve le celebre tesi di Nietzsche (1972, pp. 50-63, *passim*), il coro costituiva, piuttosto, la matrice musicale e dunque «dionisiaca» della tragedia, poi trasfigurata nell'azione e nel dialogo. Era, come già Schiller aveva intuito, «un muro vivente contro l'assalto della realtà», atto ad isolare la tragedia dal mondo reale dell'azione. Il principale strumento di «salvezza» dell'uomo greco da quel tipo di realtà che occulta l'essenziale. L'elemento con cui la tragedia aveva dichiarato «apertamente guerra a ogni naturalismo in arte», realizzando una presa di distanze del dramma dalla realtà mimetica dell'azione e ponendo in gioco una realtà ben superiore a quella della *praxis*. Il coro, per Nietzsche, portava in qualche modo sulla scena, o meglio, *dentro* la scena, quel luogo, appunto *dionisiaco*, che, fuori dalla *mimesis*, ci lascia intravvedere i satiri che, alle origini, danzavano al ritmo di un *melos* che sovrastava ogni *logos*, incorruttibili, in una dimensione mitologica, e per questo più “reale” della realtà visibile, posta dietro ogni civiltà e ogni azione storica. Rappresentava, insomma, per Nietzsche, una realtà assai superiore, potremmo dire “genetica”, rispetto a quella dell'azione e della sua qualità etica. Una realtà pari a quella che per «il Greco religioso potevano rappresentare l'Olimpo e i suoi dèi», e che, attraverso il *melos*, metteva a parte lo spettatore dell'intima sofferenza e del destino tragico dell'uomo, «annunciando la verità dal cuore del mondo».

Ancora una volta, ci si pone innanzi, in altre parole, la questione di un Aristotele secolarizzatore e razionalizzatore dello spiri-

nella retorica un entimema apparente si basa su ciò che non è probabile (*εἰκός*) in senso assoluto (*ἀπλῶς*), ma su ciò che è probabile in senso particolare. Ciò non è universale (*καθόλου*), <ma>, come dice anche Agatone: «si potrebbe dire che proprio questo è probabile, che ai mortali possano accadere molte cose improbabili (*οὐκ εἰκότα*). Infatti, ciò che è improbabile (*τὸ παρὰ τὸ εἰκός*) accade, e dunque è probabile anche ciò che è improbabile, e se così, l'improbabile è probabile» (1402a 7-13).

In essa si coglie perfettamente (come si è già più volte accennato: cfr. *supra*, nota a 51a 12; cfr. anche note a 52a 23-4, 54a 26, 55a 16-7, e su cui si tornerà a dare un giudizio complessivo in relazione al rapporto tra tragedia ed epica: cfr. *infra*, nota a 60a 12-3) tutta l'estensione della nozione aristotelica di *eikos*, che non è limitata al mero ripetitivo accadere di cose già previste e prevedibili, ma che esprime, in tutta la sua complessità e portata – gravida di conseguenze *tragiche*, nel senso proprio che Aristotele dà a questo termine e che, come più volte abbiamo avuto modo di dire, riguarda la dimensione della *metabole* implicata nell'azione umana – la visione contingente che Aristotele ha della *praxis*, contemplando la natura *di'allela*, ma talvolta *para ten doxan*, dei fatti che la compongono.

56a 25-7. *καὶ τὸν χορὸν ... ἀλλ’ ὥσπερ Σοφοκλεῖ* Di quell'*olon* che è la tragedia, dev'essere, dice qui Aristotele, «parte» anche il coro, che invece, ai tempi in cui scrive lo Stagirita, si aveva la tendenza a ridurre a mero intermezzo cantato, del tutto avulso dall'azione e disorganico rispetto al *mythos*. Aristotele sta assistendo a quel processo di trasformazione in senso retorico della tragedia che, davanti ai suoi occhi, si riverbera perfettamente nella perdita di centralità da parte del coro. Da parte, cioè, di quell'elemento che, come ci ricorda Pickard-Cambridge (1996, p. 317), «agli inizi, prima che Tespi introducesse l'attore, costituiva l'unico elemento della rappresentazione» e «che vide ridursi progressivamente la propria rilevanza drammatica» (anche se poi, lo stesso autore deve ammettere che questa progressività, meno lineare di quanto non si dica, è spezzata in più punti, fino a dover riconoscere che «in due degli ultimi drammi del quinto secolo, le *Baccanti* e l'*Edipo a Colono*, i canti corali presentano alcuni esempi davvero notevoli di influenza drammatica, oltre che di bellezza poetica»: ivi, p. 318). Ad ogni modo, Aristotele vede bene questo processo di retoriciz-

zazione della tragedia tipico dei suoi tempi, e propone il suo rimedio: «il coro sia concepito – con Dupont-Roc, Lallot (1980) leggiamo secondo il cod. A, in questo caso più lineare, ὑπολαβεῖν e non ὑπολαμβάνειν – come uno degli attori».

Quest'affermazione, volta nelle intenzioni di Aristotele a restituire al coro tragico la perduta solennità, tuttavia non è neutrale e viene chiaramente pronunciata da una prospettiva ben precisa. Quella che farà emettere a Nietzsche, a proposito dell'interpretazione aristotelica della tragedia, le ben note accuse di anacronismo e di moralismo. Nietzsche rimprovera ad Aristotele di non comprendere più che la centralità drammatica del coro delle origini non corrispondeva a una funzione semplicemente attoriale, ma si poneva su un piano di maggiore complessità. Proprio perché precedente alla figura dell'attore, la funzione del coro non poteva essere quella di puro e semplice partecipante dell'azione. Per riprendere in breve le celebre tesi di Nietzsche (1972, pp. 50-63, *passim*), il coro costituiva, piuttosto, la matrice musicale e dunque «dionisiaca» della tragedia, poi trasfigurata nell'azione e nel dialogo. Era, come già Schiller aveva intuito, «un muro vivente contro l'assalto della realtà», atto ad isolare la tragedia dal mondo reale dell'azione. Il principale strumento di «salvezza» dell'uomo greco da quel tipo di realtà che occulta l'essenziale. L'elemento con cui la tragedia aveva dichiarato «apertamente guerra a ogni naturalismo in arte», realizzando una presa di distanze del dramma dalla realtà mimetica dell'azione e ponendo in gioco una realtà ben superiore a quella della *praxis*. Il coro, per Nietzsche, portava in qualche modo sulla scena, o meglio, *dentro* la scena, quel luogo, appunto *dionisiaco*, che, fuori dalla *mimesis*, ci lascia intravvedere i satiri che, alle origini, danzavano al ritmo di un *melos* che sovrastava ogni *logos*, incorruttibili, in una dimensione mitologica, e per questo più “reale” della realtà visibile, posta dietro ogni civiltà e ogni azione storica. Rappresentava, insomma, per Nietzsche, una realtà assai superiore, potremmo dire “genetica”, rispetto a quella dell'azione e della sua qualità etica. Una realtà pari a quella che per «il Greco religioso potevano rappresentare l'Olimpo e i suoi dèi», e che, attraverso il *melos*, metteva a parte lo spettatore dell'intima sofferenza e del destino tragico dell'uomo, «annunciando la verità dal cuore del mondo». Ancora una volta, ci si pone innanzi, in altre parole, la questione di un Aristotele secolarizzatore e razionalizzatore dello spiri-

to tragico (cfr. *supra*, note a 52a 7-10, 54b 5-6, 55b 24-56a 32). E la questione si pone, come si era già posta nei capitoli 4 e 5, anche dal punto di vista delle forme drammatiche. Ora, al di là di ogni valutazione filologica – che pure colloca l'origine musicale della tragedia in un luogo storicamente assai incerto – l'interpretazione nietzsiana di una tragedia nata dallo *spirito* della musica ha, in effetti, pieno senso. Ma un senso di cui, in fondo, lo stesso Aristotele è precursore quando vede lo sviluppo della tragedia dal ditirambo e dal culto dionisiaco, aggiungendo, come fa qui, che *τὰ ἀδόμενα*, «le parti cantate», fanno a tutti gli effetti parte del *mythos* o, come fa nel cap. 26, che la danza non è «da censurare» e addirittura che la musica «non è piccola parte» della tragedia, concorrendo a renderla superiore all'epica (su tutta la questione e sulle sue implicazioni teoriche, cfr. *infra*, nota a 62a 15-6). Il fatto poi che in *Poet.* 6 la musica sia ritenuta un «ornamento», non è, per tutte le ragioni spiegate *supra* (cfr. nota a 50b 15), giudizio, direi, decisivo.

Rimane comunque un interrogativo sul perché Aristotele non abbia ritenuto di dover porre queste affermazioni in contrasto con quella progenitura omerica, e dunque diegetica, che, in quegli stessi passi, riconosce alla tragedia (cfr. in part. *supra*, 48b 24-49a 30). Ma ancora una volta occorre chiedersi: questa mescolanza tra *melos* e *logos* è frutto solo di una confusione? Oppure il segreto consiste nel riuscire a pensare insieme, come fa Aristotele, le due dimensioni e cogliere così anche nella musica un senso mimetico (sulla questione rimane classico Koller, 1954)? Per Nietzsche è solo questione di confusione, e l'idea della *mimesis* come principio primo dell'arte poetica, e della tragedia in particolare, sarebbe, alla fine, solo una forma di secolarizzazione dello spirito originariamente musicale della tragedia. Ma non sarà invece che il problema attiene soprattutto all'idea che Nietzsche, e più in generale il soggettivismo moderno, si sono fatti della *mimesis*? Di qualcosa che hanno visto come una mera attività di rappresentazione della realtà visibile, ma che invece era pensata dai Greci – e Aristotele in questo senso ne sarebbe la più fedele testimonianza – in modo assai più profondo: come manifestazione, abbiamo detto più volte, rivelazione, della natura delle cose, di cui il poeta, *ekstatikos* (su cui cfr. *supra*, nota a 55a 22-34), è portatore e di cui la stessa musica può essere riflesso?

Una rivelazione, tuttavia, scevra dal *pessimismo*. Quel pessimismo che, del resto, Nietzsche sembra aver mutuato più dal moderno romanticismo che dalla visione intimamente metafisica dei Greci, per i quali l'esistenza singola, sebbene contingente, fallibile, limitata, non era per questo separabile da un più complessivo e intangibile ordine divino della natura. Il richiamo di Aristotele all'azione e al dialogo, la natura dialettica – dialettica nell'accezione più precisa che la sua filosofia dà a questo termine: relativa all'umano e ai suoi limiti (su questo, cfr. in part. Aubenque, 1991, pp. 251 ss. e *supra*, *Introduzione*, pp. 12 ss.) – che egli vede nella *mimesis* tragica, va in questa direzione e rimette in circolo qualcosa che Nietzsche forse avrebbe dovuto vedere e valutare meglio. La tragedia è, per Aristotele, imitazione dell'azione umana. Di una *praxis* alla cui imitazione ha partecipato e deve partecipare ogni *agente*, coro musicale compreso, per rivelarne tutta la complessità. Per rivelarne quella paradossalità e quell'incrocio tra umano e divino che ne costituiscono la “trama” nascosta. Per rivelarne una contingenza e una fallibilità che rimettono in gioco quel fondo oscuro dell'esistenza e della vita che proprio Nietzsche andava cercando e che nell'etica aristotelica e nella sua idea di *phronesis*, di cui la *Poet.* è un riflesso, è ben più presente di quanto si possa cogliere a prima vista. Presente, benché in accordo con una visione – questa direi peculiarmente greca – che, per vie ormai difficilmente ripercorribili dalla modernità, resta sempre strutturalmente immune dal nichilismo.

Dunque, anche nel rivendicare la funzione del coro come *attore*, *agente* dell'azione, Aristotele mostra in generale la propria propensione: quella di un secolarizzatore assai *sui generis*, che vede agire nell'umano e nei suoi limiti – di cui ritiene che anche la *poietike mimesis* possa rivelare la natura più profonda – quel destino tragico che, in fondo, anche se da un punto di vista diverso, la poesia tragica aveva già assegnato ai *brotoi* e che Nietzsche, proprio per avvalorare il suo “sì alla vita” in un modo non puramente volontaristico, avrebbe dovuto tenere meglio in conto nelle sue riflessioni filosofiche sulla tragedia (sulla critica di Nietzsche alla concezione tragica di Aristotele, cfr., tra gli altri, il recente Ugolini, 2002, tutto a favore delle ragioni del filosofo tedesco).

56a 33-57a 30. Prima di concludere definitivamente la trattazione della tragedia e passare all'epica, la *Poet.* dedica ben quattro capitoli alle parti che restano da trattare. Dato il carattere accessorio che in relazione al *mythos* queste parti restanti rivestono per Aristotele (nel cap. 6 le sei parti della tragedia non vengono semplicemente catalogate, ma classificate in ordine d'importanza: primo viene il *mythos*, per secondi gli *ethe*, per terza la *dianoia*, per quarta la *lexis*, quindi la musica e la messa in scena: cfr. *supra*, 50a 38 ss.), ci si dovrebbe aspettare o una trattazione più particolareggiata della *dianoia* che delle altre parti, o, quanto meno, una trattazione più o meno dettagliata di tutte le parti ancora da trattare. Invece, il testo dei quattro capitoli ignora completamente musica e messa in scena, tratta in poche battute della *dianoia* e, con un dettaglio davvero insolito per lo standard di approfondimento della *Poet.*, si dedica completamente all'analisi della *lexis*.

Al riguardo non vale, peraltro, né la spiegazione secondo cui degli altri elementi avrebbe già qua e là parlato (nella stessa misura occasionale ha già parlato, e tornerà a farlo, anche della *lexis*: cfr. *supra*, 49b 34, 50b 13, 60b 3, *et passim*), né tanto meno – come qualche commentatore ha ipotizzato (cfr. in part. Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 307 ss.) – vale la spiegazione secondo la quale Aristotele si sarebbe accorto che la *lexis* ha per la *poietike mimesis* un'importanza maggiore di altri elementi, perché nel cap. 19 e poi nel 20 fornisce, a proposito della *lexis*, le medesime indicazioni fornite a giustificazione della trattazione sbrigativa della *dianoia* e degli altri elementi restanti. Che tutti sono oggetto d'indagine soprattutto di altre discipline e non della *Poet.* (sulla *lexis*: cfr. *supra*, 56b 8, 56b 18-9, cfr. anche 56b 13-4 e 37-8; sulla *dianoia*: cfr. 56a 34-6; sulla messa in scena e sulla musica – a riguardo delle quali, la questione, come abbiamo già visto *supra*, nota a 56a 25-7 e torneremo a fare *infra*, nota a 62a 15-6, oltretutto è perfino più complessa – cfr. *supra*, 50b 16-20).

Dunque, per quanto alcuni studiosi abbiano cercato di restituire importanza generale all'intera trattazione sulla *lexis*, analisi minuziosa delle parti grammaticali compresa (in questo senso Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 315-6, indica in questi passi uno stretto legame tra teoria della *lexis* e teoria della *mimesis*, senza però – a

parte le considerazioni sulla metafora, di cui vedremo anche qui nel dettaglio (cfr. *infra*, nota a 57b 6-7) – mai spiegarlo nelle pagine successive e lasciando l'affermazione per lo più allo stato di *petitio principii*), tale trattazione non ha nell'economia del testo aristotelico alcuna giustificazione teorica precisa. Tanto da indurre altri studi, come Else (1957), a escluderla dal proprio commentario, motivando la decisione con la tesi – a mio parere altrettanto eccessiva in senso opposto – che essa non avrebbe alcuna relazione con la teoria poetica di Aristotele (cfr. pp. 567-8). Solo ad un livello superiore – quello trattato, come vedremo, nei capp. 21 e 22 – il livello della semantica del nome, si può dire che abbia davvero assunto, in particolare a proposito della metafora, una rilevanza teorica complessiva per la tecnica poetica (su tutta la questione, di cui qui, dato il carattere teorico del presente commento, ci occuperemo in modo abbastanza marginale, cfr. l'equilibrata e ancora utile interpretazione complessiva di Morpurgo Tagliabue, 1968).

56a 33. Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων ἥδη εἴρηται A differenza della maggioranza degli edd., si segue qui, con Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.* e p. 101), la lez. LAT ἥδη (*iam*, sottintendendo μερῶν) assai più plausibile di εἰδῶν.

56a 34 ss. Τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν Qui si riprende e si definisce, specificandola soprattutto sul versante delle emozioni, la questione della *dianoia*. Di quel «pensiero» che costituisce, come si è già detto (cfr. *supra*, nota a 50b 4), il “contenuto” del discorso poetico, e dà ad esso, soprattutto nella tragedia, il timbro dianoe-tico e pratico suo tipico. Per «pensiero» – la cui analisi delle forme in generale attiene tuttavia alla retorica ed è in effetti svolta nell'opera ad essa dedicata (cfr. in part. tutta l'analisi dedicata ai *pathē* in *Rhet.* II, capp. 1-12) – s'intende, come abbiamo letto nel cap. 6, tutto «ciò con cui coloro che parlano dimostrano qualcosa o esprimono una massima» (cfr. *supra*, 50a 6-7) e, come si aggiunge poco dopo, le cose appropriate in senso politico e retorico (cfr. *supra*, 50b 4-8). Vale a dire, le cose appropriate in senso pratico. In altre parole, il tipo di formulazioni dialettiche che concludono «da elementi fondati sull'opinione (*endoxa*)» (cfr. *Top.* 100a 30 su cui cfr. *supra*, *Introduzione*, pp. 14 ss.). Parti di esso perciò saranno, come si dice qui, soprattutto «il dimostrare, il risolvere,

il mettere a punto le passioni (come la compassione, la paura, la collera e quante tra quelle di tal genere) e inoltre grandiosità e meschinità», ovverosia quei *pathē* che muovono l'agire pratico e, come si legge continuamente nell'*Eth. nic.*, ne decidono per la disposizione etica (sulla questione della catarsi poetica come «messa a punto delle passioni», di cui si parla anche in *Pol.* VIII, cfr. *supra*, nota a 49b 21-31). Tutte cose che si mostrano anche direttamente (*ἄνευ διδασκαλίας*, «senza spiegazione», dice qui Aristotele) nei fatti pratici, ma che nella loro imitazione tragica si mostrano e si mettono a punto soprattutto mediante il discorso di «colui che parla». E dunque, di qui, l'importanza (che comunque non giustifica teoricamente il trattato di analisi grammaticale che segue nel testo) delle forme del discorso, cioè della *lexis*, dell'*enunciazione* (su cui cfr. *infra*, nota a 56b 8 ss.).

56b 1. *καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας* Qui il termine *mégeθos*, connotato in un senso morale, contrapposto all'idea di *mikrotes*, di meschinità, e collegato al successivo *μεγάλα*, ha un significato ben diverso da quello tecnico relativo al *mythos* a cui è riconducibile negli altri casi (su cui cfr. *supra*, nota a 49a 19).

56b 3-4. *ἡ μεγάλα ἡ εἰκότα* Sul senso generale del termine *eikota*, cfr. *supra*, nota a 51a 12. Qui, tuttavia, *eikota*, in opposizione a *megala*, ha il senso più specifico di «verosimile» in opposizione a «grandioso», «straordinario». Anche da questo significato specifico la cultura ellenistica, a partire da Teofrasto e poi nella codificazione ciceroniana-quintiliana, interpretando in senso retorico ciò che Aristotele sta in questo passo e altrove (cfr. ad es. *Rhet.* 1408a 10 ss.) invece indicando in senso strettamente pragmatico, farà passare l'elaborazione della cosiddetta teoria dei *tria genera dicenda*, relativa a uno stile *πρέπον*, in latino *aptum*, adeguato alla grandezza e straordinarietà delle cose narrate (su cui cfr. inoltre *supra*, nota a 54a 24 e *infra*, nota a 59b 29), che perderà autorevolezza solo in epoca cristiana, con il *sermo humilis* agostiniano (sulla complessa questione, cfr., tra gli altri, Auerbach, 1979).

56b 8 ss. *τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν* Con il termine «enunciazione», si cerca di rendere l'esatta ampiezza semantica della nozione aristotelica di *lexis*, definita per due volte nel cap. 6 (cfr. *supra*, 49b 34-5,

50b 13-4), sovente richiamata nei capitoli successivi e poi discussa estesamente qui nei capp. 19-22. Da un punto di vista generale, come si vede bene in questo capitolo, dove Aristotele pone in stretta relazione *lexis* e *dianoia*, ha ragione chi, come Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*), traduce il termine con «espressione», richiamandosi alla distinzione hjelmsleviana tra «espressione» e «contenuto» (cfr. *ivi*, p. 311), che ben accoglie anche il senso della distinzione aristotelica *lexis-dianoia* (sulla *dianoia*, cfr. *supra*, 50b 4, 56a 34 ss.) e che ha, peraltro, anche il vantaggio di rispettare la tradizione retorica, la quale ha reso *lexis* con *elocutio* e dunque con «espressione». Già intesa in questo senso, come «espressione» del «pensiero» attraverso le parole, la nozione di *lexis* pone fuori gioco tutte quelle traduzioni come «dizione» (Paduano, 1998, *ad loc.*), «elocuzione» (Zanatta, 2004, *ad loc.*), «style» (Halliwell, 1987, *ad loc.*), che restringono troppo il significato attribuitole da Aristotele nella *Poet.*, schiacciandolo sulla sola questione della forma e dello stile. È vero che nella prima definizione che Aristotele ne dà nel cap. 6, se ne parla come della «composizione dei metri della tragedia», ma subito dopo la specifica in un senso ben più ampio, affermando: «chiamo *lexis*, come si è già detto, la comunicazione attraverso le parole ($\tau\etaν \deltaι\alpha \tau\etaς \delta\eta\mu\mu\alpha\sigma\iota\alphaς \epsilon\mu\mu\eta\nu\epsilon\iota\alphaν$)» (su cui cfr. *supra*, nota a 50b 13-4).

E tuttavia, anche il concetto di «espressione» ha un limite: quello di non conservare sufficiente memoria del fatto che in Aristotele e nel pensiero greco (almeno fino agli Stoici) non si dà una nozione di «linguaggio» nel senso moderno del termine, come oggetto complessivo e a sé stante d'indagine, e che, dunque, la *lexis* non può corrispondere in tutto e per tutto al piano linguistico dell'«espressione» distinta da un «contenuto». Per Aristotele non esiste un *linguaggio* che sia possibile studiare separandolo dai *pragmata*, e del tutto fuorvianti sono quelle traduzioni che, pur animate dalla condivisibile intenzione di ampliare il più possibile l'estensione della nozione aristotelica di *lexis*, cadono poi nell'anacronismo di tradurla direttamente con «linguaggio» (così, ad es., Gallavotti, 1974 e Lanza, 1994, *ad loc.*). Già iscritto nel termine greco *logos* – che per questo non può neanch'esso essere tradotto con «linguaggio» e il cui significato cambia a seconda dei contesti: ad es. qui, in relazione alla *lexis*, *logos*, significa «discorso» in senso tecnico, ossia forma ultima e significativa della φωνή, del-

la voce (cfr. *supra*, 57a 23 ss.) – in Aristotele il legame tra *onomata* e *pragmata* non è scindibile. La sua “linguistica” è, potremmo dire da questo punto di vista, integralmente “pragmatica”, e per questo, trattando della *lexis*, Aristotele tratta, piuttosto, di ciò che la linguistica moderna ha mandato sotto la nozione di «enunciazione» quale atto pragmatico di impiego della lingua – si noti il riferimento alla «funzione di colui che parla (*τοῦ λέγοντος ἔργον*)» di 56b 7 e, nel cap. 22, ai giambi come un tipo di versi, differente da quello eroico, volto ad «imitare l’enunciazione» e dunque ad usare i vocaboli «che si userebbero anche nei discorsi» (cfr. *supra*, 59a 12-3) – e dunque di comunicazione del *pensiero* ad opera del parlante (in questo caso, ad opera dei poeti). Un senso che viene perfettamente richiamato da Else (1957) quando, alla prima occorrenza del termine, traduce con «the use of speech» (cfr. p. 233) – salvo poi adottare, nelle occasioni successive, una soluzione artificiosa quale «dialogue-composition» (cfr. *ad loc.*), che riporta la questione nel quadro più ristretto dello stile – e per il quale direi che va preferito il termine «enunciazione» al più tradizionale termine «espressione» (che, oltretutto, può essere riferito anche ad atti non linguistici, a differenza della *lexis*, che indica solo atti linguistici).

56b 11. ἀρχιτεκτονικήν Qui con il termine *architektonike*, che in altri contesti ha altri significati, si sta facendo chiaro riferimento alla regia.

56b 22. φωνὴ ἀδιαίρετος Per φωνή, si adotta la soluzione proposta nel 1955 da G. Colli nella sua bella traduzione del *De interpr.* (cfr. Colli, 2003, p. 57 *et passim*), nella quale il termine è reso sempre con «suono della voce», più rispondente al senso, fonetico, che gli assegna Aristotele.

56b 26. ἄνευ προσβολῆς L’appoggio di cui sta parlando qui Aristotele è quello della lingua, sui denti o sul palato, che è tipico della pronuncia delle consonanti.

57a 2-3. πεφυκυῖαν συντίθεσθαι Qui il testo risulta particolarmente confuso e da tutti gli edd. è considerato incerto. Con Dupont-Roc, Lallot (1980), si adotta la *lectio* leggermente più facile del cod. A (πεφυκυῖαν anziché il πεφυκυῖα di B adottato da Kassel; così

anche sei linee dopo) e si attribuisce valore potenziale all’infinito συντίθεσθαι. Comunque è l’intero brano Σύνδεσμος ... ἐπὶ τοῦ μέσου (56b 38-57a 10) a non avere un chiaro significato e ad essere probabilmente corrotto. Per un approfondimento dettagliato della questione, cfr. Zanatta (2004, p. 633-6, n 173).

57a 13-4. οἶον ἐν τῷ Θεόδωρος τὸ δῶρος οὐ σημαίνει L’esempio che fa qui Aristotele funziona in certa misura anche trasposto in italiano: il nome *Theodoros* trova corrispondenza in Diodato, di cui il “-dato” non ha di per sé significato (per altri esempi del genere e spiegazione sui nomi composti, cfr. *De interpr.* 16a 19 ss.).

Capitoli 21-22

57a 31-59a 16. Dopo aver catalogato, nel cap. 20, «le parti dell’enunciazione», nei capp. 21 e 22, conclusivi della teoria della tragedia, Aristotele si dedica a sottocatalogare e poi a valutare le specie della sua parte più importante dal punto di vista semantico: il nome. Prima, nel cap. 21, elenca – in una tassonomia assai eterogenea, nella quale i nomi vengono distinti usando contemporaneamente diversi criteri – otto specie di nome. Sul piano semantico distingue tra nome proprio, glossa, metafora e ornamento; sul piano morfologico-fonologico, distingue invece tra nome coniato, nome allungato, nome abbreviato e nome modificato. Poi, nel cap. 22, si dedica all’individuazione di quello che considera il miglior “dosaggio” tra queste specie di nomi.

Un intento, dunque, che può apparire, anche qui come altrove nella *Poet.*, eminentemente precettistico, volto ad indicare un criterio stilistico per la *lexis* poetica, ma che in realtà nasconde, come vedremo, determinazioni tra le più decisive intorno alla questione del σημαίνειν, della significazione e, più in generale, della natura della parola poetica. Naturalmente, all’interno di un commento strettamente filosofico della *Poet.* possono avere rilevanza solo le distinzioni e le relazioni di carattere semantico tra i nomi. E dunque qui si farà riferimento unicamente alle prime quattro specie di nomi e ci si occuperà in particolare di due tra queste. Quella dell’ὄνομα κύριον, del nome «proprio», e quella a cui nel corso dei due capitoli viene riservata la maggior parte della discussione,

considerandone l'uso, nel cap. 22, «molto più importante», per la *poiesis* e per la *lexis* in generale, degli altri: vale a dire, la metafora (su cui cfr. *infra*, nota a 57b 6-7).

57a 35-57b 1. Ἐρμοκαϊκόξανθος * * Qui la gran parte degli edd. scorge una probabile lacuna del testo in cui veniva spiegato il significato del termine.

57b 1. ὄνομά ἔστιν ἡ κύριον ἡ γλῶττα Nonostante il termine *kurion* possa qui ricoprire anche il significato di «corrente», «ordinario» – subito dopo viene definito, infatti, come «il nome adoperato da ognuno» – si è voluto conservare, anche in vista della spiegazione di cosa intendere per *metafora*, il senso originario che Aristotele attribuisce agli *onomata kyria*. Infatti, com'è chiaro, questa idea di un'ordinarietà semantica dei nomi (e stesso discorso varrà, a parti invertite, anche per la metafora) riposa completamente su un concetto referenzialistico del nome e del linguaggio, e si muove su uno sfondo ontologico così marcato da rendere, agli occhi di Aristotele e più in generale del pensiero greco (esclusi, forse, i soli Sofisti), del tutto impensabile concepire una scienza linguistica distinta dalla *filosofia prima* – quella che, come si legge nel celebre *incipit* di *Metaph. Γ* (1003a 20 ss.), ricerca l'ente in quanto tale e i suoi attributi reali – di cui il linguaggio costituisce solo un *organon*.

Direi che da questo punto di vista ha perfettamente ragione Derrida (1997), quando, pur con finalità “decostruttive” che non mi sentirei di condividere fino in fondo, ha colto la questione degli *onomata kyria* come una questione centrale della metafisica antica e dei suoi supplementi moderni. A differenza ad es. di Ricoeur (1981), che, nell'intento di dimostrare la “modernità” del concetto aristotelico di metafora, arriva fino all'eccesso di paragonare il *metapherein* al concetto kantiano di immaginazione produttiva e non vede nella nozione «nessun abisso metafisico» (1, p. 25), Derrida, affermando che «il *kyrion* mostra di affondare le sue radici nell'*idion*» (p. 319), si spinge molto più a fondo. Nella linguistica moderna, infatti, basata sul concetto cardine di *arbitrarietà* del linguaggio – quello che da Agostino in poi si insinua come un sospetto antireferenzialistico nell'idea di linguaggio – a rigor di logica non esiste nulla di *proprio*, nulla cui possa essere assegnato il

nome di «proprio» in senso aristotelico. I nomi correnti sono tali solo per consuetudine d'impiego. Quella consuetudine d'impiego che anche Aristotele riconosce e che qui pone a principio della distinzione, potremmo dire “orizzontale”, tra *onoma kyrion* e *glossa*; cioè a principio della distinzione, anche in Aristotele ammantata di una sfumatura tipicamente ellenocentrica, tra nome adoperato da ognuno (cioè dai Greci) e nomi adoperati da altri (da altri popoli: qui cita i Ciprii). Ma che non spiega però fino in fondo la distinzione posta subito dopo, che potremmo al contrario definire “verticale”, tra *onoma kyrion* e metafora quale nome *allotrian*, cioè *altro* rispetto a quello proprio, nome «improprio» (così anche Dupont-Roc, Lallot, 1980, *ad loc.*, che traduce *allotrian* con «improprio»). Qui, per capire, si è costretti a mettere in gioco anche la riflessione che Aristotele dedica alla questione dell'*idion*, del proprio, nel libro I dei *Top.* (cfr. 101b 36 ss.). *Idion*, infatti, afferma lì Aristotele, è ciò che appartiene in senso proprio a un oggetto e a nessun altro: ad esempio, la grammatica in senso proprio all'uomo (a differenza, ad es., del dormire che appartiene anche agli altri animali) e che quindi sta con l'oggetto «in un rapporto convertibile di predicazione». Ora, è evidente che, pur nello sfalsamento di piani, *idion* e *kyrion* – uno posto sul piano ontologico, l'altro sul piano lessicologico – sono, rispettivamente, uno principio referenzialistico dell'altro. Per Aristotele è del tutto lecito pensare ai nomi in termini di riferimento normale e *proprio* alle cose (e dunque anche in termini di scarto e trasgressione rispetto a tali normalità e proprietà). Un nome viene considerato da Aristotele *kyrion*, corrente, normale, quando se ne fa uso in senso proprio, cioè nei termini di una convertibilità tra l'oggetto e la sua predicazione; e viceversa *allotrian* quando questa convertibilità, per le ragioni e con i vantaggi che vedremo a proposito della metafora, non è realizzabile – anche se è realizzabile una *prossimità* che è esattamente ciò che regola la trasposizione, l'*ἐπιφορά* di un nome o di un'espressione, dal referente proprio a un altro, dando luogo, cioè, a una *metaphora*.

57b 6-7. Μεταφορὰ δέ ἐστιν ὄνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορά La metafora è, afferma qui Aristotele «un'*epiphora* – cioè una trasposizione – di un nome improprio» (sul senso di questo *allotrian*, cfr. anche *supra*, nota a 57b 1). Una trasposizione, tuttavia, regolata,

ἀρμοττούσα «appropriata» come dirà sia in *Poet.* 22 (cfr. 58b 15: ἀπρεπῶς) che in *Rhet.* III 2-11, in cui, sulla metafora, si fa un ragionamento più ampio, anche se non sempre più stringente, che nella *Poet.*: sull'*appropriatezza*, cfr. in part. 1405a 10-1; cfr. anche 1406b 5 ss. sulle metafore ἀπρεπεῖς, inappropriate, che la *Rhet.* definisce significativamente ποιητικῶς ἄγαν, troppo “poietiche”, rispetto ai *pragmata*, alla realtà delle cose, e indica come causa dello ψυχρόν, dell’intellettualismo, della freddezza dell’espressione – esatto opposto di quella banalità (*ταπεινή*) dell’espressione che anche nel cap. 22 della *Poet.* addebita a un tipo di *lexis* in cui si fa eccesso di nomi propri (cfr. 58a 18 ss.). Dunque, una trasposizione di un nome improprio, potremmo dire anche una trasgressione dell’uso proprio, tuttavia regolata. Ma regolata da cosa? Regolata secondo quel criterio di distinzione in generi e specie che Aristotele riconosce ai nomi sul piano semantico e che, nella sua prospettiva, riporta la relazione tra le parole a principi squisitamente gnoseologico-ontologici. Per Aristotele, questa trasposizione può avvenire appropriatamente solo in quattro modi. Li elenca di seguito: «o da genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie, o per analogia» (57b 8-9). Per capire cosa Aristotele intenda con quest’affermazione, prendiamoli brevemente uno per uno, aiutandoci con gli esempi riportati nel brano (57b 9 ss.). Da genere a specie – afferma – è «<un enunciato> come “la mia nave è ferma laggiù”»; infatti – aggiunge – l’ormeggiare «è <una specie dello> “stare fermi”». La trasposizione avviene dal genere “stare fermi” alla sua specie “ormeggiare”. Da specie a genere è un enunciato del tipo “diecimila cose nobili ha fatto Odisseo”: «“diecimila” è molto, e in questo caso è usato in luogo di “molto”». Qui la trasposizione è dalla specie “diecimila” al genere “molto”. Da specie a specie sono enunciati del tipo “avendo attinto l’anima col bronzo” e “recidendo col bronzo indistruttibile”: «qui, infatti, l’attингere è un recidere e il recidere un attингere, giacché entrambi sono una specie del togliere». Infine la trasposizione è per analogia quando, per riprendere le parole stesse di Aristotele:

il secondo elemento sta in relazione (*πρός*) al primo allo stesso modo (*δόμοίως*) in cui il quarto sta in relazione (*πρός*) al terzo; si dirà, infatti, il quarto in luogo del secondo o il secondo in luogo del quarto ... <se dico> «la vecchiaia è in relazione (*πρός*) alla vita <come> la sera è in relazione (*πρός*) al giorno», di conseguenza si potrà chiamare la sera «vecchiaia del

giorno» o, con Empedocle, la vecchiaia «sera della vita» o «tramonto della vita» (57b 16-25).

Dunque, quattro tipi di metafore *appropriate* (di cui poi *Poet.* 21 indica anche diverse eccezioni, ma tutte, in definitiva, riconducibili a questi quattro tipi). Salta agli occhi la differente appropriatezza di cui si parla qui. Non certo quella, specifica, degli *onomata kyria*, che, per Aristotele, sono tali in quanto univocamente, *propriamente* riconducibili all'ente o all'azione che designano (l'ormeggiare per la nave ecc.). Da questo punto di vista, gli *onomata allotria* sono tali, appunto *impropri*, esattamente perché frutto, al contrario, di una trasposizione, di una traslazione di significati da un contesto all'altro. Qui si sta parlando di un altro tipo di appropriatezza. Ma quale? Per comprenderlo bene occorre allargare un po' il campo d'indagine e cercare di capire meglio il senso di questo genere di trasposizione.

La prerogativa del linguaggio di traslare i significati, nella prospettiva della linguistica moderna, appare semplicemente come prova ulteriore della sua arbitrarietà. Ad esso viene riconosciuta, tra gli altri con la metafora, la proprietà di spostare e, di fatto, creare, relazioni semantiche tra le parole e tra i sintagmi a prescindere dalla loro presunta referenza, dimostrando, così, una volta di più, che, per dirla con Saussure, il “referente” del segno linguistico è un concetto e non una cosa. In questa prospettiva, a rigore, ogni trasgressione metaforica, come tale, è ammissibile e valutabile tutt'al più in termini, diciamo così, “poetici”, di gusto ed efficiacia espressivi e, di fatto, quella distinzione tra metafora e ornamento (*κόσμος*), posta invece in modo netto all'inizio di *Poet.* 21 (57b 1-2), nemmeno si potrebbe dare. Non così per Aristotele, per il quale anche la trasposizione metaforica si deve pensare nei termini, appunto, di un'appropriatezza, di una *pertinenza*; e va presa, viceversa, come prova del vincolo profondo e non alienabile che nomi ed espressioni, anche quando trasgrediscono l'uso proprio, hanno con le cose. Per dirla in modo ancora più diretto, la teoria della metafora è la prova del referenzialismo, tutt'altro che ingenuo, su cui Aristotele basa le proprie concezioni linguistiche (di altro avviso, evidentemente, Donini, 2008, che rimprovera anche alla teoria della metafora il difetto, rimproverato a tutta la teoria aristotelica della *lexis*, di essere eccessivamente «razionalistica», p. CLXI).

La metafora, infatti, è una trasgressione semantica. Ma non ogni trasgressione semantica, per Aristotele, è di per sé una buona metafora. La bontà di una metafora si decide, appunto, sulla *pertinenza* di questa trasgressione, sul suo essere regolata o meno. Per Aristotele, infatti, anche la metafora, come ogni altro dispositivo linguistico, deve rispondere di ciò che, sia nella *Poet.* che nella *Rhet.*, chiama *σαφήνεια*, chiarezza, e che indica come λέξεως ἀρετή, «virtù dell'enunciazione», o anche suo *ergon*, sua funzione (cfr. *Rhet.* 1404b 1-3). Nella *Rhet.* – cfr. in part. III 10 – la spiega come la prerogativa dell'enunciazione di mettere le cose πρὸ ὄμμάτων, «davanti agli occhi» (espressione già incontrata nella *Poet.*, cfr. *supra*, nota a 55a 22-34). La metafora è tale, secondo Aristotele, se mette le cose *davanti agli occhi*. Ma lo fa in un modo diverso da come possono farlo gli *onomata kyria*. Questi lo fanno in forma diretta. Gli *onomata allotria*, come la metafora, in una forma diversa (ξενικόν, «inconsueta» e «che va contro l'uso proprio», afferma nel cap. 22: cfr. 58a 24-5). In una forma meno diretta, ma, per certi versi, ancora più importante (πολὺ δὲ μέγιστον dice Aristotele della metafora al cap. 22: cfr. 59a 5-6) ed efficace sul piano conoscitivo.

Perché più importante? Perché capace di mettere le cose *davanti agli occhi* in certi ambiti, quelli trattati anche dall'arte poetica, in cui per conoscere c'è bisogno di uno sforzo ulteriore rispetto a quello richiesto dal tipo di conoscenza che si ottiene mediante i nomi propri. La metafora, infatti, attiva un'ulteriore capacità conoscitiva oltre a quella dell'*ὅρισμός*, della semplice definizione delle cose, di cui parla in *Metaph.* Γ 1006a 34 ss. Quale? Lo capiamo proprio attraverso la questione dell'appropriatezza della metafora. Sono appropriate quelle metafore che riflettono un tipo di trasgressione rispondente di un preciso criterio di sostituzione: quello che Aristotele ascrive, in modo particolarmente perspicuo, se non addirittura esclusivo, alla dimensione dell'*analogon*, dell'analogia, ossia della proporzione (sull'analogia come proporzione, cioè «uguaglianza (*isotes*) di rapporti», cfr. *Eth. nic.* v 1131a 31) tra generi e specie. È vero che Aristotele, qui all'inizio di *Poet.* 21, indica anche altri tipi di metafora, ma è altrettanto vero che, a guardare bene, anch'essi – quello da specie a specie, da specie a genere, e da genere a specie – hanno carattere analogico. La relazione logica tra i termini che la compongono, infatti, è sempre, in qualche modo,

di natura proporzionale: lo «stare fermi» sta all’«ormeggiare» sempre come ogni genere sta alla sua specie (Perelman, Olbrechts-Tyteca, 1989, p. 421 ss., ha, tra gli altri, ben colto la questione, definendo la metafora in senso aristotelico come «analogia condensata»). Del resto, è lo stesso Aristotele a dirlo, quando, in *Rhet.* 1405a 8-11, afferma esplicitamente che l’appropriatezza (e dunque la chiarezza) di una metafora «deriva dall’analogia». L’appropriatezza di una trasposizione metaforica come quella tra «vecchiaia» e «sera» è decretata unicamente dall’esistenza di un altro rapporto eguale a quello che c’è tra la vecchiaia e la sera: il rapporto tra la giovinezza e il mattino. Un’identità di rapporti tra le cose, che permette alla metafora di porre *pro ommatōn* la somiglianza che c’è tra due cose pur così diverse tra loro. La vecchiaia è simile alla sera solo in quanto il loro rapporto corrisponde a quello tra la giovinezza e il mattino. La somiglianza sta solo nella proporzione, nell’analogia appunto, tra le cose. Se la sera non avesse un certo rapporto con il giorno, se al giorno non seguisse la sera con un tramonto, quella tra la vecchiaia e la sera non sarebbe una buona metafora; non sarebbe una metafora «appropriata», come dirà, appunto, nella *Retorica* – dove usa invece la metafora della vecchiaia come paglia (cfr. 1410b 13 ss.). La trasgressione è dunque consentita dall’analogia. Vecchiaia e paglia sono cose assai diverse tra loro, e dire che “la vecchiaia è come la paglia” costituisce una trasgressione, una trasposizione appropriata solo nella misura in cui la paglia ha un certo, effettivo, pertinente rapporto con l’erba verde, analogo a quello che la vecchiaia ha con la giovinezza; e in questo modo, per dirla con le parole stesse di Aristotele, «crea apprendimento e conoscenza attraverso il genere» (*Rhet.* 1410b 14-5). La vecchiaia è simile alla paglia perché «entrambe – dice – sono cose sfiorite» (*ibid.*). Sono, a loro modo, specie di un genere, *congeneri*. L’appropriatezza della metafora si spiega, insomma, nel senso di una congenericità tra le cose che le parole designano. Nel senso di una *isotes* di rapporti, deducibile esclusivamente dal contesto implicito, extra-linguistico su cui si basa la designazione. Un qualcosa che il linguaggio, per riuscire a realizzare, deve andare a pescare fuori da sé, nei rapporti reali tra le cose, tra gli *yparchonta*, gli attributi reali degli enti, nella *proximità* tra di essi – «la vecchiaia è in relazione (*pros*) alla vita ciò che la sera è in relazione (*pros*) al giorno», come abbiamo letto – e che si realizza solo in virtù di

una capacità, quella propria della metafora, di esulare dai semplici rapporti d'identità tra le cose e di cogliere tra di esse qualcosa di più sottile: i rapporti di *somiglianza*. Perciò Aristotele può dire, come nel cap. 22, che «fare buone metafore significa saper vedere ($\theta\epsilon\omega\rho\epsilon\tau\nu$) ciò che è simile ($\tau\delta\ \delta\muoi\delta\nu$)» (59a 7-8).

È in questo senso che possiamo intendere anche un'altra lapidaria affermazione tra quelle che si trovano in *Poet.* 22. L'affermazione secondo la quale l'enigma, risultato della trasposizione metaforica quando questa è eccessiva, dà, tuttavia, la possibilità di «collegare, parlando, cose reali ($\tau\delta\ \lambda\epsilon\gammao\tau\alpha\ \dot{\nu}\pi\alpha\rho\chio\tau\alpha$) impossibili <da collegare>; il che non è certamente possibile fare mediante la combinazione degli <altri> nomi, ma si rende possibile grazie alle metafore» (58a 27-9). «Cose reali impossibili da collegare», data la distanza che le separa. Ma distanza riducibile in virtù dell'uguaglianza di rapporti, cioè della somiglianza, della congenericità, che la metafora individua tra di essi. Il che ci mette subito nella condizione di comprendere bene come la metafora costituisca un dispositivo teoretico piuttosto singolare rispetto agli altri dispositivi della significazione e, di qui, comprendere la ragione della superiorità conoscitiva che le assegna Aristotele. Un dispositivo, per Aristotele, riconducibile alle procedure logico-diaforetiche tipiche della definizione, quelle che operano per “genere prossimo e differenza specifica”, ma anche abbinato a una capacità di approssimazione assai più spiccata di quella presente in altri dispositivi teorетici.

È esattamente in questa approssimazione che sta la forza semantica della metafora e la sua capacità di trasgredire l'uso proprio. Infatti, se è vero che in tutto l'ambito dell'*aistheton*, la conoscenza dell'universale procede *kat'analogian* – cfr. in proposito *Metaph.* A 1070 a 30 ss., in cui si legge che cause e principi sono diversi per le diverse cose sensibili e identici solo *kat'analogian*, legittimando quindi in via definitiva ciò che Aristotele era andato sostenendo fin dal libro A: che l'*episteme*, il sapere più rigoroso dell'uomo, può esserlo solo dell'universale, che coglie per analogia ciò che è comune in cose diverse tra loro (sul *katholou*, cfr. *supra*, nota a 51b 8-9) – tuttavia il tipo di analogia da cui scaturisce la metafora è di natura assai più approssimativa. D'altra parte, risulta immediatamente evidente che un conto è cogliere i principi del movimento che accomunano due enti pur diversi tra loro come il falco che vola alto nel cielo e il carro pesantemente trascinato dai buoi, e un altro

conto è cogliere ciò che accomuna e rende congeneri la paglia e la vecchiaia. È necessaria una ben maggiore dose di approssimazione per riconoscere la somiglianza e la congenericità che c'è tra la paglia e la vecchiaia e poterne così traslare appropriatamente i significati, trasgredendo l'uso corrente. Infatti, né la nozione d'identità, né quella di universalità in senso stretto – ossia quella di cui si legge all'inizio degli *An. pr.* come «ciò che esprime l'appartenere o ad ogni oggetto o a nessun oggetto» della nozione in predicato (24a 18-9) – fanno al caso della metafora. Al caso della metafora fa solo la somiglianza. Tra il tramonto e la vecchiaia c'è solo somiglianza e non identità di cause e principi. E nemmeno tutte le vecchiaie assomigliano a un sereno tramonto; alcune assomigliano alla notte più buia. Nella *Rhet.*, Aristotele fa, a questo proposito, un altro bell'esempio, traendolo da Archita, il quale aveva detto che un giudice è come un altare. Questa per Aristotele è una metafora appropriata, perché presenta un'analogia «non evidente». Infatti, sia presso il giudice che presso l'altare, spiega, «può rifiarsi chi ha subito ingiustizia» (cfr. 1412a 12-4). Ora, aggiungiamo noi, naturalmente non tutti i giudici sono come altari di giustizia; alcuni possono essere ingiusti e corrotti. L'essere come un altare non attiene alla definizione universale del giudice. In senso universale, il giudice è colui che applica la legge, giusta o sbagliata che sia. In altre parole, «essere come un altare di giustizia» non appartiene al giudice in senso proprio; tra l'altare e il giudice non c'è, per dirla con un'espressione dei *Top.*, «un rapporto convertibile di predicazione» (101b 36, su cui cfr. anche *supra*, nota a 57b 1). Ciò nonostante, un giudice può essere paragonato a un altare e l'individuazione della somiglianza con l'altare mette *davanti agli occhi* qualcosa di essenziale riguardo al giudice, che deve attenere a ogni giudice perché possa essere considerato un buon giudice, ossia un *vero* giudice: la *sacralità* della sua missione, l'*onestà* che deve contraddistinguergli, il coraggio che lo deve sorreggere, ecc. È grazie alla metafora che tutto questo, queste *similitudines*, vengono alla luce. All'approssimazione corrisponde insomma, come sua virtù, una capacità di approfondimento maggiore di quella di ogni altro dispositivo linguistico. Una prerogativa, tipica della metafora, capace di fare i conti con i *pragmata*, con gli *yparchonta*, con le cose effettive, per certi versi ancora maggiore di quella presente nei nomi propri. Per questo, si può dire che l'appropriatezza della metafora,

benché più approssimativa di quella su cui si decidono gli *onoma-ta kyria*, non per questo è arbitraria. Anche il rapporto di somiglianza e congenericità su cui si basa la metafora è pensato da Aristotele nel senso di un rapporto tra le cose su cui la metafora viene portata; nel senso di un rapporto proporzionale tra gli enti e i loro attributi: l'essere sfiorita della paglia come, trasponendo, l'essere sfiorita della vecchiaia. E per questo, non ogni *epiphora*, non ogni trasposizione è valida e appropriata. Essa è effettiva solo se l'autorizzano le cose su cui viene portata, se frutto di una somiglianza effettiva tra le cose, che la metafora è in grado di individuare meglio di ogni altro dispositivo linguistico.

Anche nel caso della metafora, dunque, come per ogni altro dispositivo semantico, un rapporto di natura precisamente ontologica, nel quale in questione è – per dirla ancora con il celebre *incipit* del libro I della *Metaph.* – ciò che l'ente è in quanto tale e i suoi attributi reali (*ta hyparchonta*), e non la struttura, quanto si vuole ampia ed esaustiva, di usi e significati linguistici entro cui anche la metafora può essere realizzata. Ma un rapporto più complesso. Un rapporto non arbitrario, e tuttavia nemmeno basato sulla semplice identità. Un rapporto basato solo sulla somiglianza. Una somiglianza quanto si vuole difficile da scorgere, magari non vista fino al momento prima, che proprio la metafora porta alla luce e che, tuttavia, dev'essere reale, per così dire “già data”, tra gli enti in questione. Effettiva come quella riguardante ogni altra relazione semantica. La trasgressione metaforica non porta con sé creatività o invenzione linguistica. Con essa non s’inventa nulla. Semmai si scopre qualcosa. È un dispositivo linguistico e concettuale essenziale per scoprire un rapporto ontologico, una somiglianza che c’è effettivamente tra gli enti e che consente di trasgredire in modo *pertinente* l’uso proprio del linguaggio. Tanto che, addirittura, la metafora si può realizzare anche quando mancano i termini sui quali porre l’analogia, purché l’analogia sia effettiva. Qui Aristotele fa, a tale proposito, l’esempio dell’espressione “seminando la fiamma divina” (cfr. 57b 25-30), verso di una tragedia ignota, la cui appropriatezza è frutto di una serie di analogie implicite, e che Aristotele porta come esempio di un’altra importante prerogativa da lui riconosciuta alla metafora: quella di poter coniare, attraverso il meccanismo dell’*epiphora*, parole nuove, allorché si renda necessario nominare certe cose ancora senza nome. Insomma, anche

la metafora per Aristotele è effetto di qualcosa che esiste già nell'ambito ontologico e che mediante la trasgressione dell'uso proprio del linguaggio si porta solo in superficie. Che, diciamo così, si pesca dal fondo ontologico su cui il linguaggio riposa.

Ora, se da questo punto di vista generale la metafora non aggiunge granché al contesto referenzialistico nel quale Aristotele concepisce la questione del significato, del *semainein* – non c'è, infatti, relazione semantica per Aristotele, in questo, direi, perfettamente in linea con l'impronta tipicamente naturalistica del pensiero greco, che possa prescindere da questo rapporto ontologico originario, "naturale", che le parole, dalla sua prospettiva, intrattengono con le cose – tuttavia la particolarità della teoria aristotelica della metafora sta nell'estendere ed approfondire la complessità di questo rapporto. Anche per la metafora vale quanto già concluso nel *De interpr.*: che «i discorsi (*logoi*) sono veri nello stesso modo in cui lo sono i fatti (*pragmata*)» (cfr. 19a 33). Ma il senso e le procedure della somiglianza che si individua per mezzo della metafora sono del tutto *sui generis* rispetto alle procedure che determinano il significato e l'identificazione dei nomi propri. Questi ultimi, a modo di vedere di Aristotele, possono sostituire l'oggetto denominato proprio perché gli corrispondono pienamente. Invece la metafora, se anche riconosce ciò che è comune in cose diverse tra loro, come la paglia e la vecchiaia, l'altare e il buon giudice, tuttavia dà luogo ad un *koinon* che, pur in qualche modo universale, non raggiunge mai il livello della piena e formale universalità descritto negli *An. pr.*: quello che permette, ad esempio, di identificare Socrate e Corisco entrambi come uomini. Perciò, se non è un caso che Aristotele abbia impiegato anche per la metafora, in *Poet.* 22, il termine *theorein* – perché anch'essa ha il carattere tipico del sapere teoretico, quello che Aristotele ritiene in grado di prendere le distanze da «ciò che è più noto per noi», vale a dire dalla dimensione puramente sensibile dell'*empeiria*, risalendo cause e principi in sé comuni ai più diversi enti e fenomeni – resta però che il tipo di analogia e di *theorein* messo in gioco nella metafora ha caratteri diversi, appunto più approssimativi, ma anche, per certi versi, più stringenti, di quello in gioco nei nomi propri (sui cruciali collegamenti che la distinzione tra «ciò che è più noto per noi» e «ciò che è più noto in assoluto» porta con sé anche sul piano del linguaggio, cfr. Wieland, 1993, in part. pp. 179 ss.).

Anzi, a guardar bene, la questione sta proprio qui. L'importanza della metafora sta esattamente nella capacità che essa detiene – pagando senza dubbio un prezzo di maggiore approssimazione logica – di trasgredire l'uso proprio, facendo esulare il discorso dalle relazioni più dirette e comuni, più universali nel senso stretto del termine, così da riuscire a scendere con maggiore dettaglio nel particolare, ovverosia in ciò che, come si legge ancora negli *An. pr.*, definisce il tipo di discorso che esprime «l'appartenere a qualche oggetto o il non appartenere a qualche oggetto o il non appartenere a ogni oggetto» della nozione in predicato (cfr. 24a 19-20). Essere come la paglia non è una qualità della vecchiaia nello stesso senso in cui la mortalità è una qualità di tutti gli uomini e quindi di ogni singolo uomo. Il rapporto di congenericità tra paglia e vecchiaia non corrisponde al rapporto esistente tra uomo e mortale. E nondimeno, “essere come la paglia” è una qualità ugualmente determinante della vecchiaia; mostra una congenericità che, se noi non scoprissimo attraverso questa trasposizione, questa trasgressione dell'uso proprio dei termini, perderemmo, perdendo con essa qualcosa di essenziale sulla vecchiaia.

Ora, l'approssimazione e il tipo di congenericità e appropriatezza di cui è portatrice la metafora possono essere determinati anche più precisamente nel contesto della filosofia e della logica aristoteliche. Un contesto segnato da una presa di distanze netta ma graduale dalla logica platonica dei Grandi generi esposta nel *Sofista*. Infatti, attenendoci al quadro logico-semantico esposto all'inizio delle *Categorie* (cfr. 1a 1-14), opera senz'altro tra le prime nella cronologia del corpus aristotelico, in cui viene affermato che le parole sarebbero di tre specie: omonime, sinonime e paronime, la logica “trasgressiva” della trasposizione metaforica non trova ancora un posto adeguato. Detta con la massima semplicità possibile, omonimi per Aristotele risultano, infatti, due nomi uguali ma riferiti a cose diverse. Per fare un noto esempio tratto da *Rhet.* 1401a 16-8, si prenda la parola «cane» – definita vuoi come animale abbaiante, vuoi come costellazione celeste – che nei due casi ha in comune il nome, ma non, appunto, la definizione (sulla questione degli *homonyma*, cfr. *Rhet.* 1404b 37-8, in cui si legge, cosa assai significativa, che di essi si servono i Sofisti, i quali possono lavorare d'astuzia sulle ambiguità che le omonimie producono; cfr. anche 1401a 14-24, in cui gli omonimi vengono posti alla base del sillogismo

eristico). Sinonimi si dicono invece due nomi uguali, aventi in comune la definizione della sostanza: ad esempio il termine «animale», usato per definire il genere di appartenenza tanto dell'uomo che del bue (poi a loro volta specificabili, l'uno come *zoon logon echon*, animale che ha il *logos*, e l'altro come animale ruminante).

Ora, non è difficile capire, anche da queste poche battute, come la relazione metaforica non sia riconducibile né all'ordine dell'omonimia, né, tanto meno, all'ordine della sinonimia. E ciò per un motivo molto semplice: perché alla base della relazione metaforica non c'è né quel rapporto d'identità ontologica che sta alla base della sinonimia, né quel rapporto di differenza ontologica che sta alla base dell'omonimia. La metafora comporta solo un rapporto di analogia e somiglianza, una congenericità che, come tale, esula sia dall'identità che dalla differenza in senso stretto. Qualcosa che ha il carattere – e riprendiamo qui proprio i termini usati da Aristotele – del *pros*, dell'essere *in relazione* e non dell'essere identico o differente. Il carattere, possiamo dire, della *proximità*. Paglia e vecchiaia non sono né sinonimi né omonimi perché non sono né identici, né diversi. Sono ontologicamente *proximi*, sono *simili*, perché condividono attributi che li determinano, che li qualificano, e che la metafora, mediante la trasposizione, la trasgressione dell'uso proprio da essa effettuata, sa vedere, sa scoprire.

Insomma, perché questa relazione si renda visibile, occorre saper ben distinguere il genere logico dell'*homoion*, di cui la metafora è esattamente una forma di *theoria*, sia dal genere logico del *thateron*, del diverso, che da quello del *tauton*, dell'identico. Infatti, nella logica dei Grandi generi esposta da Platone nel *Sofista*, è assente proprio il genere dell'*homoion*, che Platone ritiene di poter ricondurre diaretticamente o al *thateron*, con cui può perfettamente spiegare la questione del non-essere, superando brillantemente le aporie logiche in cui era caduto Parmenide, o al *tauton*. Di fatto, questa assenza rende però impossibile a Platone definire in modo appropriato lo statuto dell'immagine, che, nel quadro di pensiero del *Sofista*, resta, in definitiva, costretta entro una dimensione mai del tutto adeguata. O nella dimensione di una completa identificazione con l'*eidos* dell'ente di cui è immagine, e la cui imitazione costituisce ciò che qui Platone chiama *eikastike*, tecnica produttrice di *eikones*, di immagini vere delle cose – vere perché copie non della parvenza sensibile dell'ente, ma del

modello archetipo, appunto dell'*eidos*, di cui l'ente partecipa (cfr. *Soph.* 235d ss. e 264c ss.). O in quella di un'altrettanto completa diversificazione rispetto a tale *eidos*, capace, perciò, di dare luogo soltanto a imitazioni dell'apparenza sensibile delle cose (*phantastike*), e quindi a un tipo di somiglianza ingannevole perché distante dal vero, falso. Schiacciata tra identità e differenza, all'immagine viene dunque sottratta la natura più autentica, che non è mai quella di essere in tutto e per tutto identica o diversa rispetto all'ente di cui è immagine, ma è quella di essere simile. Non così in Aristotele, che proprio grazie alla distinzione dell'*homoion* può ben cogliere le relazioni ontologiche e gnoseologiche soggiacenti non solo al dispositivo della metafora, ma più in generale – cosa su cui torneremo alla fine – a quello dell'immagine e, complessivamente, della *mimesis*.

Ora, da questo punto di vista, diviene assai più interessante e risolutivo il rapporto che intercorre tra metafora e paronimia. Più di uno studioso (cfr., tra gli altri, il recente Zanatta, 2002, pp. 89 ss., con ampia bibliografia sulla questione) ha indicato l'essenziale valenza ontologica assegnata da Aristotele alla nozione di paronimia. Del resto, nella definizione stessa di paronimia si riscontra innanzitutto un richiamo alle relazioni ontologiche che autorizzano le connessioni etimologiche alla base della paronimia. È *ἀπό τίνος*, a partire da qualcosa (cfr. *Cat.* 1a 12), che le relazioni etimologiche possono essere messe in atto nella lingua e i termini differire solo per la flessione. «Grammatico» si dice in ragione di un qualche riferimento alla «grammatica», e questa relazione etimologica è a sua volta autorizzata, più in profondità, da una sostanziale relazione ontologica. La comune radice etimologica dei termini è segno di una più profonda radice ontologica che li accomuna come paronimi. Ora, com'è noto, i termini di questa relazione paronimica s'inquadranano esattamente nella più generale e cruciale questione del *legetai pollachos*, della molteplicità dei significati dell'essere, tipica dell'ontologia aristotelica e della critica di Aristotele a Platone, che nel libro Γ della *Metaph.* viene portata con queste parole:

L'essere si dice in molti modi (τὸ δὲ ὅν λέγεται μὲν πολλαχῶς), ma in relazione a uno (πρὸς ἓν) e ad una qualche natura, e non per onomimia, ma nello stesso modo in cui si dice «sano» (ὑγιεινόν) ciò che è in relazione (πρός) alla «salute» (ὑγίειαν): o in quanto la salvaguarda, o in quanto la produce, o in quanto ne è sintomo, o in quanto è in grado di ricever-

la; o anche nello stesso modo in cui si dice «medico» (*ἰατρικόν*) ciò che è in relazione (*πρός*) alla medicina (*ἰατρικήν*) – o in quanto possiede la medicina, o in quanto ha una buona disposizione verso di essa, o anche in quanto è opera della medicina – e, in modo simile, si potrebbero prendere altri esempi oltre a questi (1003a 33-b 4).

Il carattere “molteplice” dell’essere, il suo potersi dire in molti modi, si dice tuttavia sempre *pros hen*, in relazione a uno – ciò che più avanti Aristotele indicherà come *l’ousia*, la sostanza determinata, della cosa in predicato – e quindi, da un punto di vista “linguistico”, non presenta i tratti dell’omonimia, ma precisamente quelli della paronimia, delle diverse flessioni etimologiche «a partire da qualcosa», cioè dalla sostanza, singola e determinata, dal *tode ti*, che li unisce. In questo contesto, tra le modalità del *to on legetai pollachos*, l’essere detto metaforicamente non compare. E tuttavia, quando nel libro I dell’*Eth. nic.* Aristotele avrà modo di tornare sulla questione in un contesto diverso da quello del libro I della *Metaph.* – in cui si era trattato dell’*episteme* che ricerca cause e principi della sostanza – vale a dire quando dovrà scendere nell’ambito etico-pratico della ricerca sul bene, ripetendo che «il bene si dice in altrettanti modi che l’essere» (1096a 24), stavolta, dopo aver anche qui scartato l’ipotesi che tutto quanto si dice «bene» lo si possa dire per mera omonimia (cfr. 1096b 25 ss.), porrà la questione se i beni hanno lo stesso nome perché derivano da un’unica realtà (nel qual caso sarebbero tutti sinonimi), o perché *pros hen*, cioè in relazione a uno (e quindi paronimi), oppure «meglio – afferma – per analogia», aggiungendo, «come, infatti, è <bene> la vista per il corpo, è <bene> l’intelletto per l’anima ed è <bene> un’altra cosa per un’altra realtà».

Qui possiamo riconoscere, ormai senza difficoltà, la proporzionalità e l’analogia che consente la trasposizione e la trasgressione metaforiche (così, tra gli altri, anche Aubenque, 1991, pp. 201-3, il quale parla di questa analogia direttamente come di un’analogia in senso metaforico, ricollegandola alla *Poet.* e alla *Rhet.*). Tra i molteplici modi di dire l’essere è alla fine inclusa, almeno implicitamente, anche la metafora. La sua centralità e importanza appaiono, insomma, come una sorta di scoperta graduale da parte di Aristotele, indotta dalla sua definitiva presa di distanze dal maestro Platone e proceduta di pari passo con la consapevolezza della complessità che attende il compito di dire l’essere nella sua molte-

plicità e polisemicità, e per il quale non sono sufficienti le sole nozioni di paronimia, sinonimia e omonimia (qualcosa che ha a che fare con questa scoperta, del resto, è riscontrabile già in *Top.* IV 123a 33, in cui Aristotele, ragionando sulle varie possibilità d'inclusione della specie nel genere, distingue oltre all'omonimia e alla sinonimia «ciò che si dice metaforicamente»).

In altre parole, è come se, con la teoria della metafora sviluppata nella *Poet.* e nella *Rhet.*, una volta messa alla prova del terreno etico-pratico, Aristotele si fosse accorto, prendendone atto, che le relazioni semantiche all'interno di un essere che può dirsi in molti modi non si esauriscono in senso paronimico, ma comportano ulteriori forme di *prossimità*. In particolare, il *metaphorikon*, quell'abilità metaforica che mette in grado di «collegare, parlando, cose reali impossibili <da collegare>». Tra la parola «paglia» e la parola «vecchiaia» non c'è alcuna relazione in senso paronimico, eppure la loro trasposizione fa ugualmente scoprire una somiglianza in grado di riconoscere la congenericità e la prossimità ontologica tra cose a prima vista molto distanti tra loro. Cercare di approssimarsi al carattere eterogeneo, complesso, articolato dell'essere, soprattutto in campo pratico, comporta la necessità di trasporre i nomi propri, andando oltre le relazioni paronimiche. Per cercare di rendere conto della molteplicità delle circostanze particolari e dei casi specifici in cui si attua e ci è noto l'essere, ci vediamo spesso costretti a usare improprietà. Del resto, sta a dimostrarcelo proprio l'esperienza linguistica ordinaria, in cui diciamo «sano» non solo qualcosa che è in senso stretto relativa alla salute, ma anche a un'economia o a un discorso. E lo possiamo fare, senza cadere in quell'indeterminato in cui – come si legge in quel passo di *Metaph.* Γ che abbiamo già ripreso (cfr. in part. 1006a 34-b 10), dove viene riproposta la questione del proprio (*ἴδιον*: su cui cfr. *supra*, nota a 57b 1) a partire dal quale i nomi possono anche avere molteplici significati e senza il quale non è possibile alcun significato e alcun discorso – può cadere il *semainein* quando si allontana dall'uso proprio dei nomi. Ciò perché, nell'orizzonte della molteplicità dell'essere, abbiamo la capacità di muoverci proprio realizzando quel tipo di analogie che, pur allontanandoci dal senso proprio dei nomi, ci permettono di trovare ulteriori appropriate somiglianze e relazioni in grado di *dire* l'essere molteplice degli enti in predicato. La metafora è strumento centrale di questa ulte-

riore forma di relazionalità, più approssimativa di quella paronimica, e tuttavia altrettanto fondamentale per *poter dire* un essere così composito. Una scoperta importantissima, questa della somiglianza e della prossimità semantica tra gli enti al di là delle loro risultanze etimologiche, che, una volta assunta consapevolmente in tutte le sue conseguenze, ha contribuito in modo definitivo a delineare i tratti propri della filosofia aristotelica e a metterla a dovuta e definitiva distanza dai richiami, pur potenti, della logica platonica dei Grandi generi e dalle sue procedure diairetiche.

Qui si trova ulteriore prova e conferma del valore filosofico di un'opera come la *Poet.*, che per Aristotele fa da terreno di esercizio e di ζήτησις, di ricerca, non solo per questioni di stretta rilevanza poetica, ma anche per questioni di filosofia pratica e teoretica più generali. Dire che «fare buone metafore significa saper vedere ciò che è simile» è affermazione le cui ricadute vanno ben oltre l'ambito poetico e che riguarda il problema della conoscenza nel suo complesso.

D'altra parte, cos'è questo essere in relazione, essere simile sotto certi rispetti ma non sotto tutti, questa prossimità e congenericità, messi in gioco nella metafora, se non la caratteristica più propria dell'essere in senso aristotelico? La prossimità, la relazione «prossemica» – termine di conio aristotelico usato proprio nella *Rhet.*, nella *Poet.* e altrove (cfr. *Rhet.* 1374a 13; *Poet.* 57a 17; cfr. anche *De interpr.* 16b 6), e che potremmo tradurre in senso moderno con «connotativa» – implicata nella metafora, si scopre così importante perché, in definitiva, è caratteristica di quella che per Aristotele è la natura stessa dell'essere. La metafora, con i suoi scarti, le sue trasgressioni dell'uso proprio, ma pur sempre appropriata, risponde meglio di quanto non possano fare sinonimia e omonimia e, in certa misura, la stessa paronimia, del *pollachos*, della natura molteplice e polisemica che Aristotele assegna all'essere.

Questa è la conclusione a cui – forzandone un po' la lettera, ma senza tuttavia, mi pare, tradirne mai l'intento – ci fa giungere la teoria aristotelica della metafora e con cui possiamo spiegarci la primaria importanza assegnata da Aristotele nell'ambito della *lexis*. Molte altre cose andrebbero naturalmente aggiunte (per una più ampia scelta di passi e per la bibliografia di riferimento si rimanda a Guastini, 2005; per un'analisi complessiva della teoria della metafora si rimanda anche al pregevole Travaglini, 2009), ma

ormai direi che il quadro appare chiaro: l'importanza della metafora sta nella sua capacità di adattarsi alla molteplicità dell'essere, ai molteplici significati secondo cui esso può venir detto. In questo senso, si mostra come uno strumento insostituibile della conoscenza umana (dal punto di vista della valenza euristica e conoscitiva della metafora, cfr. anche gli ottimi Gastaldi, 2002, D'Angelo, 1977, e Cazzullo, 1987; già Pesce, 1995, p. 28, accennava a «una natura filosofica» della nozione aristotelica di metafora, senza però sviluppare il discorso). Una conoscenza nella quale l'universale si può raggiungere solo a prezzo di un'astrazione conoscitiva il cui dispositivo è proprio quell'*analogon* di cui la metafora è una specie linguistica fondamentale.

Per Aristotele, ciò vale a suo modo per l'*episteme* e per le procedure del sillogismo dimostrativo, che procedono, appunto, *kat'analogian*, ma vale soprattutto per la *doxa*, per quel sapere dell'*eikos* (su cui cfr. *supra*, nota a 51a 12), dell'*hos epi to poly*, in cui ogni cosa va considerata nella sua effettiva e specifica contingenza e in cui trovare analogie comporta una capacità di approssimazione assai più articolata e complessa. Una capacità che nel cap. 22 della *Poet.* richiama con il termine *euphyia*, buona natura (cfr. 59a 7) e in *Rhet.* 1412a 11 con il termine *euστοχία*, sagacia, indicandola come la vera attitudine filosofica della metafora (il termine *eustochia* costituisce peraltro un interessante paronimico dal verbo *στοχάσματι*, che significa «mirare», «tendere» a qualcosa, e che nell'*Eth. nic.* designa la modalità forse più propria del sapere etico, indicando la caratteristica *stocastica* della virtù etica, cioè la sua propensione a mirare a un giusto mezzo tra eccesso e difetto di passioni). Un campo, quello della *doxa*, in cui per conoscere occorre saper scendere nel particolare e vedere la prossimità tra cose che, prese una ad una, sono molto distanti tra loro, ma che nondimeno, data proprio questa capacità tipicamente umana di approssimazione, riusciamo a vedere nelle loro somiglianze e in questo modo a conoscere meglio. Dunque, un campo che, per sua stessa natura, rende necessario uno sguardo senz'altro meno rigoroso, più “trasgressivo”, ma forse anche più acuto e penetrante; quello stesso di cui la metafora è il dispositivo linguistico più importante.

Ed ecco anche perché un'affermazione come quella secondo la quale la metafora è il dispositivo più importante della *lexis* può trovare il suo posto naturale proprio in un trattato di poetica (anche se

bisogna sempre tenere a mente come Aristotele conclude il cap. 22: affermando che la metafora si usa ἐν λόγοις, cioè nel discorso comune, e per questo si usa in quel tipo di versi, come i giambi, che imitano il discorso comune). Perché è nell'ambito di cui la *poiesis* e in particolare la tragedia fanno parte – quello della *praxis*, come sue *mimeseis* – che la metafora dispiega interamente il proprio potenziale conoscitivo. Un ambito che essa condivide, pur detenendo un'altra funzione, un altro *ergon*, con la *Rhet*. La teoria della metafora non può, dunque, che trovarsi al centro della riflessione retorico-poetica di Aristotele.

Da questo punto di vista, il libro III della *Rhet*. – in particolare il cap. 10 – è ben più chiaro ed esplicito della *Poet.*, mettendo in relazione la metafora con l'*enthymema*, cioè il sillogismo retorico, e in questo modo avvicinandola alle forme di universalizzazione tipiche del sillogismo dialettico, capace di concludere – come abbiamo già più volte letto dai *Top.* (su cui cfr. *supra*, note a 48b 16-7, 50a 39, 56a 34 ss. e *Introduzione*, pp. 14 ss.) – non da elementi veri e primi, come il sillogismo epistemico, ma da quegli *endoxa*, da quegli elementi fondati sull'opinione, che anche l'arte poetica contribuisce, per parte sua, a stabilire.

Sul piano retorico, la questione è facilmente risalibile mediante le modalità con le quali Aristotele specifica la prerogativa che fin dall'inizio abbiamo indicato come quella risolutiva e che meglio spiega la natura ultima della metafora e la rete di relazioni conoscitive entro cui Aristotele la inserisce: la sua capacità di porre le cose *davanti agli occhi*. Su di essa, infatti, si misura la bontà e l'appropriatezza tanto della metafora che, come afferma Aristotele, degli *entymemata*. Ciò si capisce bene guardando alla figura retorica che, secondo Aristotele, meglio esprime il carattere sillogistico dell'*entymema*: la massima (ad esempio: «non esiste uomo che sia del tutto felice»; cfr. *Rhet.* 1394a 19 ss.), la quale costituisce una deduzione di cui vengono semplicemente sottaciute le premesse («poiché è schiavo o delle ricchezze o della fortuna»). Come tale, essa è un sillogismo che, benché manchi della certezza propria del sillogismo analitico, tuttavia possiede il carattere universale proprio di ogni sillogismo. Con, in più, quella capacità di condensare un'intera deduzione in un'unica espressione, che la fa assomigliare, per molti versi, alla condensazione tipica anche della metafora, e che Aristotele indica, sia nel caso della

massima che della metafora, come un porre le cose *davanti agli occhi* (cfr. *Rhet.* 1410b 26 ss.).

Ma tutto ciò vale anche, a suo modo, per la mimèsi poetica. Cosa, infatti, in definitiva significhi, porre le cose *davanti agli occhi*, Aristotele lo indica con un'espressione che si ritrova tanto nel libro III della *Rhet.* – a proposito delle varie forme di *enthymemata* di cui sta parlando in quella sede (cfr. in part. 1410b 19) – che nella *Poet.*, a proposito dei principi generali della *mimesis* (cfr. *supra*, nota a 48b 17; cfr. anche *Rhet.* 1371b 4-9). Porre le cose davanti agli occhi significa far vedere all'improvviso che «questo è quello»; e in questo modo «far apprendere», realizzando una conoscenza «che prima non esisteva» (cfr. *Rhet.* 1410b ss.). Ciò vale, appunto, per gli *enthymemata*, il cui pregio dipende proprio dal carattere metaforico della loro *lexis*, che li rende né superficiali (cioè troppo evidenti, banali, tautologici, incapaci di uscire dal circolo della sinonimia e dell'uso proprio), né oscuri e incomprensibili, realizzando «un rapido apprendimento» e facendo «nascere conoscenza, anche se prima non esisteva, nel momento stesso in cui vengono pronunciati». Ma vale anche, come sappiamo bene, per la mimèsi poetica, la quale, infatti, come si legge in *Poet.* 4, ci fa vedere che «questo è quello» (su cui cfr. *supra*, nota a 48b 17) e, come si legge in *Poet.* 17 (su cui cfr. *supra*, nota a 55a 22-34), deve «comporre i *mythoi* e curare la *lexis* ponendoseli il più possibile davanti agli occhi». Vale a dire, ponendosi come «coloro che sono presso i fatti stessi mentre accadono». Il *poiein pro ommaton* esprime, insomma – e grazie alla teoria della metafora possiamo capire bene il perché – quella capacità di sintesi, di “improvvisazione”, di “abbreviazione” conoscitiva, che è propria della metafora, e che determina il carattere di sorpresa, di originalità, di scarto rispetto alla norma, che è tipico della *lexis* metaforica. In altre parole, si può dire, in conclusione, che Aristotele abbia pensato al sapere che si realizza per mezzo della metafora come a un sapere di tipo *incoativo* (e quindi per definizione non paronimico). Un sapere che, come tale, trova terreno particolarmente fertile nei due ambiti nei quali, non a caso, la teoria della metafora costituisce un luogo teorico fondamentale. In ambito poetico, dove l'immagine poetica – sia essa un quadro, una poesia o una rappresentazione teatrale, ma in modo del tutto peculiare quella *mimesis praxeos* che è la tragedia – imita, ripete l'oggetto imitato, al solo precipuo scopo di svelarne tratti pertinenti non evidenti al primo

sguardo (sulla questione, cfr. *supra*, note a 48b 4-24, 48b 11-2, 48b 18-9, 54b 31-2). In ambito retorico, in cui il discorso, pur se sempre “riferito a uno”, è davvero efficace e persuasivo solo quando in grado di svelare tratti pertinenti inediti intorno a questo determinato “uno” di cui si parla, connotandone, in modo originale e sorprendente, somiglianze e relazioni, ed evitando così la banalità e la ripetizione tautologica.

In questi ambiti, la metafora fa saltare agli occhi che «questo è quello», facendoci così d’improvviso riconoscere la somiglianza tra cose molte distanti tra loro e in questo modo permettendoci di “ripertinentizzare”, diciamo così, la nostra stessa familiarità con le cose, mai disconoscendola, ma ampliandola e approfondendola.

Ora, questo *toi poiein pro ommaton*, effetto proprio della metafora, è, come s’è detto, un fatto di *euphyia*, di *eustochia*, modalità tipiche di conoscenza nell’ambito della *praxis*. Costituisce, insomma, una sorta di alternativa conoscitiva all’analiticità dell’*episteme* in quel campo in cui l’universalizzazione secondo le procedure epistemiche pagherebbe un prezzo di astrazione troppo alto e perciò non è applicabile. Per esso vale ciò che si legge nel libro III della *Rhet.* a proposito della *gnome*, della massima, la forma più compiuta di *entimema*. Come quest’ultima è un’affermazione riguardante l’universale pratico – che, come tale, non può essere interamente ricondotta alla forma del discorso universale che abbiamo visto definire negli *An. pr.* – così si può dire che anche la metafora è un mezzo che ci consente di «parlare in universale di ciò che non è universale» (cfr. *Rhet.* 1395a 7). È una necessaria improprietà e approssimazione, una trasgressione dell’uso proprio, eppure *appropriata*.

Ecco, in definitiva, le caratteristiche salienti di questo sapere di cui la metafora è parte integrante e «più importante» mezzo espressivo. Un sapere in cui sono coinvolte, nel modo che è tipico della filosofia di Aristotele, etica, retorica, poetica. Un sapere incoattivo, “poietico”, approssimativo – nell’*Etica nicomachea* si spinge a definirlo addirittura, *παχύς*, grossolano (1094b 20) – e tuttavia, proprio per questo, fondamentale in quanto capace di ben adeguarsi al *pollachos*, alla molteplicità dei significati dell’essere. Ed ecco, anche, la stretta consistenza tra metafora e *mimesis* (su cui cfr. anche l’ottimo Mesturini, 1993-94, in part. pp. 71 ss.). La metafora si presenta come una sorta di modello in scala della *mimesis*. Come un dispositivo in cui, esattamente come nella *mi-*

mesis, non si *inventa* niente, ma si *scopre* qualcosa; ci si mette davanti agli occhi una serie di relazioni, di «attributi reali» dell’ente, che già esistono sul piano ontologico, ma che senza la capacità, che la *mimesis* e la metafora possiedono, di *ripetere*, trasponendo, trasferendo da un piano all’altro la forma, la natura, il *ti en einai* (su questo, cfr. *supra*, note a 48b 11-2, 51a 16-35, 51b 8-9, 61b 13-4) delle cose ripetute, non sarebbe sempre possibile individuare. Dunque, un carattere “metaforico” della *mimesis* e un carattere “mimetico” della metafora, entrambi convergenti all’interno della più generale capacità dell’uomo di cogliere in qualche modo il vero. Quel vero che – per parafrasare *Metaph.* α (cfr. 993a 30 ss.) – è impossibile cogliere interamente, ma, com’è impossibile «sbagliare una porta», anche impossibile non cogliere affatto.

57b 33. * * Πεποιημένον Fra la trattazione della metafora e quella del nome coniato (ὄνομα πεποιημένον) la gran parte degli edd. suppone una lacuna intorno all’ornamento (κόσμος), la cui trattazione, infatti, non si ritrova nel testo, sebbene poco più avanti Aristotele dica invece che se n’è parlato (cfr. *supra*, 58a 33).

58a 4. ἀφηρημένον δὲ οἶον Come esempi di nomi abbreviati Aristotele fa il caso di τὸ κρῆ talvolta usato nei poemi omerici *et al.* in luogo di κριθή (orzo); di τὸ δῶ usato in luogo di δῶμα (casa); e, per terzo, il caso di un emistichio di Empedocle (D.-K. 31 B 88) “μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ”, in cui l’ὄψ finale è apocope di ὄψις.

58a 7. οἶον τὸ “δεξιτερὸν κατὰ μαζόν” Aristotele trae l’esempio di parola alterata da *Il.* 5,393, in cui, riferita alla mammella di Era, viene usata la parola δεξιτερόν (destrorsa), piuttosto che δεξιόν (destra).

58a 16. Εἰς δὲ τὸ Υ πέντε * * Qui Kassel (1965) suppone una lacuna, suggerita anche dalle vistose carenze e inesattezze presenti nella catalogazione. Per un esame dettagliato della questione – del tutto fuori luogo riprendere in questa sede – si rimanda a Dupont-Roc, Lallot (1980, pp. 353-6).

58a 27-8. τὴν τῶν <ἄλλων> ὄνομάτων σύνθεσιν Data la natura onomastica della metafora, mi pare qui non si possa non accoglie-

re l'integrazione proposta per la prima volta da Twining (1972, *ad loc.*), e ammessa anche da Kassel (1965).

58a 30-1. Ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός In questo caso seguiamo, con Dupont-Roc, Lallot (1980), la più lineare lez. di A (cfr. anche LAT), anziché quella del cod. B (Τὰ δὲ ἐκ) adottata da Kassel.

58b 10-1. καὶ “οὐκ τὸν γεράμενον τὸν ἑκένου ἔλλεβορον” Qui Aristotele fa riferimento a complesse questioni di metrica, rese ancora più complicate dall'evidente lacuna del testo. Per ipotesi e spiegazioni, si rimanda a Gallavotti (1974, p. 188).

58b 24-30. Καὶ ... εἴ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθείς ... καὶ Qui, a spiegazione dell'uso delle glosse in ambito poetico, Aristotele porta tre esempi dai poemi omerici, tratti rispettivamente da *Od.* 9,515, 20,259 e *Il.* 17,265.

Capitolo 23

59a 17-37. Con il cap. 23 ha inizio l'ultima parte del trattato, che Aristotele – come aveva anticipato al momento di cominciare la lunga analisi della tragedia (cfr. *supra*, 49b 21-2) – dedica all'epica, definendola διηγματικὴ καὶ ἐν μέτρῳ μιμητική, imitazione narrativa e in versi (più di uno studioso ha fatto notare che qui Aristotele trascura un genere poetico largamente affermato già ai suoi tempi – e forse richiamato all'inizio della *Poet.* con il riferimento, un po' criptico, ai «mimi di Sofrone e di Senarco» e ai «discorsi socratici»: cfr. *supra*, 47b 11 – come quello dell'imitazione narrativa in prosa). Forte dell'idea secondo la quale tutto ciò che di sostanziale si trova nella tragedia si trova anche nell'epica (cfr. *supra*, 49b 18-20) – a parte, come vedremo, qualcosa che attiene specificatamente alla sola tragedia in quanto la più perfetta delle arti poetiche (cfr. in part. *infra*, nota a 62b 14-5) – Aristotele in questo capitolo non fa altro che ripetere quei principi di unitarietà ed organicità del *mythos* validi, *mutatis mutandis*, anche per l'epica, e che accomunano quest'ultima alla tragedia, distinguendo entrambe da una forma di narrazione molto meno "filosofica" quale la narrazione storica (come ave-

va avuto modo di dire anche nel cap. 9, indicata qui come «composizione storiografica»).

59a 18-9. δεῖ τοὺς μύθους ... συνιστάναι δραματικούς Nella prima parte del capitolo, Aristotele torna, approfondendola, sulla differenza già definita nel cap. 9 tra *poiesis* ed *historia* (cfr. *supra*, nota a 51a 36-52a 11, 51b 3, 51b 8-9). Se lì la differenza è stata indicata solo in generale – come una differenza tra la narrazione di «cose accadute», da parte dell'*historia*, e la narrazione di «cose quali potrebbero accadere», da parte della *poiesis*; tra la narrazione del «particolare» e la narrazione di «cose universali» – qui tale differenza si approfondisce in direzione del genere di temporalità di cui queste due forme di narrazione si compongono e che portano alla luce. Nelle composizioni storiografiche, sostiene Aristotele, si espone «non un'unica azione, ma un unico periodo di tempo», nel quale i fatti si susseguono non uno in vista dell'altro, ma uno «dopo» l'altro (su questo cfr. *supra*, nota a 52a 12-21), senza che essi mostrino tra di essi altra relazione che quella cronologica che li collega. Qui fa l'esempio, un po' grossolano come spesso gli capita, di due battaglie navali, quella di Salamina e quella contro i Cartaginesi, avvenute nello stesso periodo di tempo, ma non con il medesimo fine. Porle all'interno della stessa composizione storiografica significa privilegiare solo i nessi cronologici tra gli eventi. Nel cap. 9, più efficacemente, aveva parlato del particolare storico come di ciò che «Alcibiade fece o cosa gli capitò» (cfr. *supra*, 51b 11). Cioè di quella catena di eventi cronologici che attengono alla vita di un uomo nel suo insieme o di tanti uomini – come, del resto, riprende anche nel cap. 23 prima di fare l'esempio delle battaglie navali – senza che da essa possa trasparire il *telos* che fa di un uomo *ciò che ha da essere*, consegnando la sua *storia* all'apparenza dell'accidentale, in cui, come dice qui, ciascun fatto attinente alla sua vita «è in relazione agli altri come per caso». La *poiesis* invece – e qui Aristotele fa il caso dell'epica, da questo punto di vista «drammatica» come la tragedia (su questo, cfr. anche *supra*, nota a 48a 27-8) – mettendo a fuoco «un'unica azione intera e conclusa, avente inizio, mezzo e conclusione» e producendo così il piacere che è «proprio» di queste forme, con i suoi effetti conoscitivi, ci permette di scendere di un grado rispetto alla mera relazione cronologica che lega gli eventi e cogliere l'essenza del-

la temporalità umana e di quel divenire che, nella sua natura più profonda – abbiamo già detto nella sua natura non come *realitas*, ma come *physis* (cfr. *supra*, nota a 51b 8-9) – non è qualcosa di accidentale, ma qualcosa che, nella visione metafisica di Aristotele, ha una finalità, ancorché contingente. Quella, come si è più volte detto, racchiusa nell'espressione *kata to eikos e to anankaion* (cfr. *supra*, nota a 51a 12).

Da questo punto di vista, è esemplare la posizione di Else (1957, pp. 572 ss.), che coglie bene il significato e il valore del passo, indicandolo proprio come un approfondimento sul piano temporale della differenza tra *poiesis* e *historia*, salvo poi mancare, anche in questo caso, il senso di tale differenza, ritenendo che essa consisterebbe semplicemente nella proprietà della poesia drammatica di essere universale in quanto «timeless» (p. 574). Cioè priva di quel condizionamento temporale che l'autore vede solo come cronologia, senza cogliere l'aspetto teleologico-contingente che invece Aristotele assegnava alla temporalità sia umana che naturale, e che resta racchiuso proprio in quella specificazione che nel cap. 9 dà del *katholou* tipico della poesia drammatica: «è universale quali cose a quali persone capitì di dire o di fare secondo probabilità o necessità – e questo ha di mira la produzione poetica» (cfr. *supra*, 51b 8-10). Finendo, così, tale autore per vedere l'approfondimento, ma non la direzione metafisica in cui esso va nella concezione aristotelica: quella dell'individuazione, anche attraverso la *mimesis praxeos*, dell'essenza della temporalità. Di quel *telos* e di quel *ti en einai* del divenire delle cose umane che, in quanto contingente, si espone alla particolarità e perfino all'accidentalità dei fatti storici individuali – legittimando così, per suo conto, la composizione storiografica – ma che, per altro verso, è presente e resiste nel tempo come riflesso di un *arche* in grado di preservare il divenire da quella *rovina* di cui abbiamo letto in *De gen et corr.* I (cfr. *supra*, nota a 51a 12). Riflesso non facilmente visibile in un sapere più empirico come quello della storiografia, e meglio identificabile grazie a una forma invece più “teorica” come la *poietike mimesis*.

59a 30-1. θεσπέσιος ἀν φανείν "Ομηρος Omero risulta divino rispetto agli altri poeti perché capace, a differenza della gran parte di questi, di usare la tecnica poetica in modo perfetto, compiendo *mythos* ed episodi (cfr. *supra*, nota a 55a 35-b23), universale e

particolare, unità e molteplicità, in un unico sguardo e nella misura più adeguata. In altre parole, manifestando la totalità nell'unico modo in cui ciò è possibile all'uomo: vale a dire, come sappiamo già dai capp. 7-8 (cfr. *supra*, nota a 50b 21-51a 15; cfr. anche nota a 51a 16-35), non in tutta la sua estensione – che non sarebbe abbracciabile con lo sguardo – ma come una successione ordinata e comprensibile di eventi che si producono *kata to eikos e to anankaion*. Ordinata, cioè, mediante una loro sintesi compiuta, la quale, come abbiamo letto nel cap. 6, riesce a cogliere non semplicemente l'azione, ma il *telos* e la felicità e infelicità che sono «nell'azione» (cfr. *supra*, nota a 50a 17-20).

Anche qui si ribadisce, insomma, ciò che era stato annunciato nel cap. 17 e che, in generale, fa da filo conduttore per tutta la concezione aristotelica della *techne* come parte, come applicazione pratica, della *theoria*, e dunque, in qualche modo, “divina” (in proposito cfr. *Metaph. A* 980a 21 ss., *Eth. nic.* VI, 1140a 1 ss.; cfr. anche *supra*, nota a 47a 19-20). Ribadisce cioè il fatto che, alle condizioni e nei limiti delle possibilità umane, ad essere divina è solo la “perfezione” dell'umano, ovverosia l'atto compiuto delle più importanti *dynamicis* umane. Tra queste, un posto particolarmente importante – per certi versi e in relazione all'*endechomenon* perfino più importante dell'*episteme* (sui limiti che Aristotele individua per l'*episteme*, cfr. *Eth. nic.* VI, 3-8; sulla questione, cfr. anche *supra*, nota a 51b 8-9) – lo occupa la *techne* come imitazione e ripetizione dell'ordine naturale che è, di per sé, bello e divino (cfr. *Protr. B* 13-4; *Phys.* 194a 21 ss.).

Dunque, come si è già più volte fatto presente (cfr. in part. *supra*, note a 54b 5-6, 55a 22-34), non appare del tutto centrata la critica, portata spesso ad Aristotele, di aver, nella sua teoria poetica e tragica, sottratto spazio alla dimensione tradizionale della divina ispirazione del poeta. Aristotele direi che non si allontana da questo orizzonte. Intende solo precisarne i contorni sul piano teorico e filosofico, precisando le modalità del rapporto tra *mania* e *techne* – quel rapporto che invece Platone ha mancato di precisare, espandendosi al paradosso.

59a 36-7. ἐπεισοδίοις <οἷς> διαλαμβάνει τὴν ποίησιν Seguendo Else (1957) e la gran parte degli edd., si accoglie qui la corr in οἷς (presente in rec) dell'incomprensibile δἰς che Kassel (1965) adotta dal ms. A e mette tra parentesi.

59b 5-7. [πλέον ... Τρωάδες] Kassel (1965) mette l'intero brano tra parentesi. Tale lista, infatti, che non coincide neanche numericamente (le tragedie menzionate e in gran parte sconosciute sono, infatti, dieci e l'espressione πλέον ὅκτω è davvero singolare), è senz'altro risultato di un ampio rimaneggiamento da parte della tradizione posteriore. Non per questo, tuttavia, occorre concludere con Else (1957, pp. 586 ss.) che essa costituisca un'interpolazione da eliminare. La gran parte degli edd., sebbene ne riscontri l'evidente rimaneggiamento, la conserva come coerente con il contesto, in cui Aristotele sta distinguendo tra Omero ed altri poeti epici, di cui pochissimo sappiamo.

Capitolo 24

59b 8-60b 5. Dopo aver indicato, nel cap. 23, le somiglianze sostanziali tra epica e tragedia – entrambe *dramatikous*, e perciò distinte dalle composizioni storiografiche – nella prima parte del cap. 24, introdotta da un εἰτι (inoltre), Aristotele si sofferma sulle somiglianze formali tra i due generi. Ma il passo è talmente confuso e pieno di incongruenze da risultare non significativo (per quanti sforzi gli interpreti abbiano fatto per riassestarlo: per una sommaria ricostruzione di ipotesi e congetture, cfr. Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 375-8). La suddivisione in «specie» riprende quella adottata per la tragedia nel cap. 18, ma aggiunge una specie, quella «semplice», che lì non compare o che nei mss. è andata perduta (sulla questione, cfr. *supra*, nota a 55b 32). Anche la suddivisione in «parti» rimanda a quella della tragedia, ma poi confonde inspiegabilmente tra le parti della tragedia (*mythos, ethē, lexis, dianoya, opsis e melopoiia*) classificate nel cap. 6, e le parti del *mythos* (*peripeteia, anagnorisis e pathos*) classificate nel cap. 11. Tutto resta così generico, che poi la stessa successiva applicazione di queste categorie all'*Iliade* e all'*Odissea* diventa meccanica e, di fatto, inservibile. Assai più interessante è invece l'analisi, che ha inizio da 59b 17, delle differenze tra epica e tragedia e che, da questo momento in poi – alla fine confermandola (cfr. *infra*, nota a 62a 15-6) – pone a verifica la tesi, già enunciata nel cap. 5, circa la superiorità della tragedia sull'epica (cfr. *supra*, 49b 17-20). La prima cosa di cui si accorge qui Aristotele è che in virtù della sua possibilità di narra-

re più fatti avvenuti contemporaneamente – preclusa alla tragedia, che ha un luogo fisico di rappresentazione come la scena – l'epica può estendere la sua *grandezza* oltre i limiti della tragedia senza per questo violare le regole stabilite nel cap. 7 (cfr. *supra*, nota a 50b 21-51a 15). Anzi, pare di capire che sia questa la vera caratteristica specifica dell'epica (il buono, l'*agathon* dell'epica, dice qui), che, di suo, possiede qualcosa come una *μεγαλοπρέπεια*, una grandiosità, risultato di un insieme di fattori, sia formali che strutturali – che vanno dalla lunghezza della composizione alla grandezza del suo *mythos*, alla solennità e potenza del verso eroico – che, se convenienti ed appropriati, sono in grado di mutare lo stato d'animo, la *psyche*, dell'ascoltatore (cfr. *Pol.* 1340a 22, sull'analogo effetto trasformatore della musica), facendogli raggiungere quello che, come aveva già preannunciato nel cap. 23 (cfr. *supra*, 59a 21), è il *piacere proprio* dell'epica.

Dunque, per l'epica occorre parlare di un effetto perfino superiore a quello della tragedia? No, e per una serie di ragioni che via via vedremo. La prima, e principale, è già indicata qui e riguarda la "purezza", chiamiamola così, del *thaumaston* suscitato dall'epica. A differenza della tragedia, nell'epica lo stupore, afferma Aristotele, si consegna soprattutto grazie all'*alogon*, all'irrazionale, che invece nella tragedia, come sappiamo già dal cap. 15 (cfr. *supra*, 54b 6-8), dev'essere «esterno al dramma». Anche nell'epica bisognerebbe, afferma qui, «evitare l'irrazionale o, quanto meno, <lasciarlo> fuori dal racconto». Ma poiché coloro che agiscono, aggiunge, «non sono visibili», poiché, in altre parole, come riprenderà più avanti, l'epica ha meno a che fare con «figure sensibili» (cfr. *supra*, 62a 3), essa dà al poeta maggiore libertà di espressione, tra cui la libertà, come conclude, di «dissimulare e far piacere l'*atopon*», l'assurdo. Una prerogativa dell'epica che, secondo canoni estetici moderni, potrebbe apparire perfino superiore a quelle della tragedia, ma che invece Aristotele, dalla sua prospettiva, considererà a conti fatti inferiore (cfr. *infra*, nota a 62b 14-5), anche quando ben attuata, come da Omero.

La questione riguarda il grado di *realità* messo in gioco dai due generi, e dunque il tipo di operazione mimetica che su di essa è possibile condurre (su questo, cfr. anche *infra*, nota a 61b 26-62b 18). Nella distinzione tra epica e tragedia, Aristotele torna implicitamente a fare tesoro delle considerazioni condotte nel cap. 4 sul-

la *mimesis* in generale. In definitiva, vale qui, applicata ai generi, quella stessa distinzione che aveva là applicato all'oggetto della *mimesis*, distinguendo tra imitazione di cose già viste, di una realtà che, pur dolorosa, la *mimesis* quando ripete ci fa conoscere e piacere nella sua forma più essenziale, più rilevante dal punto di vista filosofico; e quello «che non è mai stato visto prima» e che perciò può produrre un piacere solo esteriore, riguardante la foggia, meno "filosofico" perché meno legato a quel «sillogismo» da cui deduciamo che «questo è quello» (su tutta la questione, cfr. *supra*, nota a 48b 4-24).

Non si tratta, naturalmente, solo della propensione per il realismo piuttosto che per il fantastico. Anche di questo, ma soprattutto si tratta delle conseguenze che scaturiscono da un problema filosofico decisivo, che Aristotele pone alla base di tutta la sua teoria poetica e che, alla fine, lo fa optare per la preminenza della tragedia su tutti gli altri generi poetici: il problema del valore gnoseologico e del grado di *theoria* posseduti dalla *poiesis*, che egli indica come forma di conoscenza della *praxis* e delle sue particolarità, assai difficile da realizzare con altri mezzi conoscitivi.

Si può concedere al poeta l'abilità di sapersi misurare con l'irrazionale, la capacità di «dire cose false come si deve», facendo apparire come vere false inferenze, di dissimulare l'assurdo – come fa lo stesso Omero, migliore degli altri anche in questo – perché tutto ciò crea piacere e il piacere è di per sé parte integrante dell'attività poetica. Si può concedere tutto questo all'abilità poetica, ma il vero *ergon* della *poiesis* – che Omero per parte sua, e poi i grandi tragici hanno raggiunto (quando e dove lo hanno raggiunto) – riguarda un tipo di piacere compiutamente filosofico, consacrato allo sforzo di cogliere la natura effettiva della *praxis*, individuabile come una forma, né necessaria né accidentale, ma precisamente *contingente*, del divenire.

59b 22. τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν Con questa espressione, Aristotele sta facendo riferimento alla consuetudine di rappresentare le tragedie per trilogie. Sulla questione, cfr. anche *supra*, nota a 49b 13.

59b 29. τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν È appena il caso di notare qui che la *grandiosità* a cui sta facendo riferimento Aristotele, co-

me al buono dell'epica, ben poco ha a che vedere con quella *megaloprepeia* che diventerà nozione centrale tipica della tradizione retorico-poetica successiva. Di una tradizione che, nondimeno, proprio a queste poche indicazioni fornite da Aristotele nella *Poet.* – la quale semplicemente trasporta sul piano poetico questioni elaborate nel contesto etico-pratico, pertinente alla determinazione delle caratteristiche della *megaloprepeia* come magnificenza e *grandezza conveniente* dell'uomo liberale nella spesa e nella generosità d'animo (cfr. *Eth. nic.* 1122a 18 ss.; cfr. anche *Rhet.* 1366b 18-20) – farà riferimento come a una *auctoritas*.

Tale acquisizione di centralità da parte di questo concetto nella retorica ellenistica è questione complessa e articolata, che risente di una tradizione secolare, impossibile da seguire qui nel dettaglio (per riferimenti, cfr. anche *supra*, nota a 56b 3-4), iniziata in età peripatetica, con la teoria dei *tria genera dicenda*, riconducibile forse già a Teofrasto, e continuata in massima parte da Demetrio (cfr. *De eloc.* 36-127) e dallo Pseudo-Longino. È soprattutto nelle opere di questi ultimi due retori, infatti, che si ritrova ampiamente discussa, e da ognuno dei due risolta a proprio modo, la questione dello stile grandioso (che Pseudo-Longino chiama *ὕψος* – passato nella tradizione come *sublimis* e poi sublime – e a cui riserva la *μεγαλοφροσύνη*, la grandezza d'animo, l'elevatezza del sentire: cfr. *Subl.* IX 2). Stile poi formalizzato, in epoca ellenistico-romana, come elevato (*oratio gravis*), e distinto da quello medio (*mediocris*) e da quello umile (*extenuata*): cfr. in part. *Rhet. ad Her.* IV 11 ss.; cfr. anche Quint. 12, 10, 58. A parte alcuni rimandi e somiglianze – in part. quello all'effetto emotivo, che trova chiara corrispondenza anche in questo passo della *Poet.*, e che anche lo Pseudo-Longino conferisce allo stile grandioso – c'è tuttavia, e anche in relazione all'effetto emotivo, che l'epica produce in virtù di qualità strutturali sue proprie (un più composito, ma egualmente adeguato, rapporto tra *mythos* ed episodi: su cui cfr. *supra*, note a 51b 34, 55a 35-b 23, 55b 24-56a 32), una differenza fondamentale e insuperabile tra i due modi di concepire tale grandiosità: quella che risalta già da questo passo della *Poet.*, in cui Aristotele rinvia la *megaloprepeia* dell'epica alla sua grandezza, all'ordine del *megethos* – tratto, abbiamo già visto nel cap. 7, che considera attinente al *mythos*, prima che agli elementi formali e stilistici di un'opera (cfr. *supra*, nota a 50b 21-51a 15). Di qui, tutta la differenza con la *grandiosità* che

la tradizione successiva ascriverà invece pressoché esclusivamente a questioni stilistiche (nella definizione ciceroniana lo stile elevato diventerà quello che consta «ex verborum gravium levi et ornata constructione»: *Rhet. ad Her.* IV 11) e alla costruzione e all'orchestrazione retorico-verbale dell'opera. Su tutta la questione e per un sapiente orientamento nella sterminata tradizione e bibliografia sull'argomento, cfr. Lombardo (1999, pp. 103 ss.). Sulla posteriore *retoricizzazione* dei concetti poetici aristotelici, a cominciare da quello stesso di *mimesis*, mi permetto di rimandare anche a Guastini (2003, pp. 128-46).

59b 30-1. τὸ γὰρ ὄμοιον Sui diversi significati del termine *homoion*, in questo caso usato come antonimo del termine ἀνόμοιον, cfr. *supra*, nota a 54a 24.

60a 8-9. οἱ ... μιμοῦνται δὲ ὀλίγα καὶ ὀλιγάκις È interessante notare questa espressione, indicativa del fatto che, tra la generica attività del *poiein* e la specifica attività del *mimeisthai*, Aristotele vede una ben netta differenza. Coloro che, diversamente da Omero, nella *poiesis* dibattono in prima persona, «imitano poche cose e di rado» (cosa analoga si ritrova anche nel capitolo successivo, in cui si leggerà di un modo «non mimetico» di dipingere: cfr. *infra*, nota a 6ob 32). In altre parole: la produzione poetica non è di per sé *mimesis*. Lo diventa solo quando raggiunge il proprio fine, cioè quando si attua, quando compie il principio proprio dell'arte poetica, che non ha la natura generica dell'espressione, della comunicazione, ma la natura specifica dell'imitazione, della *ripetizione* su un piano diverso – il piano della forma senza materia abbiamo detto (cfr. *supra*, nota a 48b 4-24; cfr. anche nota a 51b 8-9 e *infra*, 6ob 32) – della realtà della *praxis*.

Peraltra, alle linee subito successive (60a 10-1: ἢ ἂλλο τι ἡθος, καὶ οὐδέν’ ἀήθη ἀλλ’ ἔχοντα ἡθος) Aristotele costruisce, con gusto del paradosso, un gioco di parole – che nella traduzione si è deciso di ben rimarcare – consentito dal termine *ethos* e da un suo composto, che usa in tre accezioni diverse. In greco, infatti, *ethos* può significare sia «carattere» nel senso generico di *tipo*, sia «carattere» nel senso preciso di caratteristica, di *qualità* peculiare della persona, sia semplicemente «personaggio» (su questo cfr. le precise osservazioni addotte da Belfiore, 2003, pp. 127 ss.). Per indicare

bene senso e livelli della *mimesis*, Aristotele riprende qui ogni sfumatura del termine, riferendolo all'imitazione di esseri umani, dei quali, nel trasformarli in personaggi, non si deve commentare il comportamento, ma imitare direttamente l'azione e le scelte, consentendo così di cogliere la caratteristica, ovverosia la *qualità* del carattere (cosa peraltro già detta in altri termini anche nel cap. 9, in cui l'universale della *poiesis* è specificato come qualità dell'azione e del carattere: cfr. *supra*, nota a 51b 8-9; sul carattere come «ciò che rende manifesto quale sia la scelta»: 50b 8-9). Per questa prerogativa, e solo per questa, il *poietes* può essere considerato *mimetes* e la *poiesis* considerata *mimesis* di azioni e di uomini.

60a 12-3. μᾶλλον δ' ἐνδέχεται ἐν τῇ ἐποποιίᾳ τὸ ἄλογον Da qui alla fine del trattato si ha – e non è un caso che lo si abbia a proposito dell'epica, cioè di un genere, torneremo a vedere perché, meno perfetto della tragedia – la considerazione complessiva e risolutiva sul ruolo che per Aristotele l'impossibile (*adynaton*), l'irrazionale (*alogon*) e l'assurdo (*atopon*) hanno in campo poetico. A differenza di quanto si può notare a proposito della sensibilità poetica già dell'epoca ellenistico-romana e poi tardo antica (si pensi, solo per fare dei casi emblematici, al Palefato del *Peri apiston* o alle inclinazioni mitografiche callimachee, all'esaltazione della *phantasia* di un Flavio Filostrato o alla *fabula* apuleiana), Aristotele non esalta in alcun modo le forme riconducibili al fantastico. Semplicemente ne tollera la presenza. E lo fa per due motivi: perché (1) si rende ben conto che esse assistono il raggiungimento dell'effetto della *poiesis*, il *thaumaston*, che nell'epica, dice qui, si ha soprattutto grazie all'*alogon* (fa, a tale proposito, l'esempio dell'inseguimento di Ettore nell'*Iliade* e più avanti quello dello sbarco di Ulisse nell'*Odissea*). Questo effetto, pur se già raggiungibile semplicemente mediante la *mimesis* di fatti *di'allela para ten doxan* – anzi, ben superiore quando raggiunto in questo modo, perché più efficace per conoscere la natura contingente e il carattere, l'abbiamo chiamato a proposito del cap. 11 (cfr. *supra*, nota a 52a 22-b 13) "metabolico" della *praxis*, e dunque sorprendente di per sé – non c'è dubbio, tuttavia, che possa essere agevolato da tutti quegli aspetti fantastici di cui si può ammantare un'opera poetica. Tali aspetti, infatti – non si nasconde Aristotele – «intollerabili» quando «realizzati da un poeta dappoco», qualora però abilmente introdotti e calibrati nel-

l'opera, giovano al raggiungimento del fine (cfr. *supra*, 6ob 23-5: «se si cerca di realizzare cose impossibili, si è errato, ma va bene se si raggiunge il fine di essa», cioè un *telos* che, in quel caso, viene designato come *ekplexis*). A maggior ragione, se pensiamo – Aristotele non lo dice qui esplicitamente, ma sembra in più punti implicarlo, come del resto aveva già detto altrove (cfr. *supra*, 53a 34) – alla debolezza di gusto degli spettatori, soprattutto del suo tempo, che il poeta deve in qualche modo assecondare e allo stesso tempo saper indirizzare ai fini della tecnica poetica. Ma (2) tollera la presenza dell'*alogon*, dell'*atopon*, dell'*adynaton*, anche per un motivo più profondo di quello riguardante la semplice abilità poetica. Per coerenza con la sua concezione della *praxis* e con l'idea che la *poiesis*, nella sua forma più alta, sia effettivamente *mimesis praxeos*. Infatti, tutte queste forme non sono che “sottoprodotto”, potremmo chiamarli, dell'*eikos*, della modalità che meglio designa, per Aristotele, la natura della *praxis* (in proposito cfr. ancora *supra*, nota a 51a 12; cfr. anche note a 52a 23-4, 54a 16-b 18 e l'*Introduzione*, in part. pp. 15 ss., per quanto riguarda l'origine dialettica di ciò che si ritiene probabile o meno). In questo senso si spiegano affermazioni come quelle che, in quest'ultima parte del trattato, troviamo più volte e che solo a prima vista appaiono paradossali e perfino contraddittorie. Come quella secondo la quale, si legge qui, anche cose impossibili (*adynata*) possono essere *eikota*. O quella, come si leggerà nel cap. 25, secondo la quale anche l'*alogon* può essere *eikos* e perciò, talvolta, *ouk alogon* (cfr. *supra*, 6ib 14-5). O quella relativa a una certa «necessità» dell'*ἀλογία*, dell'irrazionalità (6ib 19-20). Che significa, infatti, che l'impossibile può essere *eikos* e che *ta adynata* ma *eikota* sono preferibili a cose possibili se incredibili (*ἀπιθανάτα*)? Certo, significa che tutto, date certe abilità poetiche, può essere reso in modo verosimigliante, plausibile, anche le cose più assurde (per fare un esempio attuale, si pensi agli effetti speciali nel cinema). Proprio questo è uno dei compiti del poeta: «disimulare l'assurdo». Ma significa anche un'altra cosa, quella che Aristotele indica nell'affermazione che ritroviamo nel cap. 25: che «in relazione a ciò che chiamano irrazionale, le cose stanno che talvolta non sono irrazionali, giacché è *eikos* che accade anche ciò che è *para to eikos*» (cfr. *supra*, 6ib 14-5; cfr. anche *supra*, nota a 56a 23-5). Qui, se vogliamo, sta tutta la differenza tra l'ordine della necessità e l'ordine della probabilità. A differenza della categoria

logica dell'*ananke*, la categoria logica dell'*eikos*, per sua stessa natura, deve ammettere, come suo caso limite, anche ciò che è *parato eikos*. Di qui l'irrazionale e l'assurdo come evenienze possibili. Nell'ambito dell'*eikos*, come tale, lo stesso concetto di possibilità diviene esteso al punto da comprendere cose ritenute impossibili finché non avvenute. Da un certo punto di vista, insomma, la questione, spostata sul piano della *mimesis* e della produzione poetica, è analoga a quella che si era posta ad Aristotele in campo logico-ontologico nella cosiddetta questione dei "futuri contingenti" di *De interpr.* 9. Brano in cui, contro quel tipo di argomenti logici (sostenuti soprattutto dai Megarici) che tendevano a leggere la possibilità degli eventi futuri come *necessità* non ancora realizzata, Aristotele opponeva l'idea di una radicale contingenza del futuro, nel cui orizzonte trova posto sia l'eventualità che ciò che al presente è del tutto possibile possa anche non realizzarsi e rimanere allo stato potenziale, sia, e per la stessa ragione, l'eventualità che ciò che al presente appare impossibile possa invece in futuro realizzarsi (sulla questione dei "futuri contingenti", cfr. anche *supra*, nota a 51a 12; per una sua più estesa trattazione e per le sue implicazioni etico-pratiche, si rimanda a Guastini, 1999, pp. 233 ss.).

Certo, l'irrazionale, l'assurdo, in un certo senso rimangono tali anche quando avvengono. Ciò poiché, comunque, non appartengono a quel tipo di eventi che avviene *sempre o perlopiù* e dunque non sono né *necessari* né *probabili*. Poiché sono qualcosa di *accidentale* nel corso del divenire. Ma, proprio in quanto tali, anche qualcosa di possibile. La natura, come abbiamo già letto dal *De caelo* (cfr. *supra*, nota a 47a 9), non ha nulla di irrazionale, ma il *symbebekos*, proprio dato il carattere contingente e non necessario del divenire (cfr. *supra*, nota a 52a 4-6), per Aristotele, non è assente e gioca un ruolo, sebbene secondario – non appartenente, come abbiamo già visto a proposito del cap. 13 (cfr. *supra*, 52b 28-53a 39), alle quattro cause del divenire determinate in *Phys.* II – nel contesto delle cose naturali e in particolare di quelle umane. In *Metaph.* E 2 (1026b 21 ss.) si legge che l'accidentale è «qualcosa di vicino al non essere». Ma – e proprio qui si pone una grande differenza tra la filosofia di Aristotele e quella del maestro Platone – oltre ad esseri che esistono *sempre e di necessità*, bisogna riconoscere che vi sono anche esseri che esistono solo *per lo più*, e «questo è il principio e questa la causa dell'essere accidentale... altrimenti tut-

to sarebbe di necessità», e dunque «è necessario che ci sia l'essere per accidente», sebbene di esso non possa esservi *episteme* (per ulteriori riferimenti sulla questione, cfr. anche *supra*, nota a 51a 12). È esattamente in questa determinazione del mondo dell'*ende-chomenon*, dell'*hos epi to poly*, del mondo sublunare comprendente la *genesis* naturale e la *praxis* umana, che si ritrova il senso e la possibilità, sebbene ben delimitati, di ciò che fino a un dato momento appare impossibile. Dell'irrazionale, perfino dell'assurdo, i quali, posti anch'essi nell'orizzonte delle cose che «potrebbero accadere», hanno dunque una qualche dignità e “necessità” di essere imitati (per questo non è possibile concordare con Donini, 2008, quando – cfr. ad es. pp. XXXIII ss. – ritiene che intenzione di Aristotele sia escludere tutto ciò che è accidentale dall'imitazione della *praxis*: proprio in quanto *mimesis praeceos*, e dunque imitazione del contingente, tragedia ed epica, in particolare, devono in qualche misura accogliere anche l'accidentale, e perciò in esse trovano posto anche *alogon*, *atopon* e *adynaton*).

Il fatto, poi, che tra questi fatti irrazionali e assurdi, Aristotele, paradossalmente, ponga nella *Poet.* anche fatti prodigiosi, interventi divini, ecc., vale a dire tutto ciò che, da un altro punto di vista, garantisce per quanto di ordinato e di armonico vi è nel mondo del divenire, non fa altro che confermare la sua idea del divino come Primo motore immobile e ordine della natura – in questo senz'altro diversa da quella della cultura tragica, che invece pone il divino ben più a contatto con le cose umane – ma *propter hoc*, conferma anche l'idea, questa invece affine alla cultura tragica, della dimensione contingente della *genesis* naturale e della precarietà delle cose umane. (Sulla distinzione tra falso e impossibile, cfr. *De cael.* 281b 2 ss.)

60a 20. ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός In questo passo si ha un esempio ben calzante di quanto Aristotele fosse distante da quel genere di concezione, che oggi definiremmo “deterministica”, del divenire e dell’azione umana, basata su un tipo di deduzione – “se questo, allora dev’essere necessariamente stato quest’altro”, o, come dice precisamente lo stesso Aristotele: «se il successivo, anche l’antecedente» – che egli considera paralogistica (sulla visione non deterministica di Aristotele, presente anche nella *Poet.* oltre che nelle opere maggiori, cfr. le precise, ancorché non sempre con-

divisibili, tesi di Donini, 2004, pp. 106-23, che, per le questioni logico-teoriche, rimanda a Id., 1989, in part. pp. 27-45: su tutta la questione, cfr. *supra*, nota a 51 a 12).

Ora, come per quanto riguarda il caso della raffigurazione del cervo femmina (cfr. *infra*, nota a 6ob 6-6ib 25; cfr. anche nota a 6ob 32), anche qui, entro certi limiti, poco importa – anzi Aristotele arriva a considerarlo addirittura ulteriore motivo di merito dell'epica omerica (anche se rimane abbastanza oscuro il riferimento all'episodio del Bagno, che si trova in *Od.* 19, ma in cui poi si stenta a ritrovare un caso raffrontabile) – che il poeta faccia sembrare veri i risultati di tale paralogismo. Non per questo sarà meno poeta.

Ma viene da chiedersi: questo stesso giudizio di merito, Aristotele sarebbe stato pronto a pronunciarlo anche per la tragedia? C'è da ipotizzare una risposta negativa. Benché, infatti, il μάλιστα d'inizio frase e il fatto che ci siano τοὺς ἄλλους a cui Omero (verso il quale anche Aristotele, come ogni greco, nutriva quasi un timore reverenziale) lo ha insegnato, facciano pensare a una pratica che si poteva ritenere generalizzata, nondimeno è pur sempre vero che è di epica che si sta parlando – appena sopra considerata, non a caso, più adatta all'*allogen* della tragedia, forma compiuta di *mimesis praxeos*. Del resto, forzare troppo la mano con questo tipo di falsità apparentemente vere finirebbe col produrre, e forse anche nell'epica, guasti che, sulla base di tutto quanto Aristotele ci ha detto della *mimesis* e del *mythos*, risulterebbero controproducenti (assai più controproducenti che dipingere un cervo femmina con le corna) per quella capacità d'immedesimazione e per quella complessità della concatenazione drammatica che, secondo Aristotele, stanno alla base innanzitutto della tragedia. Tuttavia, non si può neanche nascondere che in questo passo, situato verso la fine del trattato, riecheggi una convinzione di cui, peraltro, Aristotele non aveva fatto mistero neanche all'inizio (cfr. *supra*, 48b 12-5): quella che la poesia – che, come già aveva detto Esiodo (*Ith.* 27-8) può anche dire il falso – sia per questo inferiore alla filosofia, che invece, deve sempre cercare di dire il vero.

60a 34-5. "Αὐτὸν δὲ θῆται φαίνηται εὐλογωτέρως, ἐνδέχεσθαι καὶ ἀτοποῦ. Qui, con la gran parte degli edd., non si accoglie la congettura di Kassel (1965), che mette tra parentesi il passo per ragioni sostanzialmente legate al contenuto del passo. Contenuto, invece,

perfettamente coerente con quanto detto da Aristotele a proposito dell'*alogon* e dell'*atopon* (in proposito, cfr. in part. *supra*, nota a 60a 12-3).

Capitolo 25

60b 6-61b 25. In questo capitolo, Aristotele si dedica all'esame delle obiezioni, dei problemi e delle controversie interpretative posti all'arte poetica, soprattutto ai poemi omerici, da quelle che noi oggi chiameremmo critica ed ermeneutica letterarie e che, come *problemata*, conoscevano, al tempo di Aristotele, già una lunga tradizione (risalente almeno alla fine del VI sec. con Teagene di Reggio, il primo esegeta omerico di cui si abbia documento: cfr. Porfirio, *Quaest. Hom.* 1,210,14 in D.-K. 8, 2), passandone in rapida, e talvolta fin troppo sbrigativa, rassegna alcuni luoghi evidentemente tra i più noti. Lo fa da un punto di vista schiaramente filosofico, facendoci vedere come le due prospettive non combacino e come molte di quelle obiezioni e problemi siano irrilevanti e possano essere superati proprio sul piano filosofico.

A cominciare dal riconoscimento del fatto che la tecnica poetica possiede una particolarità rispetto alle altre: quella di comportare la possibilità di un «duplice genere d'errore». L'errore riguardante la tecnica poetica stessa, l'errore «di per sé», e l'errore proveniente da altre tecniche, che qui chiama «per accidente». Questo secondo genere di errore, meno grave in relazione alla *poietike* stessa, è dovuto proprio alla peculiarità della tecnica poetica, la quale, avendo la *mimesis* come suo principio, ha la possibilità di ripetere anche gli errori delle altre tecniche. La *mimesis* impone alla *poietike*, come tecnica in grado di ripetere la realtà, di fornirne una rappresentazione vicaria, un doppio registro. Che la mette per un verso nella condizione di aiutare la conoscenza della realtà, e per l'altro, però, nella possibilità di poter sbagliare sia nel modo di imitare, sia, anche, nella cosa imitata. Per fare un esempio: può imitare, nella raffigurazione pittorica, nel racconto epico o nella rappresentazione teatrale, un *tyrannos* come *agathos*, ripetendo l'errore di valutazione che può commettere la politica. O, per riprendere gli esempi che Aristotele fa qui, può compiere errori che compirebbe la zoologia, imitando il cervo femmina con le

corna o un cavallo che corre «con entrambe le zampe destre gettate <insieme> in avanti». In altre parole, può imitare *adynata*, cose impossibili; errore relativo non tanto all'arte poetica in sé stessa, quanto alle tecniche di cui quelle cose sono oggetto. Un tipo di errore che andrebbe comunque evitato, ma che risulta, ritiene Aristotele, sul piano poetico meno grave di quello relativo all'arte poetica «di per sé».

Ma qual è, per Aristotele l'errore per sé stesso dell'arte poetica? Lo dice qui per l'ultima volta in modo chiaro ed esplicito: non raggiungere «il fine che s'è detto». Ossia l'effetto di sorpresa (qui fa richiamo all'*ekplexis*) che è il fine proprio della mimèsi poetica. Da questo punto di vista, ogni mezzo è buono per raggiungere tale scopo. Purché non fine a sé stesso, purché «necessario», dirà alla fine del capitolo, va bene anche l'*adynaton*. Certo, sarebbe meglio raggiungere il fine dell'arte poetica senza errare, rappresentando l'impossibile delle altre tecniche, «ma va bene se si raggiunge il fine». Anche perché l'ambito dell'impossibile, aggiunge Aristotele, va comunque ristretto – come si legge qui: «in generale, bisogna ridurre ciò che è impossibile, o conformemente alla poesia, o a ciò che è meglio o alle aspettative» – considerando che tra le cose imitate dall'arte poetica non ci sono solo le cose come sono (*οἷα ἔστιν*), ma anche le cose come erano (*οἷα ἤν*), come si dicono e appaiono (*οἷα φασίν καὶ δοκεῖ*), e soprattutto, come devono essere (*οἷα εἶναι δεῖ*). Su questa base “allargata” di realtà – “allargata”, ma non fino al punto che vorrebbe Halliwell (2009, cap. V) in cui si sostiene (cfr. in part. p. 158) che ciò costituirebbe di fatto la prova delle affinità presenti tra l'idea aristotelica di *mimesis* e le nozioni di “creatività” ed “immaginazione produttiva” tipiche dell'estetica moderna (sulla questione cfr. anche *supra*, nota a 48b 11-2) – si individua bene il tipo di vicarietà proprio della *mimesis*. Una *mimesis* che non viene mai intesa come mera riproduzione di ciò che è visibile, ma sempre come ripetizione della realtà su un altro piano, a livelli più complessi – cosa già indicata nei capitoli 4, dove si distingueva tra *morphe* ed *apergasia* (cfr. *supra*, in part. nota a 48b 18-9), e 9, dove, come abbiamo visto, Aristotele stabiliva la distinzione tra narrazione storica e narrazione poetica nei termini di una differenza tra imitazione di «cose accadute» e imitazione di cose «quali potrebbero accadere secondo probabilità o necessità» (cfr. *supra*, nota a 51a 36-52a 11). E su questa base “allargata” di realtà si deci-

de anche la valutazione d'insieme che Aristotele dà dell'arte poetica e la valenza filosofica che le riconosce, giocandola sia contro la condanna filosofica che le aveva inferto il maestro Platone (basata, in definitiva, proprio su una sottovalutazione delle sue capacità di rapporto con la realtà), sia contro le obiezioni esegetiche che Aristotele vedeva muovere alla poesia dai "critici letterari".

È proprio questa considerazione, infatti, a spostare la questione della *orthotes* poetica dal piano meramente esegetico-letterario, capace di valutare solo il lato formale ed esteriore, "letterale", del testo poetico, al piano filosofico ed etico, pienamente riconosciuti da Aristotele all'arte poetica. Riconosciuti, in particolare, a quella tragica, capace di cogliere – come viene detto per Sofocle, ricordando che dichiarava «di fare <gli uomini> quali devono essere» – l'essenza della realtà, il suo *telos*, e di ripeterli nei modi propri della *mimesis*, in cui, come dice qui, ha parte sostanziale anche la *lexis*, «nella quale sono comprese glosse, metafore e le molte altre particolarità dell'enunciazione che concediamo ai poeti». Quindi, in questo senso, si deve parlare di un legame e di una subordinazione della *lexis* – di ciò che nel cap. 6 era stato indicato come mezzo della *mimesis* (cfr. *supra*, nota a 49b 31-50b 20) – al suo oggetto: «le cose – viene ora specificato qui – come erano o sono, come si dicono e appaiono, o come devono essere». Insomma, quella che Aristotele vede per l'arte poetica è una tale dipendenza dalla realtà, dalla realtà complessa di cui si dice qui, da arrivare a indicare come base della *orthotes* poetica e come *metron* di giudizio per l'attività poetica non le figure che la cultura alessandrina definirà ὁ κριτικός e ὁ γραμματικός, l'esegeta e il grammatico che si esercitavano in prevalenza sulla *lexis* dei testi poetici, ma addirittura, come si legge qui, il *phronimos*, *metron* di giudizio anche nella vita pratica.

6ob 6. Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων Il termine λύσις, che non va confuso con l'elemento strutturale della tragedia che lo stesso termine designa nel cap. 18 (e su cui cfr. *supra*, nota a 55b 24-56a 32), va piuttosto specificato nel senso tecnico che Aristotele gli assegna qui, avente una chiara valenza ermeneutico-letteraria.

6ob 12. καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεως Aristotele usa anche altre volte il termine *pathos* (sul cui significato tecnico nella *Poet.*, cfr. invece *supra*, note a 52a 22-b 13, 52b 10, 53b 1-54a 15) nel senso preciso di

particolarità, più che nel senso tradizionale di affezione, alterazione (cfr. *Metaph. A* 985b 29). Del resto dai capitoli 21 e 22 della *Poet.* sappiamo che glosse, metafore, ecc. sono specie e non semplici alterazioni della *lexis*. Così traduce anche Gallavotti (1974).

6ob 17. μιμήσασθαι * * ἀδυναμίαν Tutti gli edd. scorgono qui una lacuna. Il testo trasmesso è, infatti, del tutto implausibile: cosa può significare «imitare un'incapacità»? Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*), insieme alla gran parte degli edd., adotta l'integrazione da Vahlen: <ὅρθῶς ἡμαρτε δέ εἰν τῷ μιμήσασθαι δι> ἀδυναμίαν..., la cui traduzione suona «se, infatti si decide giustamente di imitare, ma si sbaglia nell'imitare per incapacità...» e che in effetti parrebbe la più plausibile.

6ob 20-1. ή ἀδύνατα πεποίηται Qui non mi pare ci siano sufficienti ragioni per accogliere Kassel (1965), che mette tra parentesi il passo.

6ob 32. ή εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν L'espressione è davvero interessante. Si può dipingere (o raccontare) «in modo non mimetico». Quindi *mimesis* non è l'atto in sé stesso della rappresentazione pittorica, narrativa, teatrale, ecc. (e perciò non trovo particolarmente convincente la sua traduzione, un po' anacronistica, con il termine «rappresentazione»: su questo cfr. anche *supra*, nota a 48b 4-24), bensì un'ulteriore specifica modalità insita – ma non per questo automatica e garantita – nella rappresentazione. Ovverosia quella prerogativa, propria della *poiesis*, di intercettare la realtà, ripetendone, come abbiamo più volte detto, la *forma* senza la *materia*, cioè scomponendo, a fini conoscitivi, il *synolon* di materia e forma di cui la realtà si compone (così già Vahlen, 1914, che per questo, come ci ricorda anche Dupont-Roc, Lallot, 1980, p. 400, parlava a tale proposito di «das Ideal»: p. 380). Ci si può allontanare dalla realtà empirica – anzi, talvolta lo si deve fare, per meglio coglierne l'essenza – si può rappresentare, per riprendere il banale esempio fatto qui da Aristotele, il cervo femmina con le corna, ma al solo fine di imitare e, attraverso l'imitazione, nei modi propri ad essa riconducibili (l'effetto emotivo, catartico, che il suo compimento comporta), avvicinarsi alla *morphe*, alla *physis*, al *telos* della realtà rappresentata.

61a 2-3. “ἔγχεα δέ σφιν ὅρθ' ἐπὶ σαυρωτῆρος” Qui, riferendosi ai *problemata* sorti dagli anacronismi, Aristotele porta ad esempio *Il.* 10,152-3, in cui si fa riferimento ad antiche abitudini degli Illiri.

61a 10-1. τὸ “οὐρῆας μὲν πρῶτον” Esempio di ambiguità semantica tratto da *Il.* 1,50, dove il termine οὐρῆας potrebbe forse costituire una glossa e significare «guardiani» anziché «muli».

61a 13-4. τὸ γὰρ εὐειδὲς οἱ Κρῆτες τὸ εὑπρόσωπον καλοῦσι Altro esempio di glossa che Aristotele trae dal testo omerico; in part. da *Il.* 10,316.

61a 14-5. τὸ “ζωρότερον δὲ κέραιε” Altro *problema* tratto dai poemi omerici (cfr. *Il.* 9,203) e relativo al costume greco di bere il vino non puro ma diluito con acqua.

61a 16-7. πάντες μέν ῥα θεοί τε καὶ ἀνέρες Errore di citazione, probabilmente riportata a memoria da Aristotele: cfr. *Il.* 2,1-2, in cui i codd. omerici recano ἄλλοι e non πάντες come invece presente in tutti i codd della *Poet.* Per la cit. successiva (61a 18-9), cfr. *Il.* 10,11-3, che per alcuni esegeti evidentemente smentiva, dato il chiasso a cui si fa riferimento, la possibilità che tutti potessero dormire.

61a 21. τὸ γὰρ γνωριμώτατον μόνον Qui si fa riferimento alla costellazione dell'Orsa, che *Il.* 18,489 indica come la sola a non tramontare. Affermazione che già ai tempi di Aristotele poneva evidenti problemi astronomici e a cui si tenta di trovare soluzione intendendola qui come una metafora.

61a 21-2. Κατὰ δὲ προσωδίαν, ὡσπερ Ἰππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος Riferimento di Aristotele a complesse questioni di esegesi del testo omerico, mirate ad assolvere Zeus e i principali eroi greci dalle accuse di inganno e menzogna. Risultato che questo tal Ippia di Taso, di cui nulla si sa, avrebbe raggiunto ingegnosamente, proponendo una leggera modificazione dell'accentazione delle parole del verso. Per una spiegazione dettagliata del riferimento aristotelico ai due versi che seguono (tratti da *Il.* 21,297 e 23,328), cfr. Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 395); cfr. anche, tra gli altri, Paduano (1998, p. 93).

61a 24-5. “αἴψα δὲ θνήτ” ἐφύοντο, τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ’ εἶναι ζῷα τε πρὶν κέκρητο” Sull’esegezi del verso di Empedocle (cfr. D.-K. 31 B 35, vv. 14-5), legata in questo caso a questioni di punteggiatura, cfr. Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 396), che tra l’altro, a differenza di Kassel (1965) – il quale adotta la correzione in ζῷά proposta dal Vettori e in effetti aderente al testo empedocleo – lascia lo ζῷα (scr. ζῶα) presente nei codd. A, B, LAT, frutto probabilmente di una svista da parte dello stesso Aristotele.

61a 26. “παρώχηκεν δὲ πλέω νῦξ” Riferimento a un’anfibolia presente in Il. 10,252 e relativa al termine πλείω, che può avere diversi significati (sulla complessa questione, cfr., tra gli altri, Zanatta, 2004, p. 652, n 252).

61a 27- 31. Τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως... Altre soluzioni tratte da *problemata* creati nei poemi omerici. In Il. 21,592 la questione dei «bronzieri»: fabbro (*χαλκεύς*) in greco deriva da *χαλκός* (bronzo). In Il. 20,234, la questione di Ganimede che mesceva il vino a Zeus.

61a 31-5. Δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὄνομά τι ὑπεναντίωμα L’approccio filosofico che Aristotele riserva all’arte poetica, in questo capitolo si traduce anche in un abbozzo, assai stringato, di metodo ermeneutico, ispirato all’idea, la chiameremmo oggi, della *contestualità* dell’espressione. Come si legge qui: «quando un nome sembra comportare un’incongruenza, bisogna cercare in quanti modi può avere significato in ciò che viene detto»; ossia bisogna ricondurlo al contesto extralinguistico in virtù del quale parole ed espressioni trovano il loro significato.

Gli esempi portati da Aristotele sono assai sintetici e frammentari (quello di questo brano in part. riprende il verso di Il. 20,272 in cui si fa riferimento alla lamina d’oro che costituiva lo strato interno dello scudo d’Achille e fermò il fendente di Enea, creando tra gli esegeti omerici una secolare diatriba sul perché tale pregiata lamina si sarebbe dovuta trovare in uno strato interno dello scudo, piuttosto che in quello esterno: per una più dettagliata spiegazione, cfr. Dupont-Roc, Lallot, 1980, pp. 397-8) e s’insertiscono in un dibattito che, evidentemente corrente nella tradizione esegetica dei poemi omerici già ai suoi tempi, rimane a noi or-

mai del tutto estraneo e, per certi versi, diventa perfino grottesco. Ma nondimeno indicano un orientamento preciso, volto a spiegare la *lexis* sempre in riferimento al contesto extralinguistico in cui viene prodotta, composta di *onomata* che possono essere *propri* o *impropri*, ma che, per avere significato, devono sempre essere *pertinenti* – nei modi complessi e plurivoci che abbiamo richiamato a proposito della metafora (cfr. *supra*, nota a 57b 6-7) – con il piano ontologico che li supporta e con i *pragmata* cui fanno riferimento. Insomma, anche il quadro esegetico sta ad ulteriore conferma di quell’idea di plurisemanticità “regolata” – regolata, appunto dal contesto (Paduano, 1998, *ad loc.*, traduce direttamente l’espressione *ἐν τῷ εἰρημένῳ* con «nel contesto») – che Aristotele pone alla base di tutta la dimensione del *semainein* e che, a suo modo di vedere, trova riscontro esemplare soprattutto in dispositivi linguistici come la metafora, da questo punto di vista elemento della *lexis* «molto più importante» (cfr. *supra*, 59a 5-6) degli altri.

61b 3-4. Τοῦτο δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον Quello che segue da qui fino alla fine del capoverso è problema complesso (ma direi, in definitiva, poco interessante), relativo agli *scholia* omerici. Sulla questione, cfr. la precisa ricostruzione di Zanatta (2004, *ad loc.*).

61b 12. * * τοιούτους εἶναι οἶον Ζεῦξις ἔγραφεν Con Dupont-Roc, Lallot (1980), seguiamo la soluzione proposta da Vahlen (1964), che *ad loc.* propone di colmare l’evidente lacuna presente nei codd. e attestata da Kassel (1965), supponendo un <καὶ ἵσως ἀδύνατον> in inizio di frase.

61b 13-4. τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν Ciò che chiamiamo *adynaton* non è sempre riconducibile a mera irrazionalità (che pure nella dimensione dell’*hos epi to poly* va tenuta in conto come “residuo” accidentale della contingenza: cfr. *supra*, nota a 60a 12-3). È spesso risultato inevitabile, «necessario», della tendenza propria della *mimesis* a rappresentare quello che qui Aristotele chiama *paradeigma*, il modello, la forma prima delle cose, la quale nell’ambito del divenire materiale costituisce la loro eccellenza, ma che raramente vediamo in atto. La mimèsi poetica ha proprio questo *ergon*. Quello ben testimoniato, ad esempio, dal pittore Zeusi (nel cap. 2, Aristotele aveva attribuito questa prerogativa invece a

Polignoto: cfr. *supra*, 48a 5-6), di rappresentare il modello, e dunque di imitare la forma delle cose. In uno scarto con la realtà empirica che può perfino far apparire *impossibili* (impossibili, ma pur sempre verosimili) i personaggi e gli eventi di cui tratta, ma la cui impossibilità proviene soprattutto dal fatto che essi costituiscono modelli e forme prime, sebbene contingenti e mai continuamente e definitivamente in atto, di ciò che abbiamo sotto gli occhi nel mondo della generazione e corruzione. Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 400) fa bene a ricordarci come Aristotele, in *Phys.* II 194b 26, chiama proprio *paradeigma* la causa formale, cioè quel *ti en einai* come sostanza ultima delle cose (su cui cfr. *supra*, note a 48b 11-2, 51a 16-35, 51b 8-9) che, dunque, anche la *mimesis*, per parte sua e con i mezzi non epistemici che le sono propri, aiuta a individuare.

61b 17-8. ὥστε καὶ αὐτὸν ... ή̄ ὁ ἀν φρόνιμος ὑποθῆται Qui si ritiene di non concordare con Kassel (1965) – che, *ad loc.*, mette tra parentesi l'*αὐτόν* – e si emenda congetturando dopo ὥστε la caduta di un verbo come θέσθαι. Ma a parte la corruzione testuale, il senso dell'affermazione pare comunque chiaro e coerente: il *phronimos* è *metron* di giudizio, in definitiva, anche per l'arte poetica, le cui incongruenze e problemi, sul piano del contenuto, vanno giudicati – Aristotele ha già detto – in relazione al contesto e dunque «allo stesso modo delle confutazioni nei discorsi».

Sul *phronimos* come unico *metron* possibile della vita pratica e dell'etica quale sapere non determinabile epistemicamente, Aristotele – come si è già detto *supra*, nota a 49b 21-31 – si esprime chiaramente in *Eth. nic.* 1106b 36-1107a 2. Qui non fa altro che giungere coerentemente alla conclusione preparata lungo tutto il corso del suo trattato di poetica e già insita nell'idea che la *mimesis*, nella sua forma più compiuta, sia *mimesis praxeos* e, come aggiunge nel cap. 6, *mimesis* «di vita» e della felicità, che insieme all'infelicità, è «nell'azione» (su questo cfr. *supra*, nota a 50a 17-20). Non la bellezza formale, non il piacere “estetico”, insomma, costituiscono l'*ergon* dell'arte poetica, ma la conoscenza – nel modo *doxastico* in cui questa è possibile per le cose pratiche – e l'educazione al *bios* e all'*eudaimonia* (di cui, peraltro, bellezza e piacere sono, nei modi complessi che abbiamo visto a proposito di nozioni come quelle di *katharsis* e di *megethos*, funzioni non secondarie). Questa è l'idea che, per quanto si voglia attualizzare la teoria poetica aristotelica.

ca, mette il trattato aristotelico a distanza dall'estetica moderna: l'arte poetica è subordinata all'etica e alla filosofia pratica. Con tutto ciò che ne consegue. Comprese affermazioni che difficilmente la riflessione poetica moderna potrebbe arrivare a sottoscrivere. Come quella che si può leggere qui a corollario della conclusione sulla centralità del *phronimos* per l'arte poetica, e relativa al fatto che anche in ambito poetico, «circa il modo bello o non bello di dire o fare qualcosa», bisogna considerare più la *serietà* delle azioni che vengono imitate e addirittura le conseguenze etiche e pratiche di esse – se compiute «per realizzare un bene maggiore o per evitare un male maggiore» – che, come già in parte facevano i “critici letterari” del tempo di Aristotele, l'aspetto “formale” delle composizioni poetiche. Rispetto a questo contesto, si commentano da sé tesi estreme, come quella ad es. enunciata programmaticamente da Ferrari (1999) – emblematica e con ampia bibliografia sulla tradizione anglosassone che si richiama a questo genere di posizione – secondo cui, dal momento che nel cap. 4 non si troverebbe «a theory of mimesis, but an analysis of the lowest common denominator of the pleasure we take in fictions» (*sic!*), la tragedia avrebbe «an aesthetic rather than moral function» (p. 181).

61b 20-1. τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Εὐριπίδης τῷ Αἰγεῖ Il caso di Egeo nella *Medea* euripidea è un interessante esempio di un'irrazionalità non necessaria. Aristotele fa qui riferimento al noto caso dell'incontro del tutto casuale tra Medea – che ha appena finito di invocare, insieme al coro, la protezione dal futuro esilio, e che ha addirittura rimandato di qualche ora l'esecuzione del delitto perché «meglio aspettare ancora un po' per trovare qualcuno che mi protegga» (vv. 389-390) – ed Egeo, il re ateniese, proveniente da Delfi e occasionalmente di passaggio a Corinto, che le prometterà rifugio. Modalità e tempi fanno apparire davvero prodigiosa tale coincidenza, riassunta bene nelle parole stesse di Medea: «quando eravamo al massimo della disperazione, quest'uomo ci è apparso come il rifugio che volevamo» (vv. 768-769).

La vicenda, per certi versi, assomiglia a quella di Miti, di cui Aristotele parla nel cap. 9 (cfr. *supra*, nota a §2a 7-10). Il paragone tra i due casi ci fa vedere bene come il problema per Aristotele non stia nella eccezionalità delle circostanze. In casi come quello di Miti, infatti, la straordinaria coincidenza degli eventi rende «più belle trame di questo genere». Ciò perché quello è il tipico caso attra-

verso il quale vediamo come sia probabile che accada anche l'improbabile. Nemmeno per quanto riguarda *Medea* è in gioco la coincidenza in sé tra due eventi, che *potrebbe anche accadere*, come nel caso di Miti. Aristotele, infatti, obietta all'episodio non l'irrazionalità come tale, ma il suo essere superflua, «non necessaria» alla composizione dei fatti e perciò non bella – in quanto incongruente con la trama del dramma, che narra parimenti della potenza divina che assiste Medea, la quale protetta e guidata dal Sole risulterà intoccabile (cfr. vv. 1321-1322) e dunque affatto bisogno-
sa di rifugi. Qui, in altre parole, Aristotele entra per un'ultima volta nella questione del valore da assegnare al prodigioso all'interno dei fatti della tragedia o dell'epica. E lo fa per confermare ciò che, più o meno precisamente, è andato dicendo fin dall'inizio (sulla questione, cfr. anche *supra*, note a 55a 35-b23, 55b 24-56a 32): che il problema non sta mai nell'*alogon* in sé, ma nella compatibilità che episodi definibili a vario titolo come *irrazionali* hanno con i *pragmata* del *mythos*. Ed è in questo senso, direi, che occorre allora valutare in via definitiva l'importanza che la *Poet.* assegna al prodigioso e al divino nella tragedia (che del resto richiama qui come quel “si dice” che fa parte, allo stesso titolo di altre, delle cose che l'arte poetica si deve incaricare di imitare). Una dimensione presa in considerazione più dal punto di vista tecnico che assiologico. Mai intesa, tuttavia, come qualcosa di inutile o superfluo in sé, ma solo come qualcosa che *se* inutile o superfluo, danneggia la composizione.

61b 24-5. Τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν ... Αἱ δὲ λύσεις ... δώδεκα Le due liste non corrispondono al contenuto del capitolo. Ciò evidenzia una probabile lacuna. Riguardo alle obiezioni (*epitimemata*), manca la trattazione di τά βλαβερά, delle «cose dannose». Riguardo alle soluzioni (*lyseis*), nella trattazione non si raggiunge il numero di dodici. Per tutte le ipotesi sulla questione, cfr. Dupont-Roc, Lallot (1980, pp. 402-4).

Capitolo 26

61b 26-62b 18. Dopo l'analisi condotta nei capp. 23-5, dedicata al genere epico, Aristotele può, in quest'ultimo capitolo, trarre un bilancio finale sui rapporti fra tragedia ed epica, e dare risposta de-

finitiva a una domanda che, nella sua visione teleologica dello sviluppo dell'arte poetica (su questo, cfr. *supra*, note a 47a 8-9, 48b 24-49a 30, 49a 15, 49b 9-20), ha costituito fin dall'inizio un interrogativo fondamentale: quale dei due generi può dirsi la forma più compiuta di arte poetica? La risposta, in fondo, l'abbiamo già avuta. Più volte, nei capitoli precedenti, Aristotele ha di passaggio fatto cenno alla superiorità della tragedia sull'epica (cfr. in part., *supra*, 49a 5-6, 49b 18-20), ma senza tuttavia mai esplicitare le ragioni di tale superiorità (anzi, sul piano storico, come abbiamo visto, rendendo non poco enigmatica la discendenza tra i due generi: su questo, cfr. in part. *supra*, nota a 48b 24-49a 30). Ora, invece, una volta stabiliti tutti i fenomeni relativi all'uno e all'altro genere, si può fornire una risposta motivata e completa. Una risposta forse sollecitata anche dalle autorevoli prese di posizione che, in merito, provenivano da Platone, il quale, nelle *Leggi*, aveva esplicitamente considerato la poesia epica superiore alla tragedia (cfr. in part. 658d-659a), e nella *Repubblica*, in generale, l'imitazione narrativa superiore a quella drammatica (cfr. 397a ss.), individuando – cosa che Aristotele riprende qui quasi alla lettera dal vecchio maestro, concedendo, per poi controbattere, che difetto dell'arte tragica sia quello di «imitare ogni cosa» – nel poeta della mimèsi drammatica, capace di «assumere ogni forma e fare ogni imitazione» (*Resp.* III 398a), un pericolo da esiliare.

In modo esattamente speculare a quanto aveva fatto Platone, che, dalla sua prospettiva, nei libri II, III e X della *Repubblica*, nelle *Leggi* e altrove (sulla questione rinvio a Guastini, 2003, pp. 34-76) aveva giustificato la sua preferenza per la *diegesis* e per la *mimesis* dell'uomo buono, ricollegandola ai motivi portanti della sua filosofia, ora anche Aristotele, dalla propria, controbatte alle principali critiche che erano state mosse alla tragedia. E usa i suoi argomenti, lasciando trapelare dalla sua argomentazione – sebbene in modo, come al solito, meno esplicito e più stringato del maestro Platone – i principi gnoseologici tipici della sua filosofia. Infatti, pur nella fattispecie delle argomentazioni e delle obiezioni che impegnano qui Aristotele, notiamo la tendenza a ricondurre il ragionamento a una prospettiva gnoseologica più generale, conformandolo all'idea, propria di tutta la sua filosofia, secondo la quale ciò che è più noto in sé si può cogliere solo a partire da ciò che è più noto per noi, e solo mediante il sensibile è possibile risalire all'intelli-

gibile. Un'operazione che Platone, dall'alto di una filosofia finalizzata a separare *eidos* e *phainomenon*, non riesce mai a compiere e che tanto meno può compiere per l'arte poetica, che vede particolarmente coinvolta con le parti "basse" dell'anima, e in merito alla quale, quindi, non può che attirarsi le critiche, nemmeno troppo velate, del suo antico allievo.

Aristotele, in definitiva, anche qui, come sempre, rimprovera a Platone e al suo sforzo di isolare le idee dai fenomeni, il difetto di fermarsi, in realtà, alle apparenze. In questo caso, alle apparenze dell'arte tragica, senza rendersi conto della differenza che c'è – cosa su cui invece Aristotele torna spesso nel trattato – tra l'arte poetica in sé stessa e le arti (l'arte teatrale della recitazione: cfr. *supra*, nota a 56b 8 ss.; la scenografia: cfr. *supra*, 50b 20; ecc.) che le fanno da contorno e di cui essa si avvale solo come mezzo, o che, per la stessa natura *vicaria* della *poietike mimesis*, sono coinvolte con essa (come l'arte politica, o addirittura la zoologia, la medicina, ecc.: su questo cfr. *supra*, nota a 60b 6-61b 25). Ciò porta chi ragiona in questo modo a vedere nell'arte tragica solo φορτική, volgarità, maggiore volgarità che nell'epica. Senza avvedersi del fatto che questo scadimento in σχήματα, in «figure sensibili» non particolarmente degne, può attenere semplicemente all'arte della recitazione e non all'arte tragica in sé. E soprattutto, senza avvedersi del fatto che passare per le figure sensibili non è di per sé un segno di scadimento e volgarità, ma può anzi costituire un elemento di superiorità dell'imitazione drammatica su quella diegetica, consentendole di raggiungere meglio il *fine* proprio dell'arte poetica.

Infatti, la questione riguarda, semmai, il merito di queste «figure sensibili». Non «ogni movimento è da censurare», dice qui Aristotele; né, aggiungiamo noi, di conseguenza, è da censurare quella sensibilità attraverso la quale percepiamo anche tipi di movimento non di poco valore e che ci consente, afferma, di «combinare insieme i piaceri nella maniera più evidente». Qui Aristotele sta facendo un discorso specifico sui tratti che distinguono la tragedia dall'epica: la musica, la danza, la messa in scena. Ma lo fa a partire da una posizione filosofica in virtù della quale, a differenza di Platone, può giudicare queste forme e movimenti sensibili tipici della tragedia non come mero indizio di una sua natura scadente, votata alla molteplicità, e dunque come prove della sua inferiori-

tà, bensì come potenzialità e mezzi attraverso i quali l'imitazione tragica può realizzare la sua superiorità e la sua maggiore *unitarietà* rispetto all'imitazione epica. Qui sta tutta la differenza di Aristotele con Platone e i critici della tragedia: dove questi vedono solo molteplicità e dispersione nelle figure sensibili, Aristotele vede, viceversa, qualora la tragedia sia costruita secondo le regole che il trattato ha individuato, un mezzo per raggiungere il suo fine proprio – vale a dire, l'abbiamo visto nel cap. 6 (cfr. *supra*, nota a 49b 21-31), la catarsi di passioni *come l'eleos* e il *phobos* – in maniera più efficace di ogni altro genere poetico, poiché in grado di mettere i *pragmata* stessi “davanti agli occhi” (sull'espressione, cfr. *supra*, nota a 55a 22-34, e anche nota a 57b 6-7) e di far così risaltare, meglio di ogni altro genere, la *morphe* delle cose in divenire (sulla questione della forma, cfr. in part. note a 48b 4-24, 48b 11-2).

Del resto, non è un caso che qui si stia parlando di *kinesis* e di *aisthesis* – dell'importanza per l'arte poetica di non commettere errori nell'*aisthesis*, peraltro Aristotele aveva già detto già nel cap. 15, 54b 15-8 – cioè, per Aristotele, di due delle principali prerogative del divenire e del modo, l'unico modo possibile all'uomo, in cui si può approssimarne il senso e cominciare a svelarne l'ordine soggiacente. Cosa che poi potrà concludere solo il *nous*, ma che non può che cominciare da questa «sensazione dei sensibili propri (*αἴσθησις τῶν ιδίων*)» come Aristotele la chiama, ora vedremo, nel *De anim.* e altrove.

In generale, infatti, il movimento è detto da Aristotele, in una celebre espressione di *Phys.* III, costituire «l'atto compiuto (*ἐντελέχεια*) di ciò che è in potenza in quanto in potenza» (201b 4-5), ovverosia, come spiegherà più avanti (cfr. 202a 7-8), l'*entelecheia* di ciò che è mobile (*τὸ κινητόν*) in quanto tale, e dunque, per questo, atto, *energēia*, ma sempre in qualche modo e necessariamente *ἀτελής*, incompleta, imperfetta (cfr. 201b 31-2). Perciò, aggiunge (cfr. 201b 19 ss.), non può affatto essere definito non-essere, alterità, indeterminazione, come ritenevano i platonici. Al contrario, la *kinesis* determina la natura più propria delle cose fisiche del mondo sublunare, in massima parte costituito da *ta kineta*, vale a dire da quelle cose mobili, le quali, come tali, oltre che *atto* hanno *potenza* e di cui l'essere *in potenza* è in qualche modo *atto*. Aristotele vede il movimento come l'atto del muoversi di ciò che è mobile, del mutare di ciò che è mutevole, dell'alterarsi di ciò che è al-

terabile, del corrompersi di ciò che è corruttibile (cfr. 201a 11 ss.); addirittura arrivando, com'è noto, a considerare, per questa via, il tempo qualcosa che non esiste senza movimento. Una proprietà – «qualcosa del movimento» (219a 9-10) lo chiama – e precisamente «il numero del movimento secondo il prima e il poi» (219b 1-2). In altre parole, Aristotele vede il movimento come appartenente all'essenza delle cose in divenire, come ciò che ne circoscrive da cima a fondo l'orizzonte (sul movimento come *essenza* delle cose sublunari, e su tutto quello che ciò comporta all'interno della filosofia aristotelica, restano memorabili le pagine di Aubenque, 1991, cfr. in part. pp. 412 ss.). Ovverosia, lo vede come ciò che appartiene all'essenza delle cose naturali, che hanno in sé come principio la *kinesis*, e delle cose umane, che hanno in sé come principio la *metabole* (proprio quella *metabole* che – come ci ha insegnato la *Poet.* – la *mimesis praxeos*, quando davvero tale, sa imitare e ripetere nella sua vera essenza, che è, come abbiamo visto, *metabole kata to eikos e to anankaion*: cioè, non accidentalità, ma contingenza). E tuttavia, ascrivere al movimento l'essenza, il *ti en einai* delle cose naturali e umane, ritenerlo segnato dal movimento tutto il mondo sublunare, non significa, nella prospettiva di Aristotele, consegnare quest'ultimo al disordine e alla caoticità, a quella fatale precarietà cui Platone, spesso – discorso a parte bisognerebbe fare per il *Timeo* – era stato tentato di abbandonare il sensibile. Ciò, com'è noto, perché, per Aristotele – che ne parla con un tono di passione abbastanza inusuale per il suo stile filosofico, in opere che vanno dal libro VIII della *Phys.* a *Metaph. A*, dal *De cael.* al *De gener. et corr.* – ogni *kineton*, ogni mobile, deve l'origine del suo movimento, per quanto alla lontana, a un πρῶτον κίνοῦν ἀκίνητον, a un Primo motore immobile, divino, da cui tutto muove, e che imprime alle cose in movimento, anche se a una distanza via via più siderale da esso, un ordine che impedisce loro di scadere nell'assoluta caoticità, e alla *kinesis* stessa quei caratteri di continuità e perennità che impediscono che il cosmo tutto vada in malora. Non poche cose del mondo del movimento conservano, in misura maggiore o minore, traccia di quest'ordine primo. Ciò vale in massimo grado per il movimento circolare dei corpi primi celesti, e vale, in misura minore, per il movimento rettilineo degli elementi del mondo sublunare, che è per questo, in gran parte, come dice nel *De cael.*, «secondo natura» (cfr. 300a 20 ss.). Ma vale anche, alla lontana, per quel ti-

po di movimenti, rintracciabile all'estremo limite di quest'ordine, ma pur sempre all'interno del *kosmos*, che consiste nella generazione e corruzione biologica e, ancor più al confine, nell'agire umano. Insomma, dalle sfere celesti fino al mondo sublunare, luogo della generazione naturale, e poi giù fino alla Terra, sede delle vicende dell'azione umana, s'intravvede ancora, sempre più alla lontana e pur tra confusione e corruzione, un ordine, che nel suo movimento riflette, imitandolo per quanto possibile e nell'unico modo possibile, l'ordine perenne e incorruttibile del Primo motore immobile, che, come un diapason, dà il "la" a tutto l'ordine che è possibile riscontrare nel movimento.

È in questa cornice metafisico-cosmologica che Aristotele giudica il movimento ed è portato a "salvarlo" rispetto a chi lo considera perlopiù scadimento. E questo vale fino alle cose più estreme, fino alle ultime forme del movimento, cui spesso attribuisce, a loro modo, valore ed armonia. Pur tenendolo per implicito nella *Poet.*, è questo lo sfondo metafisico-cosmologico che consente qui ad Aristotele di obiettare a chi, come Platone, svalutava il mondo del movimento, che «non ogni movimento è da censurare ... ma solo quelli di poco valore» (62a 8-9). Anche il movimento sulla scena, quando ordinato come la danza, può, a proprio modo, ripetere e imitare alla lontana quell'ordine divino che tiene insieme tutte le cose e sorregge il divenire. Di qui l'importanza della musica (rilevata anche in *Pol. VIII*), che Aristotele, non a caso, ascrive agli elementi che fanno la superiorità della tragedia sull'epica. Elementi importanti, che si presentano proprio come «figure sensibili», senza per questo sminuire l'importanza del genere poetico che meglio le possiede, la tragedia, e che come tali possono essere percepite solo mediante *aisthesis*. Mediante una sensibilità che, esattamente come avviene per la *kinesis*, Aristotele è portato a rivalutare rispetto ai suoi critici, Platone *in primis*. Alla sua obiezione, che sembra anch'essa rivolta contro Platone – stavolta il Platone delle *Leggi*, secondo il quale il criterio di giudizio sui vari generi poetici doveva andare in senso inversamente proporzionale al piacere sensibile che essi sanno suscitare (cfr. 657e ss.) – e più in generale contro la tesi, come si legge qui in conclusione della *Poet.*, che l'epica sia migliore perché adatta a «spettatori che non sentono la mancanza di figure sensibili (*ton schematon*)», fa da sfondo l'idea che Aristotele ha dell'*aisthesis* e di cui tratta ampiamente nel *De*

anim., come di una *dynamis* atta «a ricevere le forme sensibili senza la materia» (*De anim.* II 424a 17 ss.).

In quell'obiezione che Aristotele muove a chi ritiene che tutto si decida in misura del coinvolgimento sensibile cui ogni singolo genere poetico obbliga, per quanto lapidaria, possiamo ormai ben ritrovare l'intera questione della *mimesis* come l'abbiamo seguita fin dall'inizio del trattato aristotelico. A differenza di quanto poteva pensare Platone, l'imitazione poetica è del tutto ammissibile perché coglie la forma delle cose senza la materia – cosa che, in fondo, è ripetuta in altre parole già nell'indicazione di *Poet.* 4 circa il fatto che «di quelle stesse cose che nella realtà vediamo con pena, proviamo invece piacere a contemplare le immagini più accurate» perché di esse cogliamo la *morphe* (cfr. *supra*, 48b 10-2). La *mimesis*, dunque, non rimane coinvolta con la materia di ciò che imita, ma ne permette di risalire la causa formale. Perciò possiamo provare piacere da quello che «nella realtà vediamo con pena». Perciò la *mimesis* è già una forma di *theoria*. E percio non vale il discorso di Platone, che predilige l'epica rispetto alla tragedia sulla base del presupposto, respinto da Aristotele, secondo il quale meno figure sensibili sono presenti in un genere poetico e più questo diviene accettabile. A dimostrarlo, dice qui Aristotele (riprendendo una questione già trattata, e sul cui significato preciso cfr. *supra*, nota a 50b 18-9), sta il fatto che già alla lettura, senza la messa in scena, la tragedia mostra le sue qualità. Ma sta soprattutto il fatto che, proprio in quanto più legata con la sensibilità e attraverso gli elementi che, aggiungendosi al suo *mythos*, cioè alla sua parte “teoretica”, la rendono tale – musica (cioè parti corali e danza) e messa in scena – essa è capace di «combinare i piaceri nella maniera più evidente». Ovverosia è capace di produrre meglio di ogni altro genere quell'*hedone* che è componente fondamentale del fine stesso dell'arte poetica, concepita da Aristotele proprio come mezzo di conoscenza che si attua mediante il piacere (su questo, cfr. *supra*, note a 48b 10-1, 48b 11-2, 48b 4-24, 48b 18-9, 49b 21-31, 50 a 30-1).

Da questo punto di vista, si può dire, in conclusione, che quello della *mimesis* aristotelica sia, per molti aspetti, il modello addirittura più compiuto di *aisthesis*. Di quell'*aisthesis* che, in grado per Aristotele di accogliere la forma degli oggetti senza la materia, è già considerata – pur nei modi assai complessi che possiamo desumere dal *De anim.* – potenzialmente in possesso di caratteri cono-

scitivi: quelli che essa rilascia all'intelletto perché ne faccia i propri usi teoretici. Il *nous*, infatti, si presenta in Aristotele come una sorta, potremmo chiamarla, di *analogon perceptionis*, anche se ad un più alto grado. Il pensare (*τὸ νοεῖν*), infatti, si legge nel libro III del *De anim.*, «è come il sentire (*τὸ αἰσθάνεσθαι*) e dev'essere un subire qualcosa (*πάσχειν τι*) da parte di ciò che è pensato (*ὑπὸ τοῦ νοητοῦ*)» (cfr. 429a 13-4). Tanto è grande la fiducia “metafisica” che Aristotele ripone nella realtà del vero, nella capacità che essa ha di portare all'atto le potenzialità conoscitive insite nelle nostre facoltà, che arriva a compiere quella nota e discussa affermazione secondo la quale: «La sensazione dei sensibili propri [scil.: cioè gli oggetti propri di ogni senso e adeguati ad esso: i colori per la vista, i suoni per l'udito, ecc.] è vera (*ἀληθής*) o comporta errore in minima parte» (cfr. 428b 18-9). L'errore sta nelle connessioni, mai nella percezione, la quale coopera in modo decisivo alla conoscenza del vero. Le celebri parole conclusive che Aristotele dedica nel *De anim.* alla *psyche* come sede e principio della conoscenza, e che vale la pena di riportare per esteso, delineano un modello gnoseologico entro il quale anche la *mimesis*, come forma di conoscenza sensibile, legata con il piacere e le passioni, trova senza difficoltà il proprio posto:

L'anima è come la mano; la mano, infatti, è lo strumento degli strumenti, e il *nous* è la forma delle forme e l'*aisthesis* la forma dei sensibili. Dal momento che, come sembra, nessuna cosa (*πρᾶγμα*) esiste separata dalle grandezze sensibili, è nelle forme sensibili che esistono le cose intelligibili (*τὰ νοητά*) ... Per questo, chi non provasse alcuna sensazione, non potrebbe apprendere, né comprendere, e allorché si pensa (*θεωρῆ*), di necessità si pensa insieme una qualche immagine (*ἄμα φάντασμά τι θεωρεῖν*): le immagini, infatti, sono come le sensazioni, solo che sono prive di materia (432a 1-9).

Insomma, un modello conoscitivo, quello della *mimesis*, per sensazioni ed immagini, dal quale traspare bene l'idea, tipica della gnoseologia aristotelica, ma propria forse dell'intera metafisica classica – Platone, per certi versi, compreso, malgrado le aporie – secondo la quale la sensibilità ha già, in potenza, un carattere razionale. Kant nella *Critica della ragion pura* avrebbe parlato a questo proposito, molti secoli dopo, di «intuizione intellettuale», criticando l'aspetto metafisico e distinguendo come due fonti, «che è bene tenere separate», sensibilità e intelletto. Con Aristotele, siamo di fronte al compimento di un modello di pensiero del tutto

opposto. Dal quale traspare quella continuità tra sensibilità e intelletto che allora si riteneva fosse indiscutibile per conoscere la realtà *in sé* delle cose, la loro *essenza*, e che solo la modernità, con i suoi sospetti nei confronti della metafisica, riterrà di dover interrompere, inaugurando così tutta un'altra epoca: tra l'altro, l'epoca dell'estetica.

62a 15-6. καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν καὶ τὰς ὄψεις La questione si pone innanzitutto sul piano testuale. Anche qui, come in Dupont-Roc, Lallot (1980, *ad loc.*), ed altri (cfr. ad es. Halliwell, 1987, *ad loc.*), si ritiene di dover riammettere il καὶ τὰς ὄψεις, presente nei codd. A, LAT e AR, e che Kassel (1965) pone invece tra parentesi, accogliendo Spengel. In effetti, se pure può risultare sospetto il δι’ ἡς successivo (che Vahlen corregge in δι’ ἀς) tuttavia il chiaro rinvio di ciò che segue: «*la tragedia* combina i piaceri nella maniera più evidente (αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα)» alle linee 50a 13-5 del cap. 6 – dove si legge che καὶ γὰρ ὄψις ἔχει πᾶν καὶ ἥθος καὶ μῆθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὠσαύτως («infatti, nella messa in scena c’è tutto: i caratteri, la trama, l’enunciazione, la musica e anche il pensiero», passo però anch’esso ritentato guasto da Kassel, 1965, e da altri edd., e su cui cfr. *supra*, nota a 50a 13) – è talmente stretto da rendere indiscutibile il riferimento della *combinazione* dei piaceri alla *opsis* e tollerare l’imprecisione come una forma, la considera qui giustamente Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 410), di lassismo grammaticale. Del resto, questa non è certo la sola incongruità grammaticale presente nel testo della *Poet.* e la decisione di espungere il καὶ τὰς ὄψεις appare dettata (come anche nel caso discusso *supra*, nota a 50a 17-20) più da ragioni di merito – attinenti ad un’apparente contraddittorietà di quest’affermazione aristotelica sull’importanza della *opsis* (su cui invece cfr. anche *supra*, note a 49b 32-3, 50b 15, 50b 18-9, 53b 1-12) – che da ragioni squisitamente grammaticali.

In realtà non c’è nessuna contraddizione interna al testo della *Poet.* Solo una diversa prospettiva della questione tra i capitoli iniziali, dedicati alla sola tragedia e alle sue parti strutturali, e quelli finali (23-6) dedicati al cfr. tra tragedia ed epica. Dopo aver, infatti, subordinato, nel corso del trattato, la musica e la messa in scena – due delle sei parti di cui la tragedia si compone (cfr. *supra*, 50a 7 ss.) – al *mythos*, ora, nel confronto tra epica e tragedia, Aristotele

può ben concludere che esse sono tra gli elementi che la rendono superiore all'epica. A guardar bene, non c'è alcuna contraddizione tra l'affermazione che Aristotele fa qui e quelle che abbiamo incontrato *supra* a proposito dei due elementi (come invece lascia, ad esempio, intendere Halliwell, 1987, p. 182 che tuttavia, come appena detto, conserva la versione dei mss. senza mettere tra parentesi *kai τὰς ὄψεις*). Quando Aristotele giudica la composizione musicale «il più importante degli ornamenti» o, di seguito, la messa in scena «l'elemento più seducente, ma anche ... il meno proprio dell'arte poetica» (su cui cfr. *supra*, nota a 50b 15), li sta valutando, diciamo così “all'interno” della tragedia. Cioè in rapporto al *mythos*, come suo «principio e anima» (cfr. *supra*, 50a 38), e a tutti gli altri elementi (caratteri, pensiero, enunciazione) di cui essa si compone. Qui, invece, li sta valutando, “al di fuori” della tragedia. Cioè in confronto con gli altri generi poetici. Nella fattispecie, in confronto con l'epica. Questa, infatti, limitatamente ad Omero, può avere qualcosa di straordinariamente apprezzabile riguardo al *mythos*, in particolare riguardo al rapporto tra *mythos* ed episodi (cfr. *supra*, note a 55a 35-b23, 59a 30-1) – cosa che ne fa un genere imparagonabile con quello comico, in cui invece non c'è vera e propria *metabole* e dunque non c'è neanche vera e propria *mimesis praxeos* (sulle mancanze della commedia, cfr. *supra*, nota a 49a 32-b 9). Ma, mancando di *mousike* ed *opsis*, elementi che riguardano specificatamente *mezzi* e *modo* della mimèsi tragica (cfr. *supra*, 50a 10-12, su cui nota a 49b 31-50b 20), l'epica manca della qualità fondamentale di “mettere sotto gli occhi” il *mythos*, e, per questa via, manca della possibilità di intensificare e «combinare» i piaceri (conoscitivi ed educativi) che questa qualità comporta. Entro il quadro di rovesciamento gnoseologico ed assiologico dei presupposti platonici compiuto da Aristotele, tutto ciò si tiene perfettamente. È nell'arte drammatica, e solo nell'arte drammatica – dove la *mimesis*, fa notare Aristotele, è realizzata direttamente da coloro che agiscono (cfr. *supra*, 49b 33-4) – che elementi come la musica e la messa in scena acquisiscono una funzione centrale: quella di stimolo sensibile alla comprensione del *mythos*, e dunque alla conoscenza che il dramma porta con sé. Del resto, già nel cruciale cap. 14 (cfr. *supra*, 53b 1 ss.), pur ribadendo che l'effetto proprio della tragedia può scaturire dalla sola *systasis ton pragmaton*, «senza la visione» (su cui cfr. *supra*, nota a 50b 18-9), tuttavia

Aristotele non perde occasione per ribadire che «ciò che è pauroso e degno di compassione può senz'altro conseguire dalla messa in scena» (cfr. *supra*, nota a 53b 1-12). Tale effetto è senz'altro «più estraneo» alla tecnica poetica in sé stessa, ma resta che, dato il mezzo con cui opera il poeta tragico, il piacere proprio della tragedia deve prodursi «*nei fatti*». E ciò in perfetta coerenza con il più ampio quadro di riferimento gnoseologico appena visto (cfr. *supra*, nota a 61b 26-62b 18), riassumibile nella tesi – esplicitamente sostenuta nel *De anim.*, ma presupposta ovunque da Aristotele – secondo la quale è sempre e solo «*nelle forme sensibili* che esistono le cose intelligibili».

Insomma, alla fine del trattato, dopo la riabilitazione degli episodi (cfr. *supra*, nota a 55a 35-b23), vediamo compiere ad Aristotele anche la riabilitazione di *mousike* ed *opsis*, che rimette in equilibrio una teoria della tragedia, all'apparenza – soprattutto nei capitoli dedicati al *mythos* – sbilanciata in direzione “teoretica”. Ma del resto, a rigore di termini, non si dovrebbe nemmeno parlare di riabilitazione. Bensì soltanto di completamento dell'analisi e di riequilibrio finale delle questioni che via via si sono poste ad Aristotele. Un completamento da cui alla fine emerge la posizione conclusiva di Aristotele in merito all'arte poetica tragica: cioè la tesi secondo la quale tutto ciò che è funzionale alla piena attuazione del *mythos* della tragedia e all'effetto conoscitivo proprio che questa attuazione produce – l'agnizione della natura contingente della *praxis* e dei rischi “tragici” che ciò comporta – è, per questo stesso motivo, parte integrante della sua *mimesis*.

In questo senso si spiegano ora, perfettamente, affermazioni che abbiamo già ritrovato nella *Poet.* e che contrastano solo apparentemente con l'idea portante della subordinazione della musica e della messa in scena al *mythos*. L'affermazione che si può leggere nel cap. 18 a proposito del fatto che il coro (che si esprimeva cantando e danzando) dev'essere «concepito come uno degli attori e parte dell'intero» (cfr. *supra*, 56a 25-6, su cui nota a 56a 25-7). O, come detto, l'affermazione, ancora più importante, del cap. 6, a proposito del fatto che «nella messa in scena c'è tutto: i caratteri, la trama, l'enunciazione, la musica e anche il pensiero» (cfr. *supra*, 50a 13-5). Possiamo ora comprenderle pienamente proprio in quella prospettiva che viene a definizione qui, nel confronto conclusivo fra tragedia ed etica, ma che, peraltro, era già stata annunciata

nel cap. 6, laddove Aristotele faceva notare che, poiché nella tragedia sono *οἱ πράττοντες*, coloro che agiscono, a produrre l'imitazione, tutti gli elementi che la compongono, compresi *lexis*, *mousike* e *opsis*, contribuiscono a realizzarla (cfr. *supra*, 49b 31-6). Una mimèsi *drammatica*, le cui azioni vanno perciò anche *viste* e *ascoltate*, poste "sotto gli occhi" per meglio apprezzarne e valutarne, mediante quel piacere conoscitivo che è tipico della mimèsi tragica, qualità che tuttavia dipendono solo dal *mythos* come *systasis* e *synthesis ton pragmaton*. (I passi qui ripresi devono essere evidentemente sfuggiti a Donini, 2008, pp. CLXII ss., quando afferma che da Aristotele «lo spettacolo è bollato» e quindi deve concludere che «Aristotele non sembra essersi reso conto che c'è un senso in cui lo spettacolo ... continua ad essere una parte ineliminabile della tragedia». È ben significativo come studi – di cui Donini, 2008, è solo un esempio tra i tanti – tendenti ad aggravare certe incongruenze, pur effettivamente presenti nella *Poet.*, non riescano poi a fornire spiegazione alcuna del rapporto stabilito negli ultimi capitoli della *Poet.* fra tragedia ed epica – in proposito cfr. ivi, pp. CLXV ss. – giudicandolo semplicemente «contraddittorio», e lasciandosi andare a spiegazioni quanto meno congetturali sugli «imbarazzi», i «silensi» e la soggezione che Aristotele avrebbe avuto nei confronti del vecchio maestro Platone al momento di criticarne le posizioni.)

62b 3-4. ἔτι ήττον μία ἡ μίμησις ἡ τῶν ἐποποιῶν Alcuni edd., tra i quali anche Dupont-Roc, Lallot (1980, p. 412), rilevano discordanze tra l'elemento di minore unitarietà attribuito qui all'epica rispetto alla tragedia, e quanto invece, a proposito dell'unitarietà del *mythos*, si legge nel cap. 8 (su cui cfr. *supra*, nota a 51a 16-35). Lì, infatti, si faceva l'esempio dell'epica, e si diceva che Omero si distingue dagli altri poeti epici anche per essere stato capace di vedere bene cos'è l'unitarietà dell'opera, organizzandola non intorno a un unico individuo (come possono aver fatto i compositori di innumerevoli *Eraclidee* o *Teseidi*), ma intorno a «un'azione una e intera» (cfr. *supra*, 51a 32), e riunendo le parti relative ai fatti in una *totalità* avente una *grandezza* adeguata.

Ma, anche in questo caso, a guardar bene, la contraddizione pare non sussistere. Omero ha visto meglio di ogni altro, ma *solo* relativamente alle possibilità strutturali proprie dell'epica. Possibilità

che, per Aristotele, anche a questo proposito, restano più limitate rispetto a quelle della tragedia. Non a caso, infatti, alla fine del ragionamento, Aristotele conclude con un richiamo al fatto che il genere epico «è stato composto nel modo migliore possibile e la sua imitazione è il più possibile di un'azione unitaria». La contraddizione sussisterebbe solo ove dicesse che è la più unitaria *in assoluto*, ma proprio l'ώς ἐνδέχεται usato qui mette le questioni alla giusta distanza. Del resto, se rispetto a un criterio quantitativo, l'epica omerica può apparire unitaria al massimo grado – perché più lunga della tragedia e dunque, nel caso di Omero, più mirabilmente unificata – rispetto a un criterio qualitativo, quello che Aristotele sta usando ora qui per attestare la superiorità *in assoluto* della tragedia sull'epica, la tragedia, più «concentrata» dell'epica, è, appunto, in assoluto più unitaria (tanto che, qualora si realizzasse una tragedia avente per *mythos* quello dell'*Iliade* o quello dell'*Odissea*, essa, per il tipo di grandezza che le è peculiare, apparirebbe, dice Aristotele, o «tronca» o «annacquata»).

62b 14-5. μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποίιας La superiorità della tragedia viene alla fine ascritta, nel complesso, alla sua maggiore capacità, rispetto all'epica, di realizzare il *telos* (su cui cfr. anche *supra*, nota a 59b 8-60b 5). In queste poche righe, sono riassunte e portate a giudizio conclusivo tutte le cruciali questioni riguardanti il piacere, come effetto proprio e come fine dell'arte poetica, accennate – notare qui il τὴν εἰρημένην – in merito alla tragedia, ai passi 50a 30, 52b 29-33, 53b 11, 62a 18- 62b 1, in merito all'epica, ai passi 59a 21, 60a 11-3, 62b 2 e, in merito alla *mimesis* in generale, già implicate nelle tesi del cap. 4 sulle cause dell'imitazione (cfr. *supra*, 48b 9 ss.). A questo punto, sulla questione dell'*ergon* e dell'*oikeia hedone* si può trarre un bilancio. E Aristotele lo trae, indicando, senza esitazioni, come anche e soprattutto a questo riguardo si mostri la superiorità della tragedia sull'epica. È pur vero che, come alcuni studiosi hanno fatto giustamente notare (cfr. ad es. Else, 1957, pp. 652-3, che tuttavia alla fine non accoglie l'ipotesi), Aristotele non specifica qui questo *telos* e che l'*hedone* «di cui s'è detto» potrebbe, in teoria, anche fare riferimento esclusivamente all'ultima occorrenza di un suo paronimico (ἥδιον) alla linea 62b 1. Ma sarebbe (come afferma anche Lucas, 1980, p. 257) assai strano che l'enfasi con cui Aristotele conclude in generale, senza fare specifi-

cazioni, fosse solo riservata al problema specifico del piacere della brevità. E comunque, nella fattispecie, la questione sarebbe anche in questo modo riconducibile a quella, più generale, del *piacere proprio*. Infatti, anche partendo dalla questione appena affrontata da Aristotele, quella della superiorità della tragedia sull'epica quanto al piacere che le viene dal suo essere «più concentrata» rispetto all'epica, il punto rimane il medesimo: la sua maggiore capacità di mettere le cose “davanti agli occhi” e di produrre così quel *thaumaston*, quella *meraviglia* in cui risiede il piacere della conoscenza, da passioni dolorose quali l'*eleos* e il *phobos*.

Passioni come queste sono – la *Poet.* lo ribadisce più volte (cfr. *supra*, 52b 32-3, 53b 11-4) – quelle «proprie» della mimèsi tragica. Ma in che senso *proprie*? Non possono senz'altro essere *proprie* della commedia, nella quale tutti «alla fine escono diventati amici e nessuno uccide nessuno». Da qui scaturisce l'*oikeia hedone* della commedia (cfr. *supra*, 53a 35-9), che, da questo punto di vista appare addirittura opposta a quella della tragedia. Nella tragedia, infatti, si hanno *pathe en tais philiais* – «come il fratello che uccide o sta per uccidere il fratello, o il figlio il padre, o la madre il figlio, o il figlio la madre e altre azioni di questo genere» (su cui cfr. *supra*, note a 52a 29-31, 53b 1-5-4a 15, 53b 19), le quali suscitano al meglio il tipo di sentimenti da cui scaturisce il *thaumaston*, «giacché la compassione si prova per chi cade in sventura incolpevole, la paura per chi ci è simile» (cfr. *supra*, 53a 3-5) – e dunque c'è bisogno di una sventura effettivamente accaduta o almeno *sul punto di accadere* (su ciò che suscita *eleos* e *phobos*, cfr. anche *Rhet.* 1386a 7 ss. richiamata *supra*, nota a 49a 32-b 9). Ma tali passioni non sono proprie neanche dell'epica. Perché? Certo, in parte per una ragione analoga: perché neanche l'epica, che si occupa soprattutto di guerre tra nemici (Achei e Teucri, Ulisse contro i Proci) – e sappiamo che «se un nemico <va contro> il nemico, che ciò avvenga effettivamente o sia sul punto di avvenire, <non suscita> alcuna compassione, eccetto che per la sciagura in sé» (cfr. *supra*, 53b 16-8) – può avere, in definitiva, come tratto distintivo *pathe en tais philiais*. Ma potrebbe sempre averli, e, in fondo, ce l'ha (del resto, l'argomento dichiarato in apertura dell'*Iliade* è l'ira οὐλομένην, rovinosa, di Achille contro i suoi, «che infiniti dolori inflisse agli Achei, e gettò in preda all'Ade molte vite gagliarde d'eroi»: cfr. *Il.* 1,1-5). E comunque, se la ragione principale fosse questa, saremmo

paradossalmente costretti ad ammettere che proprio quei poemi come le *Eraclidee*, di cui Aristotele ha parlato come di un cattivo esempio di epopea, sarebbero poi, quanto all'argomento (Eracle è eroe addirittura archetipo dei *pathē en tais philiais*), più congeniali alla realizzazione del fine dell'arte poetica di quanto non lo siano stati i poemi omerici. La ragione di fondo, dunque, non può essere questa. E non può essere neanche, in definitiva, quella relativa al tratto *metaxu* del personaggio tragico (su cui, cfr. *supra*, 53a 7). È vero, infatti, che gli eroi descritti nell'epica omerica sono più "distanti" da quelli descritti nella tragedia, e che, già al tempo di Aristotele, era senz'altro più difficile immedesimarsi in essi che nei personaggi tragici. Ma quando deve definirli, in fondo li definisce nello stesso modo: *spoudaioi* (cfr. *supra*, 49b 10, su cui nota a 49b 9-20). Neanche questo, perciò, può costituire un tratto distintivo assoluto. Vuoi perché neanche i personaggi epici, da Achille a Ulisse, da Priamo ad Ettore, mancano – e Aristotele non avrebbe avuto alcuna difficoltà a vederlo ed ammetterlo (su questo, cfr. *supra*, nota a 48a 2) – del tratto *metaxu* che caratterizza i personaggi tragici e sono *spoudaioi* più in relazione al censo che al valore etico delle loro azioni. Vuoi anche perché i personaggi tragici sono in gran parte ripresi dall'epica e dunque, già per questo, difficilmente separabili dalla sua tradizione.

La ragione dev'essere quindi un'altra. E tutto fa pensare che sia proprio quella che Aristotele è andato via via delineando in questi ultimi capitoli di confronto fra tragedia ed epica. Una ragione che solo una certa considerazione un po' unilaterale e schematica delle tesi di Aristotele in merito alla priorità del *mythos* sugli altri elementi, rende difficile ammettere. Quando Aristotele, nel cap. 6 e altrove, dice che il *mythos* è il *proton* della tragedia, non sta dicendo che è l'unico elemento fondamentale della tragedia. Tanto che fra tragedia ed epica la differenza fondamentale riguarda solo in modo relativo la *systasis ton pragmaton* in sé (anch'essa, nell'epica, complessa, anch'essa pienamente imitativa della *praxis*, ecc.: cfr. in part. *supra*, 59b 8 ss.). Non che il *mythos* dell'epica omerica non abbia in sé la *dynamis* per produrre sentimenti quali l'*eleos* e il *phobos* – e proprio per questo, in fondo, Omero è divino: perché capace di produrre *mimesis praxeos* da materiali, per grandezza ed eterogeneità, obiettivamente più difficili da comporre (cfr. *supra*, 59a 30 ss.). Del resto, come Aristotele ha già det-

to nel cap. 5, «chiunque sa intorno alla bontà o mediocrità di una tragedia sa anche intorno <alla bontà e mediocrità> dell'epica, giacché ciò che attiene all'epica è proprio anche della tragedia» (cfr. *supra*, 49b 17-20). E ora, in conclusione, non fa che ripeterlo: «<la tragedia> ha tutto ciò che è proprio dell'epica».

Il problema è un altro. È che, come aveva già detto nel cap. 5 – dove si legge che «ciò che attiene alla tragedia non è tutto nell'epica» (49b 19-20) – e torna a dire qui, la tragedia ha qualcosa «in più» dell'epica. E questo *qualcosa in più*, ora, senza più rischio di equivoci, Aristotele può dichiararlo esplicitamente: la musica, la messa in scena, l'orchestrazione e la recitazione drammatica. Tutte caratteristiche che in sé non sono niente; che nemmeno appartengono, a rigore di termini, all'arte poetica in senso stretto. Ma che, se subordinate al *mythos* tragico e agli elementi ad esso più prossimi (*ethos*, *dianoia* e *lexis*), aiutano a rendere «più evidente» (*ἐναργέστατα*) l'effetto di piacere che la *mimesis* produce e a mettere *pro ommatōn* i tratti che il *mythos* ha in proprio. In altre parole, aiutano a metterne in atto le proprietà, già *enargeis*, già visibili, vistose potremmo anche dire, alla lettura, ma realizzate pienamente solo con la messa in scena. Per questo, come aveva già detto nel cap. 6, nella messa in scena «c'è tutto» (su cui cfr. *supra*, note a 50a 13, 50b 15). Non perché *senza di essa* non vi sia effetto tragico, conseguibile anche alla sola lettura, ma perché *con essa* l'effetto tragico si alimenta, si perfeziona, si «mette a punto» in un modo che, a patto che il *mythos* sia ben costruito, l'epica non può raggiungere.

Ha ragione Else (1957, p. 652), a concludere ipotizzando che tragedia ed epica producono «*the same pleasure, but with different success*», anche se poi, come spesso gli capita, non trae tutte le conseguenze da questa sua intuizione. Non trae soprattutto la conseguenza ultima: quella che il vero tratto distintivo della tragedia rispetto all'epica, non riguarda tanto i sentimenti che essa suscita – quelli, dolorosi, come *eleos* e *phobos*, probabilmente, a giudizio di Aristotele, suscitati anche dall'epica – ma riguarda il modo di trasformarli, ricavando da essi *thaumaston* e dunque piacere. Riguarda, cioè, la *katharsis* (su cui cfr. *supra*, note a 49b 21-31, 49b 27-8). Vale a dire quel *telos* della tecnica poetica che – possiamo ora desumere con un certo grado di plausibilità dal ragionamento di Aristotele sulla superiorità della trage-

dia sull'epica – è proprio, perché compiutamente realizzabile, solo della tragedia. E proprio in virtù delle sue maggiori qualità sensibili: piacere, movimento, concentrazione temporale, visibilità dei fatti che imita. Qualità che rendono la tragedia capace di portare ad evidenza e mettere sotto gli occhi ciò che è già insito nel suo *mythos* – il carattere contingente della *praxis* – ma che, come tutte le cose intelligenibili, «esiste nelle forme sensibili» e per queste deve passare. Rispetto alla tragedia, che produce il *thaumaston* in forma compiuta, l'epica «si presta meglio all'*alogon*» (cfr. *supra*, 60a 11-2). Questa è la dote concessale dalla sua minore attinenza con il sensibile. Dote non da poco, che permette a Omero perfino di «disimulare e far piacere l'*atopon*» (cfr. *supra*, 60b 2). Ma dote che, nella prospettiva “naturalistica” di Aristotele, presenta anche un limite: quello di distanziarla dalla realtà delle cose, di allentare la presa sui *pragmata* e, dunque, alla fine di renderla, quanto al *telos* dell'arte poetica, inferiore alla tragedia. L'epica può far piacere l'irrazionale e l'assurdo, ma solo la tragedia fa compiutamente piacere ciò che è doloroso. Perché ne coglie il senso per mezzo di quella trasformazione di passioni dolorose in piacevoli finalizzata alla conoscenza e all'educazione della *phronesis*, la quale ci fa vedere, ci fa “toccare con mano” – anche se, nella tragedia, per via negativa – la contingenza della (e dunque le possibilità insite nella) *praxis*. E ciò anche grazie all'ausilio di questo suo importo sensibile, attraverso cui più agevolmente si può raggiungere quella *katharsis ton pathematon* che è, finché dura e per gli effetti che lascia – esattamente come l'*hedone* di cui Aristotele parla in *Eth. nic.* x –, perfetto equilibrio di sensibile e intelligibile.

62b 15-6. Περὶ μὲν οὖν τραγῳδίας καὶ ἐποποιίας L'ultima frase del trattato, piuttosto che costituire una prova a favore dell'esistenza di un libro II della *Poet.* (su cui cfr. *supra*, nota a 49a 32-b 9), costituisce una prova del fatto che, pur nella sua indubbia frammentarietà, l'opera si apre e si chiude in modo coerente e sistematico – si potrebbe dire *simmetrico* – con il medesimo richiamo, nemmeno troppo implicito, a quei principi filosofici (cause, qualità, elementi, differenze) ai quali anche l'arte poetica va rimandata e in virtù dei quali va valutata.

Ora, se il tenore della trattazione della *Poet.* è questo, difficilmente avremmo potuto incontrare, in un'opera così orientata, un intero

libro dedicato alla commedia. Essa, per tutte le ragioni già esposte *supra* (cfr. note a 48b 24-49a 30, 48b 37, 49a 32-b9, 49a 35-7), non possiede, agli occhi di Aristotele, la *spoude* posseduta invece da tragedia ed epica. Quella *spoude* che rende queste ultime meritevoli di un confronto e alla fine di un giudizio, ben più articolato. Il testo aristotelico sulla commedia, si è già detto, è, in fondo, il cap. 5, in cui Aristotele definisce la commedia, e la cui definizione è ragione stessa della minore attenzione dedicatale (anche se, per tutti i motivi visti, non anche di una sua condanna alla maniera platonica). La commedia, come Aristotele indica nei capp. 4 e 5, si è fermata al *geloion*; e dunque si è fermata prima di poter diventare un'attività in certa misura "filosofica". Ciò che viceversa sono diventate, per tutte le ragioni che abbiamo provato a spiegare, l'epica e, in modo compiuto, la tragedia.

Dunque, nella *Poet.* nessuna *symmetria* possibile «tra la paura della tragedia e il ridicolo della commedia» – come voleva invece il *Tractatus coeslinianus* – e perciò, probabilmente, nessun libro 11 della *Poet.* *Symmetria* invece possibile, e non oltre un certo punto, solo fra tragedia ed epica. E comunque non in relazione all'argomento che il *Tractatus* sta discutendo nel frammento che ci è giunto: la *katharsis ton pathematon*. Non lo è, cioè – ha del resto appena finito di dire Aristotele (cfr. *supra*, nota a 62b 14-5) – in relazione all'*ergon* e al *telos* dell'arte poetica. Qualcosa che un trattato come il *Coeslinianus*, riconducibile, come ritiene la gran parte degli studiosi, alla tarda scuola peripatetica (*contra*, tra gli altri, Cooper, 1924 e Janko, 1984), già non poteva più cogliere in tutta la sua essenza e profondità. Vale a dire, in quel connubio tra *theoria*, *praxis* e *poiesis* che è la cifra, oltre che della *Poet.*, anche di tutta la filosofia di Aristotele.

62b 19. Per completezza d'informazione, va detto che nel solo cod. B seguono alcune lettere di cui la paleografia ha in vario modo cercato di colmare la lacuna. Gallavotti (1974), che nella sua ed. recepisce il brano, così scrive: περὶ δὲ ιαμβῶν καὶ [κ]ωμῳ[δί]ας ἐφ[ε]ξ[η]ς (contra, Cantarella, 1975). Ciò comunque, data sia l'assenza in tutti gli altri mss., sia l'estrema corruzione del testo, non autorizza in alcun modo le congetture circa un presunto secondo libro sulla commedia.



Bibliografia

Commenti e traduzioni

BARABINO A. (1999), Aristotele, *Poetica*, traduzione e note a cura di A. Barabino, con un'Introduzione di F. Montanari, Milano.

BUTCHER S. H. (1907), *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art* (1897), London.

BYWATER I. (1909), *Aristotle on the Art of Poetry. A revised text with critical introduction, translation and commentary*, Oxford.

CASTELVETRO L. (1978), *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* (1576), a cura di W. Romani, Roma-Bari.

DACIER A. (1692), Aristote, *La Poétique d'Aristote*. Traduite en François. Avec des Remarques par A. Dacier, Paris.

DE MONTMOLLIN D. (1951), *La Poétique d'Aristote*. Texte primitif et additions ultérieures, Neuchâtel.

DONINI P. (2008), Aristotele, *Poetica*, traduzione e cura di P. Donini, Torino.

DUPONT-ROC R., LALLOT J. (1980), Aristote, *La Poétique*, le texte grec avec une traduction et des notes de lecture par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris.

ELSE G. E. (1957), *Aristotle's Poetics: The Argument*, Leiden.

GALLAVOTTI C. (a cura di) (1974), Aristotele, *Dell'arte poetica*, Milano.

GOLDEN L., HARDISON O. B. (1968), *Aristotle's Poetics. A Translation and Commentary for Students of Literature*, Translation by L. Golden, Comm. by O. B. Hardison Jr., Englewood Cliffs (NJ).

GUDEMAN A. (1934), Aristoteles, *Peri poietikès*, mit Einleitung, Text und Adnotatio critica, exegetischem Kommentar von A. Gudeman, Berlin-Leipzig.

HALLIWELL S. (1987), *The Poetics of Aristotle: translation and commentary*, London.

JANKO R. (1987), Aristotle, *Poetics I*, with the *Tractatus Coislinianus*, a hypothetical reconstruction of *Poetics II*, the Fragments of *On Poetics*, by R. Janko, Indianapolis-Cambridge.

- KASSEL R. (1965), Aristotelis, *De arte poetica liber*, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit R. Kassel, Oxford.
- LANZA D. (1994), Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, Milano.
- LUCAS D. W. (1980), Aristotle, *Poetics*, Introduction, Commentary and Appendixes by D. W. Lucas (1968), Oxford.
- MAGGI V., LOMBARDI B. (1550), *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*, Venezia.
- MENARDOS S., SYKOUTRIS I. (1936), Aristoteles, *Peri poietikes*, metaphrasis hypo S. Menardou, eisagoge, keimenon kai hermeneia hypo I. Sykoutris, Athenai.
- PADUANO G. (1998), Aristotele, *Poetica*, traduzione e introduzione di G. Paduano, Roma-Bari.
- PESCE D. (2004), Aristotele, *Poetica*, saggio, introduzione, traduzione, note e somm. an. di D. Pesce (1981, ed. revisionata da G. Girgenti), Milano.
- PICCOLOMINI A. (1572), *Annotazioni di M. Alessandro Piccolomini nel Libro Della Poetica d'Aristotele*, Siena.
- PILET DE LA MESNADIÈRE J. (1640), *La Poëétique de Jules de La Mesnadière*, Paris.
- ROSTAGNI A. (1927), Aristotele, *La Poetica*, introduzione, testo e commento di A. Rostagni, Torino.
- TWINING T. (1972), Aristotle, *Treatise on Poetry*, Translated with Notes on the Translation and the Original, and Two Dissertation on Poetical and Musical Imitation, by T. Twining (1789), Westmead.
- VAHLEN I. (1964), *Aristotelis de arte poetica liber*, tertiiis curis. Recognovit et adnotatione critica auxit I. Vahlen (1885), Hildesheim.
- VALGIMIGLI E. (1953), *Aristoteles latinus xxxiii: De arte poetica Guillelmo de Moerbeke interprete*, ed. E. Valgimigli (rev., praef. et ind. instruxerunt A. Franceschini e L. Minio Paluello), Bruges-Paris.
- VALGIMIGLI M. (1934), Aristotele, *Il problema estetico (dalla Poetica)*, traduzione, introduzione e note di M. Valgimigli, Bari.
- ID. (1946), Aristotele, *Poetica*, introduzione, traduzione e commento di M. Valgimigli, Bari.
- VETTORI P. (1560), *Petri Victorii Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poetarum*, Firenze.
- ZANATTA M. (a cura di) (2004), *Retorica e Poetica di Aristotele*, Torino.

Repertori di frammenti e strumenti utilizzati

BONITZ = H. BONITZ, *Index Aristotelicus*, Berlin 1870 (Graz 1955⁵).

CHANTRAINE = P. CHANTRAINE, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, 2 voll., Paris 1968.

COLLI = G. COLLI, *La sapienza greca*, 3 voll., Milano 1977.

D.-K. = H. DIELS, W. KRANZ, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, 3 voll., Berlin 1952⁶.

Grg = *Corpus grammaticorum graecorum*, ed. Schneider, G. Uhlig, A. Hilgard (1878-1910), Hildesheim 1965.

LANATA = *Poetica preplatonica*, a cura di G. Lanata, Firenze 1963.

L.S.J. = *Greek-English Lexikon*, compiled by H. G. Liddell and R. Scott, new ed. rev. and augm. by H. S. Jones, Oxford 1996⁹.

MONTANARI = F. MONTANARI, *Vocabolario della lingua greca*, Torino 1995.

ROSE = *Aristotelis fragmenta*, ed. V. Rose, Leipzig 1886.

SVF = *Stoicorum veterum fragmenta*, ed. J. von Arnim (1903-24), 4 voll., Stuttgart 1964.

TrGF = *Tragicorum graecorum fragmenta*, ed. A. Nauck (1889), Hildesheim 1964.

Studi moderni

AGAMBEN G. (2007), *L'amico*, Roma.

ALONI A. (1979-80), *Giambo e commedia nella Poetica di Aristotele. Osservazioni preliminari*, in "Atti del Sodalizio Glottologico Milanese", 21, pp. 115-23.

ANNAS J. (1998), *La morale della felicità* (1993), Milano.

ARENDT H. (1988), *Vita activa. La condizione umana* (1958), Milano.

ARMSTRONG J. M. (1998), *Aristotle on the Philosophical Nature of Poetry*, in "Classical Quarterly", 48, 2, pp. 447-55.

AUBENQUE P. (1991), *Le problème de l'être chez Aristote. Essai sur la problématique aristotélicienne* (1962), Paris.

ID. (1993), *La prudenza chez Aristote* (1963), Paris.

AUERBACH E. (1979), *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo* (1958), Milano.

- BABUT D. (1985), *Sur la notion d'«imitation» dans les doctrines esthétiques de la Grèce classique*, in "Revue des études grecques", 98, pp. 72-92.
- BATTEUX CH. (1992), *Le belle arti ricondotte a un unico principio* (1746), Palermo.
- BELFIORE E. (1992), *Aristotle and Ifigenia*, in Oksenberg Rorty (1992), pp. 359-77.
- ID. (2000), *Murder among Friends. Violation of Philia in Greek Tragedy*, Oxford.
- ID. (2003), *Il piacere del tragico. Aristotele e la poetica* (1992), Roma.
- BERNAYS J. (1970), *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie* (1857), Hildesheim-New York.
- BERTI E. (1989), *Le ragioni di Aristotele*, Roma-Bari.
- ID. (2006), *Tragedia e filosofia in Aristotele: l'Antigone*, in "Bollettino del centro di studi vichiani", 36, pp. 53-69.
- BLUNDELL M. W. (1992), *Ēthos and Dianoia Reconsidered*, in Oksenberg Rorty (1992), pp. 155-75.
- BREMER J. M. (1969), *Hamartia. Tragic Error in the Poetics of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam.
- BURNYEAT M. F. (1980), *Aristotle on Learning to Be Good*, in Oksenberg Rorty (1980), pp. 69-92.
- BYWATER I. (1909), *Aristotle on the Art of Poetry*, a rev. text with critical introduction, translation and commentary by I. Bywater, Oxford.
- CALVO F. (1984-85), *Aristotele e l'esperienza tragica*, in "Ann. fil. Univ. di Perugia", 22, 4, pp. 11-70.
- ID. (1989), *Cercare l'uomo. Socrate Platone Aristotele*, Genova.
- CAMASSA G. (1988), *Phantasia da Platone ai neoplatonici*, in M. Fattori, M. Bianchi (edd.), *Phantasia-Imaginatio*, Atti del v Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, Roma, pp. 23-55.
- CAMBIANO G., REPICI L. (a cura di) (1993), *Aristotele e la conoscenza*, Milano.
- CANTARELLA R. (1969), *Aspetti sociali e politici della commedia greca antica*, in "Dioniso", 43, pp. 313-52.
- ID. (1975), *I «libri» della Poetica di Aristotele*, in "Rendiconti degli Atti dell'Accademia dei Lincei", 30, pp. 289-97.
- CAREY C. (1988), *'Philanthropy' in Aristotle's Poetics*, in "Eranos", 86, pp. 131-9.
- CAZZULLO A. (1987), *La verità della parola. Ricerca sui fondamenti filosofici della metafora in Aristotele e nei contemporanei*, Milano.
- CHERNISS H. (1962), *Aristotle's Criticism of Plato and the Academy*, Baltimore, vol. I, pp. 174-478.
- COLLI G. (a cura di) (2003), *Aristotele, Organon*, Milano.

- COOPER J. M. (1980), *Aristotle on Friendship*, in Oksenberg Rorty (1980), pp. 301-40.
- ID. (1986), *Reason and Human Good in Aristotle*, Indianapolis-Cambridge (MA).
- COOPER L. (1924), *An Aristotelian Theory of Comedy*, with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus, Oxford.
- COSTA F. (1995), *Riflessioni su concetto di esperienza in Aristotele*, in "Giornale di Metafisica", 17, pp. 47-70.
- D'ANGELO A. (1977), *Metaphora e energeia*, in "La Cultura", XXXV, pp. 135-43.
- DEL CORNO D. (a cura di) (1978), Filostrato, *Vita di Apollonio di Tiana*, Milano.
- DE ROMILLY J. (1995), *La costruzione della verità in Tucidide* (1990), Firenze.
- DERRIDA J. (1997), *La mitologia bianca. La metafora nel testo filosofico* (1971), in Id., *Margini di filosofia* (1972), Torino, pp. 273-330.
- DESCLOS M. L. (a cura di) (2000), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble.
- DODDS E. R. (1978), *I Greci e l'irrazionale* (1951), Firenze 1959.
- DONINI P. L. (1989), *Ethos. Aristotele e il determinismo*, Alessandria.
- ID. (2004), *La tragedia e la vita. Saggi sulla Poetica di Aristotele*, Alessandria.
- DÜRING I. (1962), *Aristotle's Protrepticus. An Attempt at Reconstruction*, Göteborg.
- ECO U. (1987), *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Milano.
- ELSE G. F. (1967), *The Origin and Early Form of Greek Tragedy*, Cambridge (MA).
- FERRARI G. R. F. (1999), *Aristotle's Literary Aesthetics*, in "Phronesis", 3, pp. 181-98.
- FINLEY M. I. (1978), *Il mondo di Odisseo* (1956), Roma-Bari.
- FORTENBAUGH W. W. (1975), *Aristotle on Emotion. A Contribution to Philosophical Psychology, Rhetoric, Poetics and Ethics*, London.
- FLASHAR H. (1993), *La teoria classicistica della mimesis* (1979), in E. Mattioli (a cura di), *Mimesis*, in "Studi di Estetica", 7/8, Bologna, pp. 54-71.
- FREDE D. (1992), *Necessity, Chance, and "What Happens for the Most Part" in Aristotle's Poetics*, in Oksenberg Rorty (1992), pp. 197-219.
- ID. (1993), *La funzione conoscitiva della «phantasia» in Aristotele* (1992), in Cambiano (1993), pp. 91-118.
- FREUDENTHAL J. (1863), *Über den Begriff des Wortes φαντασία*, Göttingen.
- FUMAROLI M. (2005), *Le api e i ragni. La disputa degli antichi e dei moderni* (2001), Milano.
- GADAMER H. G. (1990), *Verità e metodo* (1960), Milano.

- ID. (1996), *Verità e metodo 2. Integrazioni* (1986-93), Milano.
- ID. (2000), *Metafisica e filosofia pratica in Aristotele*, lezioni raccolte da V. De Cesare, Milano.
- GASTALDI S. (1987), *Lo spoudaios aristotelico tra etica e poetica*, in "Elenchos", 1, pp. 63-104.
- ID. (2002), *La metafora aristotelica tra Poetica e Retorica*, in Lanza (2002), pp. 81-92.
- GELLRICH M. (1988), *Tragedy and Theory. The Problem of Conflict since Aristotle*, Princeton.
- GENTILI B. (2006), *Poesia e pubblico nella Grecia antica da Omero al V secolo* (1983), Milano.
- GENTILI C. (1996), *Ermeneutica e metodica. Studi sulla metodologia del comprendere*, Genova.
- GIGANTE M. (1971), *Rintone e il teatro greco in Magna Grecia*, Napoli.
- GLANVILLE I. M. (1949), *Tragic Error*, in "Classical Quarterly", 43, pp. 47-57.
- GOETHE J. W. (1992), *Note supplementari alla 'Poetica' di Aristotele* (1827), in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino, pp. 266-8.
- GOLDEN L. (1976), *The Clarification Theory of Katharsis*, in "Hermes", 104, pp. 437-52.
- GOLDSCHMIDT V. (1982), *Temps physique et temps tragique chez Aristote. Commentaire sur le Quatrième livre de la Physique (10-14) et sur la Poétique*, Paris.
- GRABAR A. (2001), *Plotino e le origini dell'estetica medievale* (1945), in Id., *Le origini dell'estetica medievale*, Milano, pp. 29-83.
- GUASTINI D. (1999), *Come si diventava uomini. Etica e poetica nella tragedia greca*, Roma.
- ID. (2003), *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari (2004²).
- ID. (2004), *Filosofia ed etica nella Poetica di Aristotele*, in "Isonomia", Rivista elettronica dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Urbino "Carlo Bo".
- ID. (2005), *Aristotele e la metafora. Ovvero un elogio dell'approssimazione*, in "Isonomia", Rivista elettronica dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Urbino "Carlo Bo".
- ID. (2008), *Philia ed amicizia. Il concetto classico di philia e le sue trasformazioni*, Roma.
- ID. (2010), *Letteratura e filosofia: alle origini della letteratura europea*, in *Storia della letteratura europea*, a cura di P. Boitani e M. Fusillo, Torino, in corso di stampa.

- HALLIWELL S. (1991), *Comic Satire and Freedom of Speech in Classical Athens*, in "Journal of Hellenic Studies" 111, pp. 48-70.
- ID. (1992a), *Pleasure, Understanding, and Emotion in Aristotle's Poetics*, in Oksenberg Rorty (1992), pp. 241-60.
- ID. (1992b), *The Poetics and its Interpreters*, in Oksenberg Rorty (1992), pp. 409-24.
- ID. (1992c), *Catharsis*, in D. E. Cooper (ed.), *A Companion to Aesthetics*, Oxford-New York, pp. 61-3.
- ID. (1998a), *Aristotle on Form and Unity*, in M. Kelly (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford-New York, pp. 101-4.
- ID. (1998b), *Aristotle's Poetics*, London (1986).
- ID. (2003), *La psychologie morale de la catharsis. Un essai de reconstruction*, in "Les Études philosophiques", 4, pp. 499-517.
- ID. (2009), *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni* (2002), Palermo.
- HAMLYN D. W. (1993), *L'epagōgē aristotelica* (1976), in Cambiano (1993), pp. 264-85.
- HEATH M. (1987), *The Poetics of Greek Tragedy*, London.
- ID. (2008), *The Best Kind of Tragic Plot: Aristotle's Argument in Poetics 13-14*, in "Anais de Filosofia Clássica", 2.3, pp. 1-18.
- HEGEL G. W. F. (1963), *Estetica* (1842-43, postumo), a cura di N. Merker, Torino.
- ID. (1985²), *Lezioni sulla storia della filosofia* (1928, postumo), a cura di E. Codignola e G. Sanna, vol. II: *Dai Sofisti agli Scettici*, Firenze.
- HEIDEGGER M. (1984), *L'origine dell'opera d'arte* (1935-36), in Id., *Sentieri interrotti*, Firenze.
- HELD G. F. (1995), *Aristotle's Teleological Theory of Tragedy and Epic*, Heidelberg.
- HICKS R. D. (1907), *Aristotle: De anima*, with Translation, Introduction and Notes by R. D. Hicks, London.
- HÖFFE O. (1971), *Praktische Philosophie. Das Modell des Aristoteles*, München-Salzburg.
- IRWIN T. (1996), *I principi primi d'Aristotele* (1988), Milano.
- JAEGER W. (1935), *Aristotele. Prime linee di una storia della sua evoluzione spirituale* (1923), Firenze.
- ID. (1978), *Paideia. La formazione dell'uomo greco* (1936), vol. I: *L'età arcaica. Apogeo e crisi dello spirito attico*, Firenze.
- JANKO R. (1984), *Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetics* 2, Berkeley-Los Angeles.

- ID. (1992), *From Catharsis to Aristotelian Mean*, in Oksenberg Rorty (1992), pp. 341-58.
- KAHN CH. H. (1993), *La funzione del «nous» nella conoscenza dei principi primi in Analitici secondi II*, 19, (1981), in Cambiano (1993), pp. 313-41.
- KALAÏTZIDIS P. (1991), *Imagination et imaginaire chez Aristote*, in "Revue de philosophie ancienne", 1, pp. 3-58.
- KANT I. (1981), *Critica della ragion pura* (1781), Roma-Bari.
- KLIMIS S. (1997), *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote*, Bruxelles.
- KOLLER H. (1954), *Die Mimesis in der Antike*, Bern.
- KRISTELLER P. O. (1998), *Il moderno sistema delle arti* (1951), in Id., *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Roma.
- KYRIAKOU P. (1993), *Aristotle's philosophical Poetics*, in "Mnemosyne", 46, pp. 344-55.
- LANZA D. (1987), *La simmetria impossibile. Commedia e comico nella Poetica di Aristotele*, in C. Questa (a cura di), *Filologia e forme letterarie*, Studi offerti a F. Della Corte, vol. V, pp. 65-80, Urbino.
- ID. (2002) (a cura di), *La Poetica di Aristotele e la sua storia: atti della Giornata internazionale di studio organizzata dal Seminario di greco in memoria di Viviana Cessi*, Pavia, 22 febbraio 2002, Pisa.
- LESKY A. (1996), *La poesia tragica dei Greci* (1972), Bologna.
- LESSING G. E. (1956), *Drammaturgia d'Amurgo* (1767-69), introduzione, versione e note di P. Chiarini, Roma.
- LOMBARDO G. (a cura di) (1999), Demetrio, *Lo Stile*, Palermo.
- ID. (2002), *L'estetica antica*, Bologna.
- LORD C. (1982), *Education and Culture in the Political Thought of Aristotle*, Ithaca (NY)-London.
- LUSERKE M. (hrsg.) (1991), *Die Aristotelische Katharsis, Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, Hildesheim-Zürich-New York.
- MACINTYRE A. (2007), *Dopo la virtù. Saggio di teoria morale* (1981), Roma.
- MEIER CH. (2000), *L'arte politica della tragedia greca* (1988), Torino.
- MESTURINI A. M. (1993-94), *Aristotele, Poetica I7 e Retorica III 10-II: mu-thos e metaphora*, in "Sandalion", XVI-XVII, pp. 53-75.
- MICALELLA D. (2004), *I giovani amano il riso. Aspetti della riflessione aristotelica sul comico*, Lecce.
- MIGNUCCI M. (1981), 'Ως ἐπὶ τὸ πολὺ et nécessaire dans la conception aristotélicienne de la science, in E. Berti (ed.), *Aristotle on Science the Posterior analytics, Proceedings of the 8° Symposium Aristotelicum held in Padua from September 7 to 15, 1978*, Padova, pp. 173-203.
- MINSAAS K. (2001), *Poetic Marvels: Aristotelian Wonder in Renaissance Poetics an Poetry*, in Ø. Andersen, J. Haarberg, *Making Sense of Aristotle. Essays in Poetics*, London, pp. 145-71.

- MOLES J. (1984), *Philanthropia in the Poetics*, in "Phoenix", 38, pp. 325-35.
- MONTANI P. (1996), *Estetica ed ermeneutica*, Roma-Bari.
- ID. (2001), *Antigone e la filosofia. Un seminario*, Roma.
- MONTANI P., ARDOVINO A., GUASTINI D. (2002), *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea. Un'introduzione all'estetica*, Roma-Bari (2008⁴).
- MORPURGO TAGLIABUE G. (1968), *Linguistica e stilistica in Aristotele*, Roma.
- MOUZE L. (2003), *Se connaître soi-même: tragédie, bonheur et contingence*, in "Les études philosophiques", 4, pp. 483-98.
- NAPOLITANO VALDITARA L. M. (2002), *Scenografie morali nell'Antigone e nell'Edipo re: Sofocle e Aristotele*, in Id. (a cura di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi. Etica, linguaggio, dialettica fra tragedia e filosofia*, Trieste, pp. 136-44.
- NATALI C. (1989), *La saggezza di Aristotele*, Napoli.
- NIČEV A. (1982), *La catharsis tragique d'Aristote*, Sofia.
- NIETZSCHE F. (1967), *Frammenti postumi 1875-76*, in Id., *Opere*, ed. it. diretta da G. Colli e M. Montinari, Milano, vol. IV, t. I, pp. 81-331.
- ID. (1970), *Il caso Wagner* (1888) e *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa con il martello* (1888), in Id., *Opere*, ed. it. diretta da G. Colli e M. Montinari, Milano, vol. VI, t. III, pp. 5-50 e pp. 51-163.
- ID. (1972), *La nascita della tragedia* (1876), in Id., *Opere*, ed. it. diretta da G. Colli e M. Montinari, Milano, vol. III, t. I, pp. 3-163.
- ID. (1973), *La filosofia nell'epoca tragica dei Greci* (1870), in Id., *Opere*, ed. it. diretta da G. Colli e M. Montinari, Milano, vol. III, t. II.
- NUSSBAUM M. (1978), *Aristotle's De motu animalium*, Text with Translation, Commentary and Interpretative Essays, Princeton (NJ).
- ID. (1996), *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia greca*, Bologna.
- OKSENBERG RORTY A. (ed.) (1980), *Essays on Aristotle's Ethics*, Berkeley-Los Angeles-London.
- ID. (ed.) (1992), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton (NJ).
- OLIVIERI A. (1947), *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, 2 voll., Napoli.
- OWEN G. E. L. (1986), *Tithenai ta phainomena* (1961), in Id., *Logic, Science and Dialectic. Collected Papers in Greek Philosophy*, ed. by M. Nussbaum, London, pp. 239-51.
- PARKER R. (1983), *Miasma: Pollution and Purification in early Greek Religion*, Oxford.
- PATZER H. (1962), *Die Anfänge der griechischen Tragödie*, Wiesbaden.

- PERELMAN G., OLBRECHTS-TYTECA L. (1989), *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* (1958), Torino.
- PICKARD-CAMBRIDGE A. (1962), *Dithyramb, Tragedy and Comedy* (ed. riv. by T. B. L. Webster), Oxford.
- ID. (1996), *Le feste drammatiche di Atene* (1968), Firenze.
- REES B. R. (1972), *Pathos in the Poetics of Aristotle*, in "Greece and Rome", 19, pp. 1-11.
- REES D. A. (1971), *Aristotle's Treatment of Φαντασία*, in J. P. Anton, G. L. Kustas (eds.), *Essays in Ancient Greek Philosophy*, Albany (NY), pp. 491-504.
- RICOEUR P. (1981), *La metafora viva* (1975), Milano.
- ID. (1986), *Tempo e racconto I* (1983), Milano.
- ID. (1988), *Tempo e racconto III: il tempo raccontato* (1985), Milano.
- ID. (1993), *Sé come un altro* (1990), Milano.
- RISPOLI G. M. (1985), *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Napoli.
- RITTER J. (1983), *Metafisica e politica. Studi su Aristotele e Hegel* (1969), Genova.
- ROSTAGNI A. (1922), *Aristotele e l'aristotelismo nell'estetica antica. Origini, significato, svolgimento della Poetica*, in "Studi italiani di filologia classica", 2, pp. 1-147.
- ID. (1930), *Arte poetica di Orazio*, introduzione e commento di A. Rostagni, Torino.
- SAÏD S. (1978), *La faute tragique*, Paris.
- SCHÜTRUMPF E. (1970), *Die Bedeutung des Wortes Ethos der Poetik des Aristoteles*, München.
- SHERMAN N. (1989), *The Fabric of Character. Aristotle's Theory of Virtue*, Oxford.
- ID. (1992), *Hamartia and Virtue*, in Oksenberg Rorty (1992), pp. 177-95.
- SIFAKIS G. M. (2001), *Aristotle on the Function of Tragic Poetry*, Herakleion.
- SNELL B. (1969), *Eschilo e l'azione drammatica* (1928), Milano.
- SOMVILLE P. (1975), *Essai sur la Poétique d'Aristote*, Paris.
- SORABJI R. (1980), *Necessity, Cause and Blame. Perspectives on Aristotle's Theory*, London.
- SÖRBOM G. (1966), *Mimesis and Art. Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Uppsala.
- STINTON T. C. W. (1975), *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, in "Classical Quarterly", 25, pp. 221-54.
- TAMINIAUX J. (1995), *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Grenoble.

TRAVAGLINI G. (2009), *Vedere il simile. La metafora, l'anima e le cose in Aristotele*, Pisa.

UGOLINI G. (2002), *Nietzsche. La tragedia senza la Poetica*, in Lanza (2002), pp. 9-29.

UNTERSTEINER M. (1955), *Le origini della tragedia e del tragico. Dalla preistoria a Eschilo*, Torino.

VAHLEN J. (1914), *Beiträge zu Aristoteles' Poetik* (1865-67), Berlin.

VELOSO C. W. (2007), Aristotle's Poetics without Katharsis, Fear, or Pity, in "Oxford Studies in Ancient philosophy", 33, pp. 255-84.

VOLPI F. (1980), *La rinascita della filosofia pratica in Germania*, in C. Pacchiani (a cura di), *Filosofia pratica e scienza politica*, Abano Terme, pp. 11-97.

WEINBERG B. (1961), *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago-Toronto.

WHITE S. A. (1992), Aristotle's Favorite Tragedies, in Oksenberg Rorty (1992), pp. 221-40.

WIELAND W. (1993), *La Fisica di Aristotele. Studi sulla fondazione della scienza della natura e sui fondamenti linguistici della ricerca dei principi in Aristotele* (1970), Bologna.

YARZA I. (2001), *La razionalità dell'etica di Aristotele. Uno studio su Etica Nicomachea I*, Roma.

ZANATTA M. (2002), *Aristotele. Le categorie*, introduzione, traduzione e note di M. Zanatta, Milano.



Indice delle cose notevoli

abitudine (*συνήθεια*), vs. *techne*, 47a 20

agenti/coloro che agiscono (οἱ πράττοντες), 48a 1, 23, 27, 49b 31, 37, 50a 6, 21, 50 b 4, 60a 14 /che agiscono direttamente, drammatizzano (οἱ δρῶντες), 48a 28, 49b 26 (in un caso ἐνεργοῦντες, 48a 23)

agire/fare in senso pratico (τὸ πράττειν/τὸ ποιεῖν), 53b 30-54a 3, 51b 9, 53a 22, 53b 35-6, 54a 1-3, 59a 15, 35, 56b 17, 61a 5 (v. *realizzare/fare in senso produttivo*)

analogia/analogo (τὸ ἀνάλογον), 48b 38, 57b 9, 16-25

anima, della tragedia (*ψυχή*), 50a 38

antefatti (*προπεπραγμένα*), 55b 30

appropriato (nel senso di adatto, conveniente, τὸ ἀρμόττον, πρέπον), 48b 31, 50b 5, 55a 25, 57a 3, 58b 15, 60a 4 (in un caso οἰκεῖον, 59b 28); caratteri a., 54a 22-5, 30; vs. inappropriato (*ἀπρεπές*), 58b 14 (v. *proprio*)

aspettative/contro le a., πρὸς τὴν δόξαν, 61b 10, παρὰ τὴν δόξαν, 52a 4

assurdo (*ἄτοπον*), 60a 35, 60b 2, 61b 5

atti pratici/fatti/azione pratica (τὰ πράγματα, τὰ πραττόμενα, τὸ πρακτικόν), 50a 5, 15, 22, 32, 37, 50b 22, 51a 10, 33, 52a 22, 53b 2, 5, 13, 54a 14, 34, 54b 6, 55a 17, 25, 56b 2 (v. *composizione*); fatti inventati, 51b 22 (v. *invenzione*)

azione (*πρᾶξις*), e caratteri, 50a 22, 24; ed *eudaimonia*, 50a 16, 50a 17-8, 20; e imitazione, 47a 28, 48b 25-6, 49b 24, 36, 50a 4, 50b 3, 24, 51a 31, 51b 29, 52a 2, 52b 1, 62b 12; qualità e cause dell'a., 50a 1-2, 53b 16, 27; a. semplici e complesse, 51b 33, 52a 13; unità e grandezza dell'a., 51a 18-19, 28, 32, 59a 19, 22, 59b 1, 62b 8

bello (agg. e sost.)/in modo bello (avv.) (τὸ καλόν, καλός, καλῶς), 47a 10, 50b 1, 34-8, 51a 11, 52a 10, 32, 52b 31, 53a 19-23, 53b 26, 54b 11, 58b 21, 59b 12, 61a 4; azioni belle, 48b 25

brutto (agg. e sost., *αἰσχρός*, τὸ αἰσχρόν), 49a 34, 36; bruttura (*αἰσχος*), 49a 35

buoni/di qualità, uomini (*ἐπιεικεῖς*), 52b 34, 54b 13; vs. dappoco, 62a 2

buono (*ἀγαθός-ον*), 50a 27, 54b 9, 59b 29, 60b 2; vs. dappoco, 51b 37

cambiamento/mutamento (in senso generico, μετάβασις), 52a 16, 18, 55b 29; della tragedia (μεταβολή), 49a 14, 20 (v. *trasformazione*)

capovolgimento (περιπέτεια), 50a 34, 52a 15-7, 22, 33, 38, 52b 9-10, 54b 29, 55b 34, 56a 19, 59b 11 (v. *riconoscimento*)

carattere/i (χρῆσις), 47a 28, 48a 2-3, 48b 24, 50a 2, 5, 19-24, 50a 29, 36, 50b 9-10, 54b 13, 60a 11, 60b 5 (in un caso ἡθική, 60b 2); personaggi/o, 50a 9, 14, 39, 54a 16-29, 33; p. (non) privo di caratterizzazione (ἀήθες), 60a 11; tragedia di c. (ἡθική τ.), 56a 1, 59b 9, 15; vs. sprovviste di c., tragedie (ἀήθεις τ.), 50a 25, 60a 11; pittore di c. (ἡθογράφος), 50a 25 (v. *discorsi morali e valoroso*)

catarsi (κάθαρσις), delle passioni, 49b 28; nel senso di rito di purificazione, 55b 15

chiarezza, dell'enunciazione (σαφήνεια, τὸ σαφές), 58a 18, 58a 34-b 1, 5

collera/collerici (όργη, ὄργιλοι), 56b 1, 54b 12; (όργιζομενος), 55a 32

compassione/degno di c./provare c. (ἔλεος, ἔλεινόν, ἔλεεῖν), 49b 27, 52a 3, 38, 52b 32, 53a 6, 53b 1, 12, 17, 56b 1, 3; vs. ripugnante, 52b 36 (v. *paura*)

complessa vs. semplice (πεπλεγμένη), azione c. 52a 16; trama c., 52a 12, 52b 32; come specie della tragedia, 55b 33; come specie dell'epica, 59b 9, 15

composizione/sintesi (σύνθεσις, σύστασις), 49b 35, 53a 3, 23, 31, 59b 17, 21, 60a 3 (in un caso anche σύστημα, 56a 12); dei fatti, 50a 5, 15, 32-3, 50b 22, 53b 2, 54a 13-4, 54a 33-4; della trama, 52a 19, 52b 31; storiografiche, 59a 21-2; musicali (μελοποιία), 49b 33, 5, 50a 10, 50b 16, 59b 10

conclusa, azione (τελεία), 49b 25, 50b 24, 52a 2, 59a 19 (v. *fine nel senso di conclusione*)

contemplazione-teoria-visione/contemplare-teorizzare-saper vedere (θεωρία, θεωρεῖν), 48b 11, 15, 50b 38, 51a 1-2, 56b 9, 34, 37, 58b 16, 59a 8, 60b 7; oggetto di studio (θεώρημα), 56b 19

dappoco/di scarso valore/mediocre (agg. e sost., φαινός-ον), 48b 26, 49a 32, 54a 21, 60b 1, 61b 30, 62a 9; vs. serio/di valore, 48a 2, 49b 18, 61a 6; vs. buono, 51b 36-7; vs. di qualità, 62a 4

davanti agli occhi (πρὸ ὀμμάτον), 55a 23

discorsi morali (ῥήσεις ἡθικάς), 50a 29

drammatico (δραματικός), 59a 19; imitazioni d., 48b 35

enigma (αἴνιγμα), 58a 24-6

enunciazione (λέξις), 49b 33-4, 50a 9, 14, 29, 36, 50b 13, 52b 23, 55a 22, 56a 34, 56b 8-9, 58a 18, 58b 1, 9, 59a 2, 12, 59b 12, 16, 60b 3-5, 60b 11-2, 61a 10, 27; espressione comica (λέξις γελοῖα), 49a 19

episodio/episodico (ἐπεισόδιον, ἐπεισοδιώδες), 49a 28, 51b 33-4, 52b 16, 20, 55b 1, 13, 16, 23, 56a 31, 59a 35, 59b 30

errore-errare (*ἀμαρτία*, *ἀμάρτημα*, *ἀμαρτάνειν*), e. comico, 49a 34; e. tragico, 53a 10, 16; nell'arte poetica, 54b 17, 35, 56b 15, 60b 15-9, 29-30, 61b 8
estatici (*ἐστατικοί*), 55a 34

felicità (*εὐδαιμονία*), vs. infelicità (*κακοδαιμονία*), 50a 17; felici (*εὐδαιμονες*), 50a 20

figura (*σχήμα*), 47a 19, 56b 9, 62a 3; figurato (*σχηματιζόμενον*), 47a 27 (v. *forma nel senso di specie*)

fine (*τὸ τέλος*), nel senso di scopo, 59a 27-9; f. dell'arte poetica, 60b 24-7, 62b 15; f. della tragedia, 50a 22-3, 62a 18; f. dell'azione, 50a 18; f. del discorso, 47a 7; nel senso di conclusione, termine (anche *τελευτή*), 50b 26-9, 55b 32, 57a 7, 59a 32, 59a 20, 59b 20 (v. *conclusa, azione*)

forma nel senso di essenza, sostanza (*μορφή*), 48b 12, 54b 10 (in un caso *ἰδέα*, 58a 26); nel senso di specie (*εἶδος, ἰδέα, σχήμα, τι*), 47a 8, 49a 6, 8, 49b 8, 50a 13, 52b 14, 25, 54b 19, 55b 32, 57a 23, 31, 57b 8-16, 58a 34, 58b 14, 18, 59b 8, 60b 7, 61a 20, 62b 17

fuori (*ἔξω, ἔξωθεν*), f. dal dramma, 55b 32; f. dalla tragedia, 54b 7, 55b 25; f. dal racconto, 60a 29; f. dalla trama, 55b 8; f. dall'universale, 55b 7

grandezza (*μέγεθος*), 49a 19, 49b 25, 50b 25-6, 56a 14, 59a 34, 59b 23, 62b 10; e bello, 50b 36, 37, 51a 4, 11, 15

imitazione/imitare (*μίμησις, μιμεῖσθαι*), 47a 16-28, 47b 13-5, 29, 48a 1, 7-8, 16-8, 20-4, 24, 26-29, 48b 3, 5-9, 20, 25, 49a 32, 49b 10, 24, 31-4, 36, 50a 4, 10-1, 16, 20, 50b 3, 24, 51a 31, 51b 28-9, 52a 2, 13, 52b 1, 33, 53b 12, 54a 27, 54b 8, 9, 59a 12, 15, 59b 25, 60a 9, 60b 9, 17, 61b 29, 31, 62a 10, 62b 1, 11; arte mimetica (*μιμητική*), 49b 21, 51a 30; i. drammatica, 48b 35; i. epica, 61b 26, 62b 4-5; imitatore (*μιμητής*), 48a 26, 60a 8, 60b 8; immagine imitativa (*μίμημα*), 48b 18; i. in versi, 49b 21, 59a 17; mimo (*μῖμος*), 47b 10; i. narrativa, 59a 17, 59b 33, 37, i. tragica, 61b 26; nel senso di emulare, 54b 9 (v. *non mimetico, in modo*)

immagine (*εἰκών*), 48b 11, 15; i. in bianco e nero, 50b 3; compositore d'i. (*εἰκονοποιός*), 60b 9 (v. *imitazione, i. imitativa*)

impossibile (*τὸ ἀδύνατον*), 51b 18, 58a 27, 60a 27, 60b 20, 23, 61b 9, 11, 23 (v. *possibile*)

improbabile (*παρὰ τὸ εἰκός*), 56a 25, 61b 15, vs. probabile

improprio, nome (*ἀλλότριον*), vs. nome proprio, 57b 7, 31

infelicità (*κακοδαιμονία*), vs. felicità, 50a 17

inimicizia/nemico/odiato (*ἐχθρα, ἐχθρός*), 52a 31, 53a 35, 53b 16-7, 55b 22

intermedio, personaggio (*ὁ μεταξύ*), 53a 7

invenzione/inventato (*τὸ πεποιημένον*), 51b 20, 22, 54b 30, 55a 14, 20

inverosimile/non credibile (*ἀπίθανον*), 60a 27, 61b 12, vs. verosimile irrazionale-irrazionalità (*ἄλογον, ἀλογία*), 54b 6, 60a 13, 28-36, 61b 14, 19-20, 23

macchina nel senso di artificio teatrale (*μηχανή*), 54b 1-2
malvagi, uomini (*μοχθηροί, κακοί, πονηροί*), 49a 33, 52b 37, 53a 1
malvagità/vizio (*κακία, πονηρία, μοχθηρία*), 53a 8, 15, 54a 28, 56a 22, 61b 19-21; vs. virtù 48a 3
maniaco (*μανικός*), 55a 33
messo in scena (*στέψις*), 49b 33, 50a 10, 13, 50b 16, 20, 53b 1, 7, 9, 59b 10
metafora (*μεταφορά*), 57b 2, 6, 30, 58a 22, 25, 29, 33, 58b 13, 17, 59a 10, 14, 59b 35, 60b 12, 61a 16, 19-21, 31; fare metafore, lett. essere metaforici (*μεταφέρειν, τὸ μεταφορικὸν εἶναι*), 59a 6, 8
mostruoso (*τὸ τερατώδες*), vs. pauroso, 53b 9
movimento (*κίνησις*), 61b 30, 62a 8, 11
musica/musicale, composizione/melodia (*μουσική, μελοποίία, μέλος*), 47b 25, 49b 29, 31, 35, 50a 10, 50b 16, 59b 10, 62a 16

natura (*φύσις*), 49a 4, 15, 24, 60a 4; buona n. (*εὔφυΐα*), 55a 32, 59a 7; cause naturali (*αἰτίαι φυσικαῖ*), 48b 4-5; connaturato (*σύμφυτον*), 48b 5, 54b 22; secondo n., per n., naturale (*κατὰ φ., διὰ φ., ἀπὸ φ., πέφυκεν*), 47a 12, 48b 20, 50a 1, 50b 28-9, 51a 9-10, 24, 55a 30, 56b 23, 57a 2, 5, 9
necessario/necessità (*ἀναγκαῖον, τὸ ἀ.*), (v. *probabile/probabilità*)
nodo (*δέσις*), 55b 24-30; sin. πλοκή (intrigo), 56a 9 (v. *scioglimento*)
non mimetico, in modo (*ἀμιμήτως*), 60b 33

obiezione (*ἐπιτίμημα + der.*), 60b 21, 33, 61b 19, 22, 62b 18
opera/funzione/compito (*ἔργον*), 48b 10, 50b 6, 51a 37, 62a 18; nel senso di effetto della tragedia, 50a 31, 52b 29, 62b 13

paralogismo (*παραλογισμός*), 55a 13-6, 60a 20; compiere p. (*παραλογίζεσθαι*), 60a 25
pathos/pathema (*πάθος, παθήμα*), nel senso di passione, 47a 28, 49b 28, 56a 38; nel senso di sciagura, 52b 10-1, 53b 18, 20, 54a 13, 59b 11
paura/pauroso (*φόβος, φοβερόν*), 49b 27, 52a 2, 52a 26, 52b 1, 32-53a 6, 53b 1, 12, 56b 1; vs. mostruoso, 53b 9; vs. ripugnante, 52b 36 (v. *compassione*); in analogia con il sentimento tragico di paura e correlati con compassione, anche fatti terribili (*τὰ δεινά*), 53b 14 e rabbividire (*φρίττειν*), 53b 5
pensiero (*διάνοια*), 49b 38, 50a 2-14, 30, 50b 4, 11, 56a 34, 36, 59b 11, 16, 60b 5; agg. διανοητικόν, 60b 4

philia/philos (φίλια, φίλος), 53a 38, 53b 15, 19, 31; vs. inimicizia, 52a 31

piacere (sost. e verb.)/piacevole (ήδονή, ήδειν, ήδύς), 48b 14, 18, 53a 36, 53b 11-2, 59a 21, 60a 17, 60b 2, 62a 16, 62b 1, 13; provare p. (χαιρεῖν), 48b 8, 11, 15; nel senso di ben disporre l'anima (εὐφράνειν), 50b 2, 51b 23, 26, 52a 25; rendere piacevole (ήδύνειν), 49b 25, 28

poema/opera poetica (ποίημα), 48b 29, 51a 21, 59b 13, 28, 62b 10; (in due casi ἔργον, 48b 10, 62a 18)

poesia/produzione poetica (ποίησις), 47a 10, 48b 23-4, 49a 3, 23, 51b 6-10, 58a 19, 61b 10; tragica, 47a 13-4; ditirambica, 47a 14, 47b 26; parodistica, 48a 13

possibile (τὸ δυνατόν), 51a 38, 51b 16-8, 32, 60a 27, 61b 12 (v. *impossibile*)

potenzialità (δύναμις), 47a 9, 25, 50b 15, 18, 51b 38

principio, della tragedia (ἀρχή), 50a 38
privato di *techne* (ἄτεχνος), 50b 17, 53b 8, 54b 20, 28, 31 (v. *techne/arte-tecnica poetica*)

probabile (εἰκός, agg.), 48b 29, 51b 31, 61b 9, (in un caso anche ξοικε, 52a 9); il probabile/probabilità (τὸ εἰκός, sost.), 51b 13, 55b 10; in connessione con necessario, 54a 35, 51a 28; secondo probabilità o necessità, 51a 12, 38, 51b 9, 35, 52a 20, 24, 54a 35-6; (in un caso, ἐξ ἀνάγκης ἢ ως ἐπὶ τὸ πολύ, necessariamente o perlopiù), 50b 30; nel senso di plausibile, 55a 7, 17-8, 60a 27; vs. improbabile, 56a 24, 61b 15

proprio, proprietà (τὸ οἰκεῖον, ἰδίον), 49a 24, 55b 13, 50b 17, 55b 23, 56a 35, 57b 32; forma p., 54b 10; (in due casi, a proposito della natura della tragedia, anche αὐτή, 49a 15, 62a 11); grandezza p., 59b 23; nome p. (κύριον), 57b 1-6, 58a 19, 23, 34, 58b 3, 58b 18-26, 59a 2, 14; piacere p., 53a 36, 53b 11, 59a 21, 62b 13; vs. improprio

qualità (ποιός-ά-όν, ποιότης), q. di coloro che agiscono, 49b 37, 50a 5; q. dell'azione, 50a 1, 18; q. della tragedia, 50a 8; q. dei caratteri, 50a 19, 54a 14, q. (ὅποια) dell'epica, 62a 12

realizzare/comporre/fare in senso produttivo (τὸ ποιεῖν, συνίστασθαι), 47a 9, 47b 14, 20, 48a 22, 48b 1, 49b 6, 8, 50a 37, 51b 12, 52b 28, 53b 4, 55a 22, 55b 10, 56a 13, 58a 28, 59a 18, 59b 2, 14, 27, 60a 34, 60b 34, 62b 10; (in un caso anche πράττειν, 48b 1; in due casi anche δρᾶν, 53a 25, 59a 30)

riconoscimento/riconoscere/farsi riconoscere (ἀναγνώρισις, ἀναγνωρίζειν), 50a 34, 52a 16-7, 52a 29-38, 52b 3-8, 10-1, 53b 31, 35, 54a 3-9, 54b 19- 55a 21, 55b 9, 21, 34, 59b 11, 15 (v. *capovolgimento*)

ridicolo/comico (τὸ γελοῖον), 48b 37, 49a 34, 58b 14, 60a 15; comica, espressione (λέξις γελοῖα), 49a 19; comica, maschera teatrale (τὸ γελοῖον πρόσωπον), 49a 36

ripugnante (μιαρόν), vs. pauroso e degno di compassione, 52b 36; vs. tragico 53b 39, 54a 3

scelta (*προαίρεσις*), 50b 9-10, 54a 18

scioglimento (*λύσις*), 54a 37, 55b 24-31, 56a 9-10 (v. *nodo*)

semplice vs. complessa (*ἀπλῆ*, *ἀπλοῦς*), azione s., 51b 33, 52a 14, 56a 20; trama s., 51b 33, 52a 12, 52b 31; (specie dell'epica, 59b 9, 14); (vs. doppia, διπλοῦς; specie della trama 53a 13, specie del nome 57a 31)

senso d'umanità (*φιλάνθρωπον*), 52b 38, 53a 2, 56a 21

serio (*σπουδαῖος*), 48a 27, 48b 34, 49b 10; azione s., 49b 24; poesia/produzione poetica s., 51b 6; vs. dappoco/di scarso valore/mediocre, 48a 2, 49b 18, 61a 6; prendere sul serio (*σπουδάζεσθαι*) 49b 1; serietà (*σπουδή*), 56b 14 sillogizzare/sillogismo (*συλλογίζεσθαι*, *συλλογισμός*), 48b 16, 55a 4, 7, 55a 21, 61b 2

simile (*τὸ ὅμοιον*), 53a 5-6, 59a 8

sorpresa, effetto di (*ἐκπληξίς*, *ἐκπληκτικόν*), 54a 4, 55a 17, 60b 25 (v. *stupore*)

sorte, buona/fortuna (*εὐτυχία*, *εὐτυχεῖν*) – sorte, cattiva/sfortuna (*δυστυχία*, *ἀτυχία*, *ἀτυχεῖν*), 51a 14, 52a 31-2, 52b 2, 35-53a 15, 25, 53b 28

stupore/stupefacente (*θαυμαστόν*, *θαυμάσιον*, *θαυμαστῶς*), 52a 4-6, 56a 20, 60a 13-7 (v. *sorpresa, effetto di*)

successione (*τὸ ἐφεξῆς*), 51a 13, 52a 1

techne/arte-tecnica poetica (*ποιητική*, π. *τέχνη*), (in senso generale/tragedia/epica), 47a 8, 20-1, 47b 29, 48b 4, 50b 17, 20 51a 7, 24, 53a 22, 54a 10, 54b 16, 55a 33, 60b 14-31, 61b 24, 62a 5, 62b 12; auletica 47a 15, 24, 48a 9; citaristica, 47a 15, 24, 48a 10; dei danzatori, 47a 26, 48a 10, 49a 23, 62a 9; a. della siringa, 47a 26, a. nomica, 48a 15; a. tragica, 62a 1; vs. abitudine, 47a 20 (v. *privato di techne*)

terribile (*δεινόν*), 53a 22, 53b 14, 30, 56b 3

totalità/intero (sost., *ὅλον*), 50b 25-6, 51a 34-35, 56a 26; (agg. *ὅλος-η-ον*), episodio i., 56a 32; i. della tragedia, 55b 33; i. tecnica, 62a 1; i. trama, 56a 13; organismo vivente i., 59a 20; parte i., 52b 19-23; t. dell'azione/azione i., 50b 24, 51a 32, 56a 16, 59a 19, 32; t. della visione, 51a 2; (v. *unità/unitario/unico/uno*)

tragico (*τραγικόν*), 53a 27, 29, 53b 39, 56a 21; il caso meno tragico, *ἀτραγῳδότατον*, 52b 37

trama (*μῦθος*), 47a 9, 49a 19, 49b 5, 9, 50a 4, 9, 14, 22, 32, 34, 38, 51a 16, 22, 31, 51b 14, 33, 52a 13, 19, 37, 52b 9, 29, 53b 4, 7, 54a 12, 14, 54a 37-b 1, 54b 35, 55a 22, 55b 8, 56a 8, 13, 28, 59a 18, 33, 60a 33, 62b 6; lunghezza della t., 51a 5; poema dalle molte t. (*τὸ πολύμυθον*), 56a 12; t. buone/belle, 50b 32, 52a 11, 53a 12; t. episodiche, 51b 33-8; t. semplici/complesse, 52a 12; t. tradizionali, 51b 24, 53b 22, 25

trasformazione-mutazione/trasformare-mutare (in senso specifico, *μεταβολή*, *μεταβάλλειν*), 48a 22, 49a 14, 51a 14, 52a 23, 31, 52b 34, 53a 9, 13, 59b 29; (in un caso *μεταβαίνειν*), 55b 27; (in un caso *μεταπίπτειν*), 53a 2; della tragedia (*μεταβάσεις*), 49a 37; (v. *cambiamento*)

unità/unitario/unico/uno (*εἰς-μία-τὸν*), 51a 1, 16-31; azione u., 51a 28, 52a 15, 59a 19, 22, 62b 11; discorso u., 57a 28; fine u., 59a 28; imitazione u., 51a 31, 62b 3; organismo vivente u., 59a 20; parte u., 59a 35; periodo di tempo u., 59a 23, 59b 1; personaggio/individuo u., 51a 17, 59a 23, 37; significato u., 57a 28; suono u., 57a 1; trama u., 62b 5 (v. *totalità/intero*)

universale (*καθόλου*), 49b 8, 50b 12, 51b 7, 8, 55b 1-2; fuori dall'u., 55b 7

uno a causa dell'altro (in relazione ai fatti), *δι' ἀλληλα*, 52a 4; *τάδε διὰ τάδε*, 52a 21

valoroso, carattere (*χρηστόν*), 54a 17-25

verosimile (nel senso di credibile, persuasivo, *πιθανόν*), 51b 16, 61b 11; (in un caso *εἰκός*, 56b 4); vs. inverosimile

virtù (*ἀρετή*), 48a 3, 53a 8; dell'enunciazione, 58a 18



Indice dei nomi

- Agamben G., 265
Agostino Aurelio, santo, 21, 37, 289, 312
Annas J., 36, 124
Ardovino A., 37, 39, 194
Arendt H., 153
Aristofane, 51, 129, 145, 180, 242
Armstrong J. M., 216
Ateneo, 131-2
Aubenque P., 38, 117, 123-5, 200, 264, 281, 305, 325, 360
Auerbach E., 308
Averroè, 178
Avicenna, 178
- Batteux Ch., 37
Belfiore E., 125, 138, 168, 181-2, 185, 192, 200, 220, 227, 229, 231, 234-5, 238, 269, 291, 295, 341
Bernays J., 161
Berti E., 34, 36-7, 117, 144, 169, 186, 266
Blundell M. W., 185
Bonitz H., 130, 139, 210, 269, 275
Bremer J. M., 256-7
Burnyeat M. F., 168
Butcher S. H., 257, 295
Bywater I., 146, 220, 225, 229, 231, 250, 300
- Calvo F., 174, 214, 264
Camassa G., 141
Cantarella R., 133, 154, 373
Carey C., 254, 256
Carrol L., 22
Castelvetro L., 33, 159
- Cazzullo A., 328
Chantraine P., 178, 252
Cherniss H., 139
Cicerone Marco Tullio, 118
Colli G., 310
Cooper J. M., 124, 263
Cooper L., 373
Corneille P., 161, 256
Crisippo, 194
Croce B., 166
- Dacier A., 42, 256, 258
D'Angelo A., 328
Del Corno D., 141
Demetrio, 340
De Montmollin D., 39, 126
De Romilly J., 210-1
Derrida J., 312
Desclos M. L., 149
Dodds E. R., 163, 171
Donini P., 115, 118, 125, 128, 134, 140, 155, 166, 169, 180, 189-90, 200-2, 204, 207, 216, 224-5, 237, 241, 254, 259, 269, 271-2, 279, 315, 345-6, 367
Droysen J. G., 236
Dupont-Roc R., 41, 116-8, 120-2, 126-9, 135, 146, 150-1, 158-9, 166, 173, 175, 178, 185, 187, 200, 205, 210-1, 216, 220, 222, 225, 227, 232, 237-9, 241, 243, 252, 254, 269, 275, 277, 281, 287, 290, 295, 300-1, 303, 306-7, 309-10, 131, 332-3, 337, 350-4, 356, 364, 367
Düring I., 180

- Eco U., 194
Else G. E., 33, 115-6, 119, 125-8, 132, 137, 146-7, 153, 159, 180-1, 209, 218, 221-3, 225-7, 231, 237-8, 241, 248, 253, 255, 257, 259-62, 275, 283, 290, 294, 296, 298-301, 307, 310, 335-7, 368, 371
Empedocle, 49, 93, 109, 121, 315, 332, 352
Epicarmo di Siracusa, 53, 57, 132, 156-7
Eraclito, 138, 193
Eratostene di Cirene, 236
Erodoto, 67, 116, 132, 211, 252
Eschilo, 55, 87, 97, 148, 174, 216, 234, 242
Esiodo, 37, 346
Euripide, 73, 75, 77, 83, 87, 97, 107, 180, 201, 224, 262, 292, 294-5
- Ferrari G. R. F., 355
Finley M., 123
Flashar H., 38
Flavio Filostrato, 342
Fortenbaugh W. W., 162
Frede D., 143, 201-2
Freudenthal J., 140
Fumaroli M., 205
- Gadamer H. G., 34, 36, 219
Gallavotti C., 122, 128, 136, 146, 156, 175, 178-81, 187, 254, 275, 281, 283, 290, 309, 333, 350, 373
Gastaldi S., 123, 125-6, 328
Gellrich M., 189
Gentili C., 117, 161
Gigante M., 132
Glanville I. M., 258
Goethe J. W., 174
Golden L., 165-6
Goldschmidt V., 200
Georgia, 189, 217
Grabar A., 194
Guastini D., 33, 37, 39, 117, 143, 161, 189, 194, 202, 235-6, 263, 280-1, 290, 327, 341, 344, 357
- Gudeman A., 126, 145, 225
Guglielmo di Moerbeke, 42, 44, 137, 143
Guglielmo di Ockham, 212
- Halliwell S., 33, 37, 115-6, 118-9, 133, 137-40, 145, 159-60, 162, 180, 184, 195, 200, 203, 216, 226, 228, 233, 238, 240-1, 254, 260, 269, 279, 287, 298, 309, 348, 364-5
Hamlyn D. W., 34, 37
Hardison O. B., 166
Heath M., 270, 291
Hegel G. W. F., 9, 32-4, 36, 39, 124, 189, 202, 266
Heidegger M., 39
Held G., 126, 151
Hicks R. D., 139
Höffe O., 35
- Irwin I., 117
- Jaeger W., 39, 123
Jankó R., 128, 154, 167, 238, 373
- Kahn Ch. H., 34
Kalaïtzidis P., 142
Kant I., 33, 37, 204, 363
Kassel R., 38, 41, 121, 126, 128, 156, 158, 175, 177-8, 180, 186-7, 195, 216-7, 238, 262, 275, 278, 281, 290, 295, 300-1, 310, 332-3, 336-7, 346, 350, 352-4, 364
Klimis S., 142
Koller H., 117, 304
Kristeller P. O., 33, 37
Kyriakou P., 33, 192, 197, 209
- Lallot J., 41, 116-8, 120-2, 126-9, 135, 146, 150-1, 158-9, 166, 173, 175, 178, 185, 187, 200, 205, 210-1, 216, 220, 222, 225, 227, 232, 237-9, 241, 243, 252, 254, 269, 275, 277, 281, 287, 290, 295, 300-1, 303, 306-7, 309-10, 131, 332-3, 337, 350-4, 356, 364, 367

- Lanza D., 115, 118-9, 128, 154-5, 159, 180, 189, 205, 216, 225, 227, 237, 242, 254, 267, 309
Lesky A., 131, 147
Lessing G. E., 168, 174, 254, 256
Lombardi B., 161, 168
Lombardo G., 217, 341
Lord C., 169, 171
Lucas D. W., 33, 121, 128, 131, 137, 139, 141, 145-6, 149-50, 180-1, 200, 206, 209, 221-2, 225-7, 233, 241-3, 250-1, 257, 261, 275, 295, 368
Luserke M., 160
- MacIntyre A., 202
Maggi V., 161, 168
Meier Ch., 133
Menandro, 154
Menardos S., 42, 137, 189, 251
Mesturini A. M., 290, 331
Micalella D., 155
Mignucci M., 197, 219
Minsaas K., 221
Moles J., 254
Montani P., 37, 39, 194, 266
Morpurgo Tagliabue G., 307
Mouze L., 180
- Napolitano Valditara L., 267
Natali C., 36, 124
Nićev A., 161
Nietzsche F., 29, 31-3, 39, 161, 240, 279, 303-5
Nussbaum M., 36, 124, 141, 180, 257, 279-80
- Olbrechts-Tyteca L., 317
Olivieri A., 132
Omero, 10, 49, 51, 55, 65, 79, 99, 101, 103, 121, 128-9, 146, 148, 150, 204, 289, 293, 335, 337-9, 341, 346, 365, 367-8, 370, 372
Orazio Flacco Quinto, 31, 39, 276
Owen G. E. L., 35
- Paduano G., 115, 225, 237, 254, 263, 269, 309, 351, 353
Palefato, 342
Parker R., 252
Parmenide, 323
Patzer H., 132
Perelman G., 317
Perrault J., 22
Pesce D., 34, 115, 137, 328
Piccolomini A., 42, 258
Pickard-Cambridge A., 132, 147, 158, 302
Pilet de la Mesnadière J., 256
Pindaro, 111, 123
Platone, 9-11, 14-7, 23, 26, 30, 37, 121, 123-4, 127, 132-5, 141, 143, 146, 148, 153, 162-5, 169, 171, 177, 180, 183, 193, 199, 219, 252, 255, 265, 280, 287, 290, 323-5, 336, 344, 349, 357-63, 367
Plotino, 194
Plutarco di Cheronea, 120, 138, 221-3, 225
Proclo, 127
Pseudo-Longino, 141, 340
- Quintiliano Marco Fabio, 340
- Racine J., 256
Rees B. R., 238
Rees D. A., 142
Ricoeur P., 37, 119, 169, 210, 212, 312
Rispoli G. M., 141
Ritter J., 36
Ross W. D., 35
Rostagni A., 115, 119, 128, 137, 146, 175, 180-1, 186, 276
- Saïd S., 257
Saussure F. de, 205, 315
Schiller F., 303
Schüttrumpf E., 126
Senofonte, 132
Sherman N., 144, 163, 192, 259

- Sifakis G. M., 189
Simonide, 37
Snell B., 130-1
Socrate, 17, 22, 155, 213, 215, 321
Sofocle, 51, 55, 77, 79, 81, 83, 87, 107,
129, 148, 174, 232-3, 253, 271, 283, 349
Somville P., 166
Sorabji R., 200
Sörbom G., 117
Sosibio, 132
Spengel L., 364
Stinton T. C. W., 248, 256-9
Sykoutris I., 42, 137, 189, 251
- Taminiaux J., 169
Teagene di Reggio, 347
Temistio, 131, 139, 156
Teofrasto, 33, 128, 308, 340
Teognide, 123
Travaglini G., 327
Tucidide, 211
Twining T., 333
Tyrwhitt Th., 301
- Ugolini G., 305
Untersteiner M., 147
- Vahlen I., 122, 125, 128, 179, 229,
231, 250, 257, 275, 290, 296, 301,
350, 353, 364
Valgimigli E., 137, 143
Valgimigli M., 118, 166, 180, 207,
212, 238, 299
Veloso C. W., 160
Vettori P., 256, 352
Volpi F., 36
- Weinberg B., 159
White S. A., 270-1
Wieland W., 33, 116, 202, 205, 321
Wilamowitz-Moellendorff U. von,
147
- Yarza I., 143-4
- Zanatta M., 118, 128, 180, 225, 238,
269, 290, 298, 309, 311, 324, 352-3



