

I CLASSICI DEL PENSIERO

Vittorio Mathieu, direttore
Emanuele Samek Lodovici, coordinatore

SEZIONE I

FILOSOFIA CLASSICA E TARDO ANTICA

Giovanni Reale, direttore

ARISTOTELE

LA POETICA

Introduzione, traduzione, parafrasi e note
di Domenico Pesce

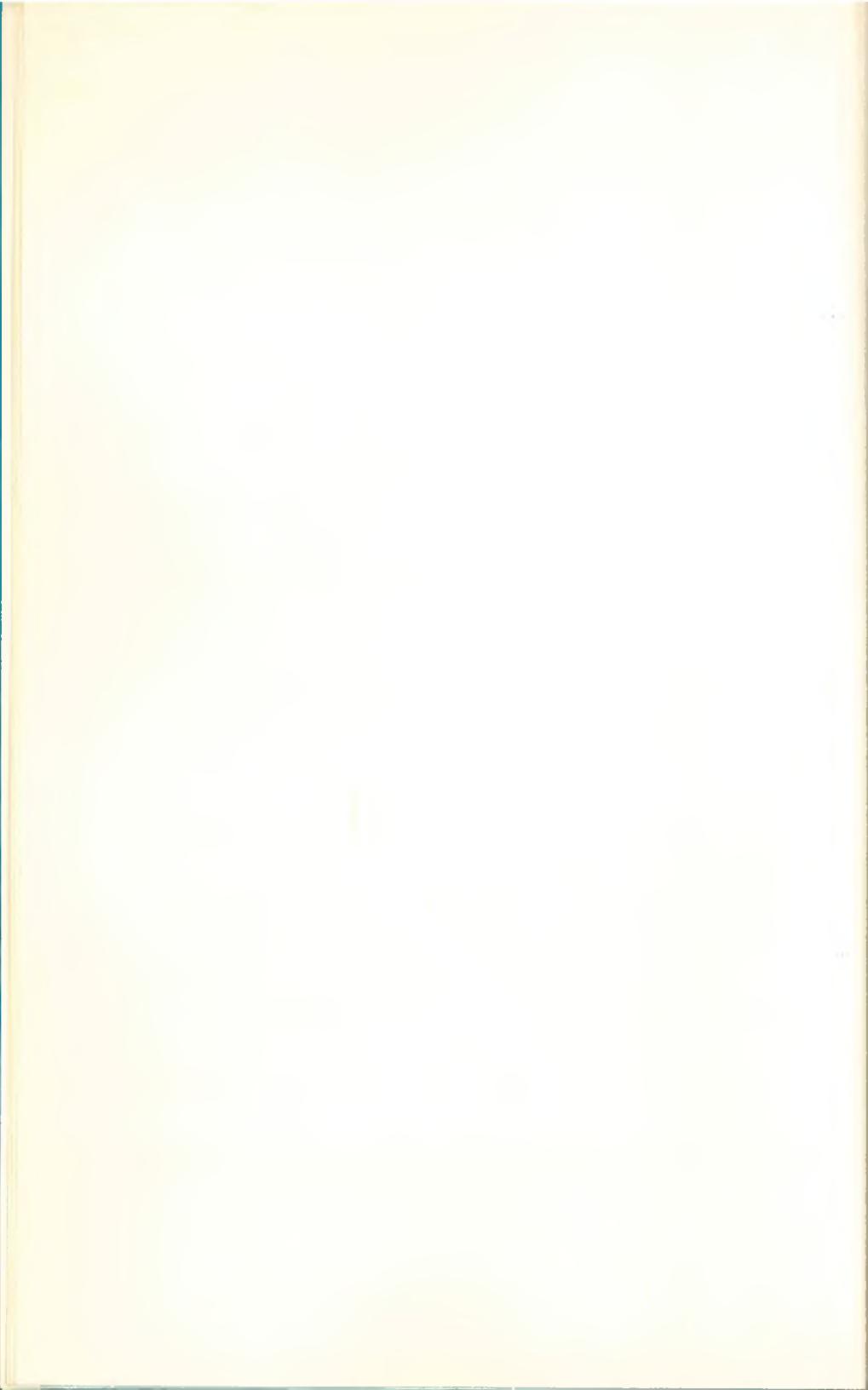


RUSCONI

Prima edizione febbraio 1981

Proprietà letteraria riservata
Rusconi Libri S.p.A., via Oldofredi 23, 20124 Milano

INTRODUZIONE



1. Una nuova lettura della «*Poetica*».

Singolare destino quello della *Poetica*, la cui fortuna, tutta rinascimentale e moderna, si inizia proprio quando il predominio che Aristotele aveva esercitato per secoli nel campo della filosofia stava per volgere al termine sotto gli attacchi che i filosofi del Rinascimento portavano contro la Scolastica; ma singolare fino a un certo punto, quando si pensi al contenuto dell'opera così legato alla produzione letteraria dell'antica Grecia, ad Omero soprattutto ed agli autori tragici, per cui il ritorno della *Poetica* presupponeva il recupero dell'intero mondo della lingua e della cultura greche. Questo spiega com'è che, dopo la riscoperta, l'interpretazione e l'utilizzazione dell'operetta aristotelica siano rimaste per secoli appannaggio quasi esclusivo di letterati e di critici di poesia, tradizione che in Italia si è conservata fino ai giorni nostri. E difatti dal Valgimigli e dal Rostagni fino al Gallavotti i maggiori studiosi della *Poetica* sono stati dei grecisti che si muovevano per lo più nell'ambito della cultura idealistica, donde il loro interesse per la storia dell'estetica. Sembra fare eccezione Galvano della Volpe, non grecista, ma filosofo, anch'egli però legato, almeno negli studi di poetica, nonostante il programmatico materialismo, alla tradizione gentiliana.

Tanto più appare perciò evidente la necessità, ove si voglia dire sull'argomento qualcosa di men trito, di integrare la mole veramente ingente del lavoro fin qui compiuto mediante una considerazione approfondita della tematica più propriamente filosofica, come fuori d'Italia si va fa-

cendo da tempo. Si tratta insomma di ricollocare la *Poetica* nel *corpus* completo dell'opera aristotelica, da cui le vicende storiche l'avevano staccata, per ricostruirne il significato all'interno del contesto di pensiero in cui è nata.

Per conseguire questo scopo, occorre soprattutto sottoporre ad esame quelle nozioni di *téchne*, *poiesis* (alla lettera, « fattura », da *poieîn*, fare) *mimesis*, che hanno un significato molto lontano da quello che noi siamo soliti assegnare ai termini equivalenti italiani: « arte », « poesia », « imitazione », e che pure costituiscono il quadro concettuale entro cui si pone l'intera trattazione aristotelica. E poiché queste nozioni, come quasi sempre accade in Aristotele, sono tutte ereditate da Platone, ma sono nello stesso tempo radicalmente rielaborate, converrà rifarsi brevemente al pensiero di Platone, che, tra l'altro, non mi sembra, su questo punto, sia stato di solito rettamente inteso.

Il concetto veramente centrale è quello di *imitazione*, in cui sia Platone sia Aristotele ripongono la differenza specifica che definisce, entro il più ampio genere dell'« arte », quelle che noi chiamiamo semplicemente « arti », quali la poesia e la pittura, ma che, se richiesti, noi definiremmo piuttosto ricorrendo ad una differenza specifica completamente diversa, a quella del « bello ». La separazione dell'arte dal bello è sembrata al Croce¹ la caratteristica fondamentale del pensiero estetico antico, almeno fino a Plotino che per primo avrebbe unificato i due concetti; e lo schema grosso modo può reggere, perché in Platone la trattazione del bello, così ampia e suggestiva, si lega piuttosto alla nozione dell'*eros* che non a quella dell'arte, mentre in Aristotele del bello non si danno che cenni.

Senonché, laddove in Platone il concetto di « imitazione », applicato a pittura e poesia, conduceva, come ora vedremo, a negare che esse potessero propriamente venir considerate « arti », l'intento di rivendicare alla poesia lo

¹ B. CROCE, *Estetica*, Bari 1922^s, pp. 180 ss.

status di un'arte vera e propria costituisce, a mio vedere, lo scopo ultimo della *Poetica* di Aristotele.

2. *La concezione platonica della poesia.*

Una delle maggiori difficoltà che il lettore moderno incontra nello studio dei testi dedicati alla poesia sta nel fatto che sia Platone sia Aristotele, benché in modo diverso, adoperano il termine *mimesis* in maniera equivoca, volendo con esso designare ora l'intero genere ora soltanto la specie. In Platone (e prescindendo per ora da un terzo significato che è quello metafisico) i due significati di *mimesis* corrispondono ad una distinzione di prospettiva (distinzione che sarà poi ripresa e sviluppata da Aristotele), in quanto altro è « quel che » dicono i poeti, altro « come » lo dicono. Il primo è il piano del *lógos* e del *mýthos*, il secondo quello della *léxis*, della forma espressiva o linguistica². Orbene, da questo secondo punto di vista, « mimetica » è non ogni e qualsiasi poesia, ma soltanto quella che noi diremmo « drammatica », quella cioè in cui il poeta non compare mai in persona propria, ma per lui parlano e agiscono i personaggi che egli ha creato, in contrapposizione all'altra (c'è poi una terza forma mista, esemplificata dai poemi omerici) che è puramente narrativa e che Platone vede esemplificata nel ditirambo. Se questo è il significato specifico di *mimesis*, resta fermo il significato generico per il quale « mimetica » è ogni poesia ed anzi tali sono anche la pittura e la musica. Il doppio significato riesce tanto più ambiguo, in quanto Platone a volte trapassa dall'uno all'altro, senza preoccuparsi di mettere sull'avviso il lettore, donde le non infrequenti confusioni degli interpreti moderni. Un caso clamoroso è rappresentato dal Collingwood, i cui scritti sulla teoria platonica dell'arte³, che pure di so-

² PLATONE, *Repubblica*, III,392c-394c.

³ R.G. COLLINGWOOD, *Plato's Philosophy of Art*, in « Mind » (1925); rist. in *Essays in the Philosophy of Art*, by R.G. Collingwood,

lito vengono molto lodati e che effettivamente sono pieni di intelligenza e di dottrina, sono gravemente inficiati e resi praticamente inservibili dalla mancata distinzione dei due sensi di *mimesis*.

Un esempio di trapasso dall'uno all'altro senso si ha all'inizio del decimo libro della *Repubblica*, dove Platone, nel riprendere la discussione sulla poesia al punto in cui l'aveva lasciata nel terzo libro, inizia a parlare di « quanta » di essa ha carattere « mimetico » (595a), dando a quest'ultimo termine il suo senso specifico, per allargare poco più giù il discorso alla poesia in genere, prendendo in considerazione « tutta quanta l'imitazione » (595c).

E difatti la prima sezione di quest'ultimo libro della *Repubblica* è l'unica trattazione sistematica e relativamente esauriente che Platone dedichi alla poesia, un vero e proprio trattatello « sulla poesia », come è espressamente indicato dall'impiego intenzionale della locuzione $\pi\epsilon\rho\lambda$ ποιήσεως che ricorre – non mi sembra che la cosa sia stata debitamente sottolineata – all'inizio (595a) e al termine (608b) della trattazione. Che in essa non si tratti soltanto, come intende il Collingwood, della mimesi drammatica, ma dell'intera poesia, è confermato dal fatto che il discorso si allarga fino ad includere anche la pittura (che meglio si presta all'illustrazione esemplificativa dei concetti impiegati) ricondotta, assieme alla poesia, all'arte mimetica; l'una, la pittura, in riferimento alla vista; l'altra, la poesia, in riferimento all'udito (603b).

In questo trattato dunque che le è dedicato, la poesia viene definita come « imitazione di imitazione » o « imitazione di secondo grado », con riferimento a quel terzo significato del termine, che è quello metafisico.

La formula è celebre, ma non sempre è stata rettamente intesa nelle sue implicazioni che converrà pertanto chia-

rire. Il termine ultimo di riferimento è ovviamente l'Idea, rispetto alla quale sono distinti due livelli ontologici successivi, nel primo dei quali, come vedremo, l'uomo può esercitare un'arte che è come parallela rispetto alla natura (il tema sarà svolto da Aristotele), mentre nel secondo esercita un'attività imitativa, quella della pittura e della poesia, che « arte » propriamente non è più.

La condizione infatti perché un'attività svolta dall'uomo possa considerarsi guidata dall'arte, è che in essa sia presente una conoscenza, anche se questa, per il suo rivolgersi al mondo sensibile, si mantiene al livello dell'opinione e non si solleva alla vera e propria scienza. Questo accade anche quando, staccandosi la progettazione dall'esecuzione, chi fabbrica lo strumento, come spesso nel caso di falegnami e fabbri, non saprebbe egli stesso adoperarlo e si attiene pertanto, nell'operare, *fedelmente* alle prescrizioni che ha ricevuto da parte del committente. Anche in questo caso l'artefice deve possedere una sua conoscenza, ancorché di quel grado infimo, nella scala del sapere, che è la « fede »⁴.

Ma per il perfetto parallelismo che la mentalità rigorosamente realistica di Platone istituisce tra gnoseologia ed ontologia, segue che ai gradi di conoscenza nel soggetto debbono sempre corrispondere gradi di realtà nell'oggetto, per cui, anche al livello infimo dell'opinione-fede esistente nell'artefice deve corrispondere un certo grado di « essenza » nell'oggetto prodotto.

Orbene, quando si perviene invece al livello dell'imitazione di secondo grado, là dove si collocano la pittura e la poesia, l'oggetto prodotto ha perso ogni e qualsiasi relazione con l'essenza degradandosi a semplice *phántasma* (599a), termine il quale già qui nella *Repubblica* mi sembra abbia il senso tecnico poi chiarito nel *Sofista* (236a-b), designante l'immagine che, a differenza dell'*eikón*, non ri-

⁴ Cfr. PLATONE, *Repubblica*, X,601e; cfr. anche *Cratilo*, 388-390.

spetta più le proporzioni esistenti nel modello. Il pittore infatti non dipinge propriamente *cose*, ma soltanto colori e figure quali sono colte dall'occhio, semplici dati sensoriali svuotati delle strutture delle cose cui si riferiscono. Il mondo viene a questo modo ridotto a mera superficie visiva senza spessore ontologico, in cui, come ho detto, si è persa ogni traccia dell'essenza intelligibile.

Corrispondentemente, *a parte subjecti*, nel pittore si ha assenza completa di conoscenza; se egli, simile ad uno specchio, sembra essere capace di riprodurre tutto, si è perché, a somiglianza di quanto accade nel « sofista », il suo presunto saper tutto si converte nell'effettivo non saper niente.

Identico è il caso del poeta per il quale il mondo umano si sgretola nel caos delle emozioni e dei fatti, senza presenza alcuna delle leggi che li governano, da quelle teologiche ed etiche a quelle specificatamente tecniche. Anche qui tutto è visto dall'esterno, ed Omero non è né un teologo né un riformatore morale (non esiste una « vita omerica », come esiste una « vita pitagorica »: 600b) né un esperto in legislazione, strategia, medicina o altro.

Risulta così dimostrato che pittura e poesia, per essere imitazioni di imitazione, prive di ogni contenuto conoscitivo nel loro operare, prive di ogni struttura formale nei loro prodotti, non possono nemmeno essere propriamente « arti ». Perciò le opere pittoriche e poetiche, destituite di ogni utilità, perché poste interamente al di sotto del livello della ragione, tutte senso ed emozione, trovano la loro giustificazione soltanto nel piacere che esse procurano allo spettatore e all'uditore.

Ma donde nasce questo piacere? Platone non ha mai sottoposto il piacere estetico ad un'analisi sistematica ed approfondita, ma dai cenni che egli ne dà sembra che in esso distingua due componenti diverse: da una parte il piacere propriamente detto e dall'altra un sentimento che meglio sarebbe chiamare « fascino » o « incanto ». Il primo

ha natura pratica e pare nascere dal fatto che, dinanzi alla recitazione del rapsodo e più ancora alla rappresentazione degli attori tragici e comici, l'uditore-spettatore dà libero sfogo, senza ritegno alcuno, al pianto, al riso ed alle altre emozioni. In ciò consiste quell'azione corruttrice della poesia, che ne esige il bando dalla città ideale, i cui cittadini, siano essi i governanti o i governati, lungi dal dare libero corso alle passioni, debbono al contrario contenerle e sotoporle tutte al dominio della ragione.

Più complessa invece la struttura psicologica del fascino della poesia, che Platone sembra piuttosto attribuire non tanto al suo contenuto (il *lógos* o *mýthos*) quanto alla sua forma espressiva (la *léxis*); si tratta dei « colori poetici », di quei colori che il poeta stende « con i nomi e con i verbi », che, consistendo « nel metro, nel ritmo e nell'armonia », possono farli apparire incantevoli con i loro belletti, « volti di giovani che mai sono stati belli, quando siano tali per di più da aver perso anche l'aspetto giovanile » (601a).

Il fascino estetico, come si vede, a differenza del piacere, non è di per sé qualcosa di negativo, ma negativo diventa quando sia impiegato per mistificare contenuti irrazionali e immorali; di per sé esso si riporta anzi ad una nozione, quale quella della bellezza, che Platone considera fortemente positiva. Ecco perché la poesia potrebbe conseguire una sua giustificazione ed ottenere il diritto di cittadinanza nello Stato ideale, quando si componessero inni ed encomi a figure divine ed umane incarnanti il bene.

Comunque sia di ciò, anche da quest'altro punto di vista si conferma la tesi non essere la poesia propriamente un'arte, una *téchne*, giacché la bellezza viene sempre ricondotta da Platone, dal giovanile *Jone* attraverso il *Simposio* fino al *Fedro*, ad una sorta di ispirazione, di « furore » e di « entusiasmo ». Al momento dell'ispirazione Aristotele concede scarsissima attenzione; egli ne riconosce la presenza

nel processo generativo della poesia⁵, ma, traendola dal cielo in terra, tende a farla coincidere con quelle doti native (*poeta nascitur*) che sempre il buon senso ha riconosciuto essere la condizione necessaria della creazione poetica.

3. *Il concetto di imitazione in Aristotele.*

Anche Aristotele, come Platone, si vale del concetto dell'imitazione sia per illustrare la condizione generale dell'arte sia per definire, entro il genere, quella specie che è costituita dalla poesia, dalla pittura e dalla musica. Senonché, eliminata la trascendenza dell'Idea e tolta di conseguenza ogni valenza ontologica alla nozione di imitazione, egli fa di quest'ultima un uso non più valutativo, ma puramente descrittivo, attribuendole un significato del tutto diverso rispetto a quello che essa aveva in Platone.

Per quel che concerne infatti l'arte intesa come genere, il concetto di imitazione serve a chiarire la relazione in cui l'arte si trova con la natura: l'arte « imita » la natura; il che non vuol dire affatto che essa copia le cose della natura (perciò ogni riferimento esemplificativo al pittore sarebbe in questo luogo del tutto fuorviante), ma significa che l'attività umana guidata dall'arte si modella sul *procedimento* che segue la natura. Produzione artistica insomma e generazione naturale sono processi analoghi, in quanto ambedue sono orientati finalisticamente, ambedue mettono in opera certi mezzi per realizzare certi fini e nel far ciò sono tenuti a rispettare un determinato ordine nella successione degli stadi del processo, ambedue conferiscono una forma nuova ad una materia relativamente informe. Il perfetto parallelismo fa sì che, se fosse possibile che l'arte e la natura si scambiassero i loro ruoli e la casa ad esem-

⁵ ἐνθεον γάρ ή ποίησις (ARISTOTELE, *Retorica*, III,7,1408b 19); cfr. anche *Poetica*, 17,1455a 33, dove si parla del μανικός.

pio fosse generata dalla natura e la pianta invece prodotta dall'arte, i rispettivi processi resterebbero esattamente gli stessi quali sono ora⁶.

Essendo pertanto la relazione tra i due processi che corrono paralleli esattamente simmetrica, se la priorità ontologica spetta ovviamente alla natura, che è prima « in sé », pure da un punto di vista gnoseologico, e pertanto « rispetto a noi », la relazione può rovesciarsi ed essere considerata prima l'arte, alla cui esperienza far ricorso per meglio comprendere l'operare della natura.

La differenza tra l'arte e la natura sta nel fatto che il principio del movimento, l'agente, nella prima è « in altro », è esterno al processo, mentre nella seconda è immanente, è entro il processo stesso⁷. Nell'arte perciò la forma che deve essere realizzata preesiste nella mente dell'« artista »⁸, ond'è che l'arte può definirsi come attività guidata dalla ragione, e cioè come una virtù dianoetica.

Da quanto si è detto discende un corollario che risulta molto importante per intendere come venga concepita da Aristotele l'arte nel suo senso specifico (come poesia). Si tratta del principio che potremmo chiamare dell'assoluta oggettività dell'arte, derivante dall'altro principio, veramente fondamentale per l'intera concezione di Aristotele, quello della forma.

Come l'uomo genera l'uomo, così – afferma Aristotele – la salute genera la salute, a null'altro riducendosi l'arte medica se non alla « forma stessa della salute »⁹ presente nella mente del medico, donde l'assoluta regolarità del procedere dell'artista del tutto analoga alla legalità della natura. Perciò « l'arte non delibera e, se l'ingegneria na-

⁶ « L'arte imita la natura » è formula che ricorre più volte nei testi aristotelici, dal *Protrettico*, ad esempio (fr. 11 Ross), alla *Fisica* (il luogo classico è II,2,194a 21 ss). Cfr. su questo punto M. ISNARDI PARENTE, *Téchne. Momenti del pensiero greco da Platone a Epicuro*, Firenze 1966, pp. 76-96.

⁷ ARISTOTELE, *Fisica*, II,8,199a 13 ss.

⁸ ARISTOTELE, *Metafisica*, VII,7,1032b 1.

⁹ ARISTOTELE, *Metafisica*, VII,7,1032b 13.

vale fosse immanente nel legno, produrrebbe per natura nell'identico modo »¹⁰; se dunque l'« artista » ci mette qualche cosa di suo, di soggettivo, questo non può che essere l'errore.

Venendo ora alla definizione dell'« arte » contenuta nell'*Etica Nicomachea*, converrà dir prima qualcosa sull'impianto generale del sesto libro che è quello dedicato all'analisi delle virtù dianoetiche. Lo schema di base è l'opposizione tra l'attività teoretica e quella pratica, che non fa che rispecchiare nel soggetto l'altra opposizione esistente nell'oggetto tra ciò che non può essere altrimenti (Dio, il mondo astrale, le forme universali esistenti nella natura) e ciò che può essere altrimenti (le cose e gli eventi particolari del mondo sublunare); giacché quel che è immodificabile non può che essere oggetto di pura conoscenza, là dove quel che è modificabile può essere appunto modificato dall'azione umana.

La virtù propria della conoscenza pura, della teoresi, è la sapienza che si sdoppia nella conoscenza intuitiva dei principi primi (intelletto) e nella conoscenza dimostrativa di tutto quanto (oltre i principi) è necessario ed eterno (scienza), mentre, quanto all'attività pratica, è essa che si sdoppia nell'« agire », la cui virtù è la saggezza, e nel « fare », la cui virtù è appunto l'« arte ». La distinzione tra il fare e l'agire corrisponde poi a quella tra « movimento » e « attività » (*enérgeia*), e cioè tra un processo che ha il proprio fine fuori del processo stesso ed un processo in cui invece il fine è immanente al processo. Nel « fare » il risultato dell'azione è obiettivato nell'oggetto prodotto che si stacca dall'agente e possiede una propria esistenza autonoma.

La formula definitoria dell'arte è pertanto la seguente: « un abito produttivo (*hexis poietiké*) accompagnato da ragionamento (*lógos*) vero »¹¹; la presenza del *lógos* equi-

¹⁰ ARISTOTELE, *Fisica*, II,8,199b 28 ss.

¹¹ ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, VI,4,1140a 10.

vale alla presenza dell'universale, ed in ciò l'arte differisce dalla semplice esperienza che si ferma invece alla registrazione di casi particolari che si ripetono simili¹².

Quanto all'arte intesa come specie, il concetto di imitazione funge, come già per Platone, da differenza specifica che definisce la poesia, la musica (o almeno gran parte di essa) e le due arti visive (che « tutte, prese nel loro assieme, si trovano ad essere imitazioni »¹³) ed ha, in questo suo uso, lo stesso significato che aveva in Platone, e cioè la produzione di immagini. Il passo chiave della *Poetica* è là dove si legge: « poiché il poeta è imitatore allo stesso modo del pittore e di qualunque altro *fabbricatore di immagini* (*eikovotorós*) »¹⁴.

Sennonché, caduto lo schema metafisico della causa paradigmatica che assegnava al modello e alla copia due piani ontologici distinti, la nozione di « immagine » (ed è altresì da sottolineare nel passo citato l'impiego del termine *eikón* anziché di quello di *phantasma*) perde in Aristotele ogni connotazione negativa: le immagini non si contrappongono già alle cose come enti depotenziati e semi-reali, ma sono anch'esse cose, quelle cose che hanno come loro nota costitutiva il rimando ad altre cose cui somigliano. E perciò se le cose prodotte dall'arte poetica si pongono sullo stesso livello ontologico degli oggetti prodotti dalle altre arti e degli enti generati dalla natura, avranno anch'esse una loro essenza o forma definita e l'attività che le produce sarà arte a pieno titolo. Di qui il posto centrale che ha nella *Poetica*, la quale, come si sa, è dedicata quasi interamente alla tragedia, alla *definizione* della tragedia.

La distinzione, interna ai prodotti dell'arte, tra le cose-immagini e le altre cose si riporta alla differenza esistente tra il piacevole e l'utile, conforme a quanto si ac-

¹² ARISTOTELE, *Metafisica*, I, 1, 981a 5 ss.

¹³ ARISTOTELE, *Poetica*, 1, 1447a 15 s.

¹⁴ *Ivi*, 25, 1460b 8 s.

cenna all'inizio della *Metafisica* dove¹⁵ si oppongono le arti dirette alle necessità della vita a quelle che mirano invece all'intrattenimento e al piacere. Il che non significa affatto che la poesia meriti la condanna, o almeno la radicale svalutazione, di cui l'aveva fatta oggetto Platone, giacché, come vedremo, Aristotele assegnerà a questo piacere un alto valore gnoseologico ed etico e conferirà a questo « intrattenimento » un posto notevolissimo nell'economia della vita spirituale dell'uomo.

4. *L'oggetto dell'imitazione.*

Se è vero che l'immagine è sempre simile a qualcosa e che l'imitazione è sempre imitazione di qualcosa, la definizione della poesia comporterà in primo luogo la determinazione di che cosa sia questo qualcosa, la determinazione cioè dell'oggetto di quella imitazione che è la poesia.

Per l'epopea e la tragedia, che sono i due generi poetici che egli prende in considerazione, Aristotele afferma che questo oggetto è costituito dalle « azioni degli uomini », affermazione che al lettore moderno sembrerà semplicistica ed alquanto ovvia, ma che, proiettata nel tempo in cui fu fatta, ed intesa in tutte le sue implicazioni, si rivelera al contrario di portata rivoluzionaria e di contenuto molto ricco. Giacché, ravvisandone il contenuto nei fatti della vita umana, Aristotele sottraeva la tragedia a quella considerazione di carattere religioso ed etico che le era propria e che ancora si conservava in Platone, per collocarla in uno spazio che giustamente è stato riconosciuto¹⁶ come quello che assicurava alla poesia un valore spirituale autonomo. Se poi questo modo di accostarsi alla rappresentazione della tragedia o alla semplice lettura (giacché anche questo va sot-

¹⁵ ARISTOTELE, *Metafisica*, I, 1, 981b 17 ss.

¹⁶ Da C. Gallavotti, ad esempio, nell'*Introduzione* alla sua edizione della *Poetica* (Fondazione Lorenzo Valla, Verona 1974, pp. XII e XVII s.).

tolineato, la convinzione di Aristotele che la tragedia possa comunicare la sua essenza alla sola lettura) corrispondesse già al sentire comune ai tempi in cui Aristotele scriveva, è difficile dire, ma è certo che la teorizzazione dell'autonomia dell'arte, per usare un'espressione moderna, era compiuta per la prima volta.

Il carattere religioso della tragedia greca non risultava soltanto dal suo essere parte integrante del culto pubblico di Dioniso, ma si confermava altresì per il carattere del suo contenuto intrinseco; giacché le vicende erano desunte dal mito (o in rari casi da una storia anche recente, ma assurta nel clima del mito), i personaggi non erano propriamente uomini, ma dèi ed eroi, le forze in gioco non semplicemente le passioni umane, ma le potenze soprannaturali che governano il mondo. Nella interpretazione invece che ne dava Aristotele, da una parte le vicende sono ricondotte alle azioni degli uomini e dall'altra la volontà divina e il fatto sono ridotti all'intervento della fortuna cui soggiacciono le sorti degli uomini. Nello stesso tempo, assieme alla prospettiva religiosa cadeva anche quella etica, perché, agli occhi di Aristotele, la vicenda tragica non è affatto una storia di colpa e punizione o di colpa e redenzione, ma è una storia di errore e di sfortuna (o fortuna). Ma, per meglio intendere e meglio giustificare questi assunti che sto propnendo, converrà fermarsi per un poco su quel concetto di « azione » che è la chiave di volta della formula aristotelica e rileggersi l'analisi che se ne fa nell'*Etica Nicomachea*.

Aristotele è forse l'unico grande moralista dell'antichità che non condivide la certezza socratica non potere all'uomo buono capitare niente di male¹⁷ e che rifiuta il dogma platonico, di cui pure egli aveva fatto lode al Maestro nell'*Elegia per l'altare*, dell'inseparabilità di virtù e felicità; e che pertanto accanto alla « felicità » (nel suo significato tecnico che è quello morale) trovi posto per la for-

¹⁷ PLATONE, *Apologia*, 41d.

tuna. Affermare, come aveva fatto Platone, che l'uomo buono è felice anche in mezzo ai tormenti, gli sembra dire cose senza senso, perché « la felicità ha bisogno della fortuna » e perché, affinché un uomo possa darsi compiutamente felice, non basta che egli sia perfettamente virtuoso, ma occorre altresì un concorso di circostanze esterne favorevoli¹⁸.

Ed infatti l'azione umana è presa in considerazione da Aristotele in tutti e due i suoi versanti: quello interno, in cui essa è determinata da una scelta deliberata, che nell'uomo oramai formato rispecchia il carattere, e quello esterno in cui essa conduce ad un risultato che soltanto in parte dipende da noi. Si intende come l'analisi propriamente etica si debba concentrare, come avviene nell'*Etica Nicomachea*, sul lato interno, ma non mancano nell'opera continui avvertimenti a non trascurare l'altro aspetto così importante nella vita umana. Perciò, accanto al significato tecnico per cui la felicità viene intesa come « attività dell'anima accompagnata da virtù » e come dipendente pertanto interamente da noi, si conserva il significato comune popolare che richiede invece altresì la presenza di altri beni: salute, ricchezza, buona reputazione, figli ed amici, un'esistenza che percorra tutte le stagioni della vita e pervenga alla vecchiaia, la buona condizione di familiari ed amici, cose tutte che sono soggette alla fortuna.

Alla fortuna del resto Aristotele aveva trovato posto nel suo sistema cosmologico-fisico¹⁹. Ed infatti nel mondo sublunare nel quale, a differenza di quanto accade per gli astri, le cose « possono essere altrimenti » e dove il « per lo più » lascia spazio per il « qualche volta », la presenza dell'accidentale si fa caso e fortuna, quando quel che potrebbe essere realizzato rispettivamente dalla natura e dall'arte si produce invece ad opera di cause che non tendono a fini naturali e artistici ed è perciò in un certo senso « sen-

¹⁸ ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, I,8,1099a ss.

¹⁹ ARISTOTELE, *Metafisica*, VII,7,1032a 12 ss; *Fisica*, II,4-6.

za causa »²⁰. La fortuna pertanto non è altro che il caso (lo « spontaneo » nel senso del senza causa) quando si fa significante per l'uomo favorendo o contrastando una sua aspirazione, donde lo sdoppiarsi della fortuna in buona e cattiva.

Ora nella tragedia si rispecchia, secondo Aristotele, la vita umana in tutta la sua estensione, ma in una prospettiva che non è quella etica che guarda all'interno, bensì quella esterna del risultato. E perciò il poeta tragico non dovrà rappresentare azioni in funzione di caratteri, ma al contrario caratteri in funzione di azioni²¹. La conferma si ha nel fatto già ricordato che allo schema interpretativo: colpa-punizione o redenzione, si sostituisca l'altro: errore-sfortuna o fortuna.

Nell'analisi della struttura psicologica dell'atto morale, che occupa i primi cinque capitoli del terzo libro dell'*Etica Nicomachea*, Aristotele ravvisa la prima condizione affinché l'azione possa esser ritenuta degna di lode o di biasimo e cadere pertanto nella sfera etica nel fatto che essa sia « volontaria », e cioè non compiuta né per violenza (nel qual caso l'agente, anziché essere propriamente principio dell'azione, ne è semplice tramite) né nell'ignoranza delle circostanze particolari in cui l'azione si svolge (nel qual caso l'azione sarebbe di fatto altra da quel che è voluta e deliberata). Quando si abbia invece ignoranza, come nel caso di Merope che scambia il proprio figlio per un nemico, l'azione non riscuote biasimo, ma piuttosto « perdono » e « pietà »²². Orbene, proprio questo è il caso tragico per eccellenza, l'errore sul quale molto spesso si fonda la tragedia. Allo stesso modo, non nella felicità o infelicità tutta interiore, consistente in quel che noi chiameremmo la pace o il tormento della coscienza, Aristotele vede

²⁰ ARISTOTELE, *Metafisica*, VII,9,1034a-1034b 7.

²¹ ARISTOTELE, *Poetica*, 2,1448a 1; 5,1449b 23 e 34-35; 5,1450a 15 ss.

²² ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, III,1,1109b 32.

l'esito o conclusione della tragedia, ma proprio nella fortuna o nella sfortuna²³.

Le « azioni degli uomini » dunque, che costituiscono l'oggetto dell'imitazione poetica, non sono azioni più di quel che non siano passioni, sono in conclusione i fatti della vita, e la tragedia è rappresentazione tanto di quel che gli uomini fanno quanto di quel che a loro capita, è specchio di un'intera esistenza nei suoi momenti culminanti e decisivi. Del resto il ruolo centrale che ha la fortuna nella concezione aristotelica è confermato dalla definizione che della tragedia poi dette l'allievo di Aristotele, Teofrasto: « circostanza di una sorte ($\tauύχης$) eroica »²⁴.

5. *La forma interna dell'oggetto dell'imitazione.*

Ogni arte, abbiamo visto, si esplica in un *facere*, in un fabbricare e produrre, di modo che tale dovrà essere anche l'« imitare » che è il particolare *facere* della poesia. È un luogo comune presso gli studiosi il monito a non intendere l'imitazione, quale la concepivano gli antichi e in particolare Aristotele, come una riproduzione meccanica, ma il monito riesce quasi superfluo, quando si pensi che agli antichi era estranea l'esperienza a noi così familiare della fotografia e della produzione in serie. Perciò in Aristotele l'oggetto dell'imitazione, e cioè le azioni degli uomini, corrisponde soltanto ad una materia cui la produzione mimetica deve dare forma in immagini. Questa interpretazione del resto è confermata da quanto si è detto or ora nel paragrafo precedente, quando si è chiarito come l'esistenza umana viene considerata dalla poesia quale incontro e scon-

²³ Termini ($\epsilonύτυχία$, $\deltaυστυχία$) che ricorrono costantemente nella *Poetica*, nella quale $\epsilonύδαιμονία$ compare una sola volta (6,1450a 17) in un passo che il Kassel giustamente pone tra parentesi quadre.

²⁴ Cfr. A. ROSTAGNI, *Scritti minori*, I: *Aesthetica*, Torino 1955, p. 216.

tro dell'agente con la fortuna e pertanto come cosa disordinata e informe, come materia appunto.

A questo punto risulterà ancor più evidente come il radicale mutamento che il concetto di imitazione subisce nel passaggio da Platone ad Aristotele equivalga ad un vero e proprio capovolgimento. Perché l'oggetto dell'imitazione, che in Platone è il paradigma, il modello, e pertanto qualcosa di dotato di una realtà ontologica superiore alla cosa imitante che è la copia, viene invece abbassato da Aristotele, benché egli non si valga di categorie ontologiche, al rango inferiore della materia. Noi moderni siamo portati ad interpretare la relazione imitante-imitato mediante il concetto della riproduzione, che postula al limite l'identità, mentre gli antichi vi vedevano sempre uno scarto di piani, anche se, come abbiamo visto or ora, in senso contrario da parte di Platone e di Aristotele.

Se dunque le azioni degli uomini costituiscono la materia dell'imitazione, la forma che questa materia consegna mercé il processo della produzione poetica è quel che Aristotele chiama « mito » e che, nel capitolo sesto, definisce come « l'imitazione [nel senso del risultato dell'imitazione] dell'azione »²⁵. La materia (l'azione) è « data », ancorché, in quanto scelta dall'autore dell'opera, già si avvia a diventare « prodotta »; la forma (il mito) è invece fabbricata, fatta da quel « fattore » che è, anche etimologicamente, il poeta. Il mito è pertanto, come è detto espressamente²⁶, « la composizione delle azioni », formula il cui significato viene chiarito mediante l'applicazione alla poesia della fondamentale concezione aristotelica della forma organica, con i suoi caratteri dell'unità-totalità, della necessità e dell'universalità.

Per fare meglio comprendere il significato della necessità e dell'universalità, Aristotele si vale del confronto

²⁵ ARISTOTELE, *Poetica*, 6,1450a 3 s.

²⁶ *ibidem*.

con la storia, intesa come una semplice registrazione che riproduce gli avvenimenti e gli individui in essi coinvolti così come si presentano all'osservazione, e cioè come mera materia informe non sottoposta a nessun processo di strutturazione. Ma il confronto con la storia, benché non espressamente introdotto, si può applicare anche all'illustrazione del primo dei tre concetti che abbiamo elencati e cioè all'unità-totalità.

Il carattere informe o «infinito» della storia si rivela nel suo presentarsi come una serie continua in cui c'è un «prima» di ogni «prima» e un «poi» di ogni «poi» senza che i fatti umani possano mai comporsi nel perfetto andamento ciclico dei corsi e ricorsi che caratterizzano i movimenti degli astri. Una qualunque sezione perciò che venga ritagliata nel *continuum* degli eventi mostra chiaramente l'arbitrarietà dei suoi limiti, potendosi indifferentemente spostare inizio e fine più in qua e più in là dei punti fissati. Nel racconto poetico invece devono esserci un principio che non sia preceduto da altro e una fine che non sia seguita da altro, mentre soltanto per quel che c'è nel mezzo seguita a valere la correlatività del prima e del poi. Aristotele fa più volte riferimento agli «antecedenti» del «mito», ma come a notizie che lo spettatore deve conoscere e non come ad eventi che accadono. Perciò la vicenda poetica si stacca dal più ampio contesto della leggenda e della storia, da cui pure è desunta, e, chiudendosi ed isolandosi in sé, si solleva su un livello diverso da quello del mero esistente.

L'ordinarsi delle parti intermedie secondo un prima ed un poi si differenzia infatti dall'ordinamento puramente cronologico della storia per la quale successione e simultaneità riproducono la semplice casualità degli accadimenti nel loro rapportarsi gli uni agli altri. Che la battaglia di Salamina sia accaduta nello stesso giorno in cui i Greci di Sicilia sconfiggevano i Cartaginesi non sembra ad Aristotele un fatto che acquisti un significato collocandosi entro

uno schema unitario di eventi. Nel racconto poetico invece il succedersi dei fatti, legato sempre da precisi nessi causali per cui un evento non avviene soltanto « dopo » ma « a motivo di » un altro, deve sollevarsi sul piano della necessità.

Totalità e necessità chiariscono nel loro assieme la nozione della forma organica nella quale la disposizione delle parti – poiché ciascuna di esse svolge una funzione che si accorda con quella delle altre in vista di un unico risultato finale – è tale che la soppressione e la diversa collocazione di una di esse deve farsi avvertire sull'assieme che non è più, dopo queste modifiche, quello che era prima. Nel libro quinto della *Metafisica*, che è, come si sa, una sorta di dizionario filosofico, il « tutto » ($\tau\delta\ \delta\lambda\omega\nu$) viene appunto definito, in contrapposizione al semplice « insieme » ($\tau\delta\ \pi\alpha\nu$), come quello in cui « la posizione delle parti produce differenza »²⁷. Già Platone nel *Fedro*²⁸, trattando dei requisiti che deve avere un'orazione ben fatta, aveva trasferito il concetto di organismo dalla dimensione soprattutto spaziale, in cui si realizza nell'essere vivente, alla dimensione temporale, in cui si svolge il discorso.

L'eliminazione infine del contingente e del casuale, che conduce alla totalità e alla necessità, si riflette anche nei personaggi della vicenda che, da meri individui quali restano nella storia, vengono sollevati a figure universalmente umane²⁹. Aristotele interpreta il mutamento come passaggio dal piano della sostanza, che nel suo significato primo è sempre singolare, a quello delle qualità che, trascendendo gli individui, sono sempre universali perché predicabili *de pluribus*.

A questo modo la forma poetica, con la sua totalità, necessità e universalità, solleva vicenda e personaggi dal

²⁷ ARISTOTELE, *Metafisica*, V,26,1024a 1 ss.

²⁸ PLATONE, *Fedro*, 264c.

²⁹ ARISTOTELE, *Poetica*, 9,1451b 8.

piano dell'esistente, caratterizzato dalla frammentarietà, dalla contingenza e dalla singolarità, e perciò considerato quale bruta insignificante materia, al piano del possibile, di ciò che risulta concepibile per il pensiero, come quello che avviene « sempre » (necessario) o almeno « per lo più » (verosimile). Il passaggio dall'informe alla forma, dal caos all'ordine, dal fatto all'idea conferisce a vicende e personaggi idealità ed esemplarità.

Sennonché, « più filosofica » della storia, non per questo la poesia si risolve interamente nella filosofia e, se soddisfa esigenze proprie del pensiero, deve altresì suscitare l'interesse e muovere la passione. Ecco perché l'unità del racconto non deve risolversi nella sua semplicità, ma al contrario soddisfare nello stesso tempo l'esigenza opposta della complicazione. Ne viene che la forma artistica è concepita da Aristotele non già come statica, ma come dinamica e come animata da un'intima tensione. D'altra parte come sarebbe possibile ricondurre ad un ordine perfetto senza residuo alcuno quell'aspetto della vita che è caratterizzato dallo scontro dell'uomo con la forza cieca della fortuna?

Ecco infatti Aristotele dare il debito rilievo al motivo dell'imprevisto ed elaborarne la teoria con i concetti, strettamente legati tra loro, della peripezia e del riconoscimento. Comune al contenuto delle due nozioni è il brusco radicale mutamento, anzi il vero e proprio capovolgimento della situazione, nel primo caso dalla fortuna alla sfortuna (o più raramente il contrario, dalla sfortuna alla fortuna), e nel secondo, come conseguenza del passaggio dall'ignoranza alla conoscenza, dall'odio all'amore o viceversa.

Ma questa presenza dell'accidentale, che provoca sorpresa nello spettatore, deve essere, diciamo così, riassorbita dalla forma e conciliarsi con il principio dell'unità organica e della necessità nella successione dei fatti, donde la recisa condanna di ogni soluzione meccanica e di ogni passaggio che non rispetti la logica interna della vicenda. Da

questo nuovo punto di vista quel criterio del possibile, che poteva sembrare di natura rigorosamente logica, trasferito ora all'effetto che il racconto fa sullo spettatore, si traduce nella nozione più empirica del « credibile ». Il meraviglioso, il sorprendente e perfino l'irrazionale trovano il loro limite nella soggettiva credenza che non deve mai venir contrastata.

La sorte infine che è in gioco nella tragedia è quella che concerne il momento supremo dell'esistenza, quando si decide della vita e della morte, donde il potente coinvolgimento emotivo dello spettatore. Ferimento e morte, ogni caso orrendo e straziante è espresso da Aristotele con un termine, *páthos*, che, quando non sia preso come qui nel suo senso oggettivo, ma nell'altro più frequente soggettivo, vuol dire appunto « passione ».

Come si vede dunque, la forma poetica, il « mito », è tale da coinvolgere lo spettatore nell'intera sua personalità, impegnando l'intelletto non meno del cuore.

6. *La forma esterna del mezzo dell'imitazione.*

L'imitazione poetica non ha soltanto un oggetto o materia, ma deve anche avere un materiale o *medium* con cui e in cui imitare in modo da produrre l'immagine, la quale viene intesa dagli antichi, non già come uno stato psichico, ma come un oggetto in sé sussistente. Accanto dunque alla forma interna, alla strutturazione dei fatti nel racconto, dovrà esserci una forma esterna risultante dall'elaborazione del materiale. Per la poesia questi materiali o mezzi sono in primo luogo la lingua (il « discorso », *lógos*) e, per la tragedia, anche la musica e la danza, cui però Aristotele non dedica che brevi cenni, concentrando la sua attenzione interamente sul verso (o « metro ») consistente nell'unione del linguaggio con il ritmo).

Aristotele concepisce le due forme, l'interna e l'esterna, come staccate l'una dall'altra, appunto perché l'una con-

FORMA INTERNA + ESTERNA
OGGETTO MATERIA

cerne l'oggetto, l'altra il mezzo dell'imitazione, e fra le due considera di gran lunga più importante la forma interna, interpretando l'altra come un abbellimento o un'aggiunta, come – e il paragone è di Aristotele – un « condimento »³⁰. Ed infatti, come potrebbe esserci poesia con la sola strutturazione del contenuto anche senza versi, così non è poesia l'opera in versi cui manca strutturazione interna del racconto: Empedocle non è un poeta, anche se scrive in esametri, ed Erodoto resterebbe uno storico, anche se la sua narrazione fosse posta in versi. Aristotele ha insomma della forma dell'elocuzione una concezione di stampo retorico, tanto che la trattazione che ne dà nella *Poetica* non differisce molto, nella sua essenza, dalla più ampia trattazione del terzo libro della *Retorica*. In ambedue i casi il linguaggio riceve una particolare elaborazione sempre in funzione del contenuto, che costituisce la parte più importante, e che è dato dal « mito » nella *Poetica* e dall'esempio e dall'entimema nella *Retorica*.

Ma, per poter parlare dell'elocuzione poetica (di quel che noi chiamiamo stile), Aristotele, in mancanza di un'analisi preesistente del linguaggio (a parte i pochi cenni che ne avevano dato Protagora – distinzione dei modi del verbo –, Prodo – teoria dei sinonimi – e Platone – distinzione tra nome e verbo, tra sillaba e lettera, tra vocale e consonante –) era costretto a costituirsi un sommario di fonetica e di grammatica, che gli consentisse di fissare un minimo di vocabolario tecnico, senza del quale gli sarebbe stato impossibile parlare del linguaggio poetico.

Eccolo quindi procedere ad un'analisi del linguaggio, che, in esso distinti i due piani della fonetica e della semantica, applica all'uno e all'altro l'opposizione: semplice-composto, ricavandone, per la fonetica, successivamente la

³⁰ *Ivi*, 6,1449b 25, dove si parla di « discorso adorno », dove « adorno » vale, alla lettera, « condito ».

lettera, la sillaba e la parola del discorso, distinte nelle loro funzioni.

La dote prima della comunicazione linguistica è la chiarezza e quindi — data la natura convenzionale che Aristotele attribuisce alla lingua — l'uso proprio delle parole consuete. A ciò si ferma il discorso comune, mentre quello scientifico, mercé l'eliminazione o per lo meno il chiarimento dei termini equivoci, procura di rendere più perfetta la corrispondenza delle parole con le cose.

Alla chiarezza si ferma il discorso apofantico della scienza, studiato dalla logica, mentre sia il discorso oratorio sia quello poetico ricercano inoltre qualcosa di diverso, aggiungendo l'abbellimento, il primo per secondare un'esigenza dell'uditario in vista della persuasione, il secondo invece in vista di un piacere disinteressato.

Identificata la locuzione propria con quella corrente, e cioè con l'uso linguistico ordinario, Aristotele interpreta l'abbellimento o ornamento come un allontanamento da questo uso e cioè come un'intenzionale preferenza accordata a parole non comuni, riducendo a questo modo lo stile quasi esclusivamente alla scelta lessicale. Il grado più basso è dunque rappresentato dal parlato della conversazione orale, quello più alto dallo stile poetico, mentre la prosa d'arte dell'oratoria tiene tra i due una posizione intermedia.

Quale poi debba essere la regola aurea dell'elocuzione poetica discende logicamente da quanto è stato fin qui detto, perché essa deve contemperare le due esigenze: della chiarezza, senza di cui mancherebbe la comunicazione e si cadrebbe nell'ermetismo, e della elevatezza, senza di cui mancherebbe la bellezza e si cadrebbe nel pedestre dell'espressione ordinaria.

Tra le locuzioni poetiche quella privilegiata sulle altre è senza alcun dubbio la metafora per la sua natura filosofica, in quanto essa esige che si riesca a scorgere il simile nel dissimile e quindi presuppone l'ordinamento della real-

tà nella coordinazione delle specie e nella loro subordinazione ai generi.

7. *La poetica classica.*

Da quanto abbiamo detto della concezione aristotelica del racconto e dell'elocuzione poetica risulta che la *Poetica* può essere considerata il primo manifesto della poetica classica, com'è confermato dal fatto che l'esito finale cui ha condotto la sua riscoperta nel mondo moderno sia stato il Classicismo, intendendo con questo termine quel movimento artistico in cui appunto la poetica classica viene, non semplicemente vissuta dall'interno, ma resa consapevole e proposta come un esplicito programma.

Corrisponde a questa poetica in primo luogo un ideale della bellezza in cui dominano i concetti della disposizione appropriata delle parti ($\tauάξις$) e dell'ordine ($χόρμος$) e che si traduce nel vagheggiamento di una forma in sé chiusa che, appunto perché tale, qualifica lo spazio interno e può assegnare ad ogni elemento la sua precisa collocazione entro un sistema unitario. Corrisponde in secondo luogo l'idealizzazione del reale, che, svolgendo un concetto che è presente in Aristotele³¹, benché non utilizzato espressamente nella *Poetica*, assegna all'arte il compito di « emendare » la natura, e cioè di realizzare nella loro compiutezza fini cui la natura tende, ma che attua solo imperfettamente. Corrisponde in terzo luogo alla poetica classicistica l'ideale di un linguaggio elevato e scelto, di un'elocuzione che sia fatta oggetto di un'elaborazione tecnica apposita. E, poiché in tutti e tre i casi la norma è concepita come avente un suo valore oggettivo, universale ed eterno, si capisce come poi in seguito, quando sembrò che questa norma si incarnasse perfettamente in singole opere, queste dovessero valere come modelli, onde nacque, già con l'*Ars*

³¹ ARISTOTELE, *Protrettico* (fr. 11 Ross); *Fisica*, II,8,199a 15 ss.

poetica di Orazio, un quarto principio, ignoto almeno nella sua formulazione esplicita ad Aristotele, e cioè l'imitazione dei « classici ».

8. *Il significato della forma poetica.*

Nella concezione dinamica che Aristotele ha della realtà, l'essenza di qualche cosa, o che questa sia generata dalla natura o che sia prodotta dall'arte, è strettamente legata alla funzione (*ἔργον*) cui essa assolve, ma, mentre nelle cose della natura questa funzione non è altro che l'esplicazione della stessa essenza, nelle cose prodotte dall'uomo la funzione è normalmente legata ad un fine ulteriore in vista del quale la cosa è stata prodotta. Fa eccezione la poesia (ed in generale tutte le arti di imitazione) nella quale, come abbiamo già accennato, non si dà nessun fine ulteriore all'infuori della sua fruizione da parte dell'uditore. Qual è dunque la funzione dell'opera poetica, quale il fine cui essa tende?

La risposta è già contenuta nel passo citato del primo libro della *Metafsica* dove le arti volte all'intrattenimento sono identificate con quelle che producono piacere in contrapposizione alle altre arti che provvedono alle necessità della vita e che pertanto mirano all'utile.

Per intendere la risposta, occorre tener presente la generale rivalutazione del piacere, compiuta da Aristotele, nei confronti della critica radicale mossa da Platone, e della quale il punto fondamentale è l'interpretazione del piacere non più in termini di « movimento », ma di « attività ». Se il piacere fosse movimento, come affermava Platone, esso sarebbe per sua stessa natura « infinito », come sembra provare l'esperienza umana che mostra la brama dei piaceri essere insaziabile; per Aristotele invece, che su questo punto anticipa la dottrina di Epicuro, il piacere è « attività » (*ἐνέργεια*) e, come tale, è perfetto in ogni suo mo-

mento. Per dirlo con maggior precisione, il piacere accompagna ogni attività quando questa si svolga con agio, senza impedimenti; come tale, il piacere è in sé qualcosa di neutrale che mutua la sua qualificazione di valore dalla natura buona o cattiva dell'attività cui si accompagna.

Anche il piacere che noi chiamiamo « estetico » deve dunque accompagnarsi ad un'attività e questa, come sappiamo, non è altro che l'imitazione. Ed infatti, precisa la *Poetica*³², gli uomini provano piacere nell'imitare e nel guardare o nell'ascoltare un'imitazione, in quanto imitare ed interpretare l'imitazione sono una sorta di conoscenza. Se a questo modo viene spiegato il piacere che dà la forma interna del racconto, quanto alla forma esterna dell'elocuzione, questa viene messa in relazione con il piacere che suscita la presenza del ritmo e dell'armonia. Ambedue, sia la tendenza all'imitazione sia la tendenza al ritmo e all'armonia, sono riconosciute come connaturate all'uomo, dandosi implicitamente, già con questo riconoscimento, una risposta alle critiche mosse da Platone.

Ma come può la tragedia (e così pure la commedia) suscitare un piacere di natura conoscitiva, quando essa dispone al pianto (come la commedia al riso) e in generale sembra sconvolgere emotivamente lo spettatore, come già aveva affermato Platone?

La risposta è da ricercarsi nella famosissima, e forse dovremmo dire famigerata, dottrina della catarsi, alla quale, com'è noto, Aristotele ha dedicato nella *Poetica* soltanto un rigo e gli interpreti invece hanno dedicato nei secoli intere biblioteche.

Benché sia oggi alquanto di moda offrire della catarsi interpretazioni che, per voler essere nuove a tutti i costi, finiscono col riuscire alquanto lambiccate, come ad esempio quelle date dall'Else, dal Ničev e, presso di noi, dalla

³² ARISTOTELE, *Poetica*, 4,1448b 4 ss.

Timpanaro Cardini³³, io ritengo più saggio attenermi all'interpretazione che, da poco più di un secolo (ma precedenti si avevano già nella critica rinascimentale), a partire dagli studi notissimi del Weil e soprattutto del Bernays, è diventata tradizionale e che ha il pregio di fondarsi su un altro testo aristotelico, la pagina dedicata alla catarsi nell'ultimo libro della *Politica*. Vero è che Aristotele rimanda, per maggiori lumi, dalla *Politica* alla *Poetica*, ma sta di fatto che egli stesso mette in relazione le due opere e che lo stato in cui queste ci sono pervenute ci obbliga a percorrere il cammino nel senso contrario.

Nelle pagine che ci interessano della *Politica*, Aristotele procede, come è suo costume, a porre una serie di interrogativi e di distinzioni concernenti l'efficacia educativa della musica. Egli distingue in particolare tre specie di melodie che chiama « etiche », « pratiche » ed « entusiastiche » (che cioè hanno un'efficacia morale o stimolano all'azione o all'« entusiasmo »), e tre scopi per i quali conviene servirsi della musica: l'educazione (*paideia*), la catarsi (ed è a questo proposito che Aristotele aggiunge: « che cosa intendiamo per catarsi, ora lo diciamo in generale, ma con maggior chiarezza diremo nei libri sulla *Poetica* »³⁴) e l'intrattenimento e lo svago dalle fatiche, per concludere che per l'educazione giovano le melodie « etiche », mentre per le melodie « pratiche » ed « entusiastiche » conviene piuttosto l'ascolto di esecuzioni altrui che non l'esecuzione in proprio. A questo punto segue il passo che ci interessa, perché vi si chiarisce in che consista l'efficacia catarica di un particolare tipo di musica, e che conviene tradurre per intero:

« Giacché quella stessa passione, che colpisce alcune

³³ G.F. ELSE, *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge (Mass.) 1963, pp. 224-232, 423-447; A. NIČEV, *L'éénigme de la catharsis tragique dans Aristote*, Sofia 1970; M. TIMPANARO CARDINI, Φύσις ε τέχνη in Aristotele, in *Studi di filosofia greca*, a cura di V.E. Alfieri e M. Untersteiner, Bari 1950, pp. 300-305.

³⁴ ARISTOTELE, *Politica*, VIII,7,1341b 38 s.

anime fortemente, c'è anche in tutti ma in grado diverso, in chi meno e in chi più; come ad esempio la pietà e il terrore ed anche l'"entusiasmo". Ed infatti alcuni sono invasati da questo moto, ma noi vediamo che costoro per mezzo di melodie sacre, quando si valgono di melodie che eccitano l'animo in modo frenetico, ne vengono rilassati, come se avessero subito una cura medica, e cioè una catarsi. Lo stesso effetto è necessario che patisca la gente proclive alla pietà e al terrore ed in generale alla passione, ed anche gli altri per quel tanto che ne capita a ciascuno; e per tutti sopraggiunge una catarsi ed un senso di sollievo accompagnato da piacere. »³⁵

Quel che qui si descrive è, come si vede, un caso doppiamente particolare, perché si riferisce alle musiche orgiastiche ed a persone di una certa struttura psicologica. Ma, quanto a questo secondo punto, già nel passo citato, si afferma che quel che in alcuni si ha in grado eminente si ha anche, in gradi diversi, in tutti. Orbene, nella *Poetica* questo processo di generalizzazione è condotto ancora oltre e, dalla musica, il fenomeno è trasferito alla tragedia.

Gli spettatori della tragedia, di fronte ai casi sventurati cui assistono, sono mossi da pietà, perché questi casi colpiscono persone innocenti, e da terrore, perché casi simili potrebbero colpire anche loro, ma, poiché si trovano dinanzi non già alla vita reale, ma alla vita «imitata» sulla scena, per virtù di questa «imitazione», proprio con il dare libero sfogo a queste loro emozioni, ne vengono liberati ed escono dal teatro divenuti più sereni e più agguerriti per affrontare i casi della vita.

9. *La dimensione tragica dell'esistenza.*

Platone aveva condannato la poesia così come si era realizzata nei maggiori autori greci, in Omero e nei poeti

³⁵ *Ivi*, VIII,7,1342a 5-15.

tragici e comici, perché per un verso fuorviava l'uomo dal retto cammino della conoscenza, che richiede di innalzarsi al di sopra del livello sensibile, come aiutano a fare le discipline matematiche, anziché sprofondarsi sempre più in esso, e perché per un altro verso eccitava le passioni che invece vanno contenute e, al limite, sopprese. D'altra parte, sensibile com'era al fascino della poesia, egli aveva vagheggiato una sua utilizzazione nel processo educativo dei giovani, auspicando una nuova produzione poetica che si facesse portatrice di messaggi di verità e di bene, un programma cui proprio Aristotele doveva poi ispirarsi, quando compose in onore di Ermia il suo inno alla virtù.

Ma nella *Poetica* Aristotele dimostra come la poesia, lungi dal doversi sottomettere a valori conoscitivi ed etici che la condizionino dall'esterno, già li possieda nel suo interno per sua propria natura. La tragedia — come suona la celebre affermazione — è più filosofica della storia e perciò, se essa viene privata di ogni significato religioso, non per questo perde la sua pretesa « a rivelare la verità sul posto e sulla condizione dell'uomo nello schema delle cose », come vorrebbe il Solmsen³⁶. È anzi proprio questo posto che egli ha nell'universo che la tragedia rivela all'uomo.

L'elaborazione poetica del mito antico infatti dando all'uomo, mercé l'« imitazione », un'immagine obiettivata della sua esistenza, gli mostra come la sua dimora sia quel mondo sublunare dove ha stanza il caso e potere la fortuna e dove egli di conseguenza, pur senza sua colpa, può trovarsi coinvolto nelle più grandi disgrazie. Di fronte a questo aspetto della vita Aristotele non si ritrae né, come altri filosofi antichi prima e dopo di lui, si dà a restringere talmente l'ambito della vita umana da non lasciare spazio veruno a niente che non dipenda da noi, ma virilmente riconosce l'esistenza di quella « fonte tragica » di cui con-

³⁶ Cfr. F. SOLMSEN, *Introduzione a The Rhetoric and Poetics of Aristotle*, Modern Library, New York 1954, p. XIV.

tanto acume ha parlato l'Aubenque nel suo libro sulla « prudenza »³⁷.

Nessuno sa meglio di Aristotele quanto sia stabile e indefettibile il possesso della virtù che, essendo un « abito », diventa nell'uomo buono come una sua seconda natura, ma nessuno anche sa come lui quanto poco questo possesso valga a porre il saggio al riparo dagli assalti della fortuna. Giacché « i casi avversi portano seco dolore e ostacolano molte attività. E tuttavia anche in questi casi risplende la nobiltà d'animo ($\tauὸ\; καλόν$), quando il saggio sopporta con rassegnazione molte e grandi sventure, non per insensibilità al dolore, ma perché egli è bennato e magnanimo »³⁸.

Questo passo dell'*Etica Nicomachea* rende mirabilmente l'idea che Aristotele si faceva dell'eroe tragico, e non è un caso che egli soltanto tra tutti i filosofi antichi abbia mostrato un così alto apprezzamento della tragedia. A ciò lo predisponiva l'intera sua concezione fisica ed etica, per la quale la vita morale, anche nel suo grado supremo, può sì dare ordine al mondo interiore delle passioni, ma non già eliminare totalmente gli elementi di disordine esistenti nel mondo esterno degli eventi, mentre le sue dottrine psicologiche e teologiche gli vietavano di accettare l'ipotesi di una giustizia oltremondana, proposta da Platone, o la soluzione di una giustizia immanente al corso stesso delle cose, che sarà poi proclamata dagli Stoici.

Ebbene, è proprio questa dimensione dell'esistenza che non può conseguire una giustificazione filosofica, quella che ne riceve una artistica. La quale consiste nell'integrale accettazione della vita e del destino, quali si danno a conoscere all'uomo nello specchio della poesia che ne riflette la realtà per alcuni aspetti terrificante, ma assieme la

³⁷ P. AUBENQUE, *La prudence chez Aristote*, Parigi 1963, di cui la terza parte è intitolata « La source tragique ».

³⁸ ARISTOTELE, *Etica Nicomachea*, I,11,1100b 29-33.

allontana e la propone come puro spettacolo commovente e nello stesso tempo rasserenante.

10. *Metodo e architettura della « Poetica ».*

Per comprendere il metodo con cui Aristotele costruisce la sua opera e la struttura che gli conferisce, occorre tener presente, più di quel che non si faccia di solito, che la *Poetica* è un'« arte » e non una scienza. Nel catalogo delle opere aristoteliche riportato da Diogene Laerzio, il titolo dell'opera suona *Trattato di arte poetica* e con le parole περὶ ποιητικῆς, sottinteso ovviamente τέχνης, si apre il libro così come ci è pervenuto. Il lettore moderno infatti, cui non sia familiare la conoscenza del greco, può essere indotto a pensare che, linguisticamente, « poetica » (e così « retorica » e « logica » che però non è termine usato da Aristotele) sia equivalente, quanto alla sua origine, a termini quali « fisica », « metafisica », « etica », tratto in inganno dalla comune desinenza in « a » la quale invece, mentre nel secondo gruppo deriva dalla desinenza di un neutro plurale (assimilato poi nella nostra lingua per analogia con un femminile singolare), deriva nel primo dall'*eta* finale di un aggettivo femminile singolare, che sottintende il sostantivo: *téchne*. Lo studio del linguaggio insomma, nelle sue varie forme, è costantemente considerato nella cultura antica oggetto di un'« arte » fino allo schema, poi cristallizzato tra tarda Antichità e Medioevo, delle tre arti del tri-*vio*, dove la « grammatica » (nella quale era incluso lo studio dei poeti) venne a prendere il posto della « poetica ». Del resto poetica e retorica, fin dai tardi commentatori di Aristotele, furono considerate parte dell'*Organo*, uno schema di ordinamento che si conservò a lungo nelle edizioni complete del *Corpus*.

Quanto abbiamo detto spiega il carattere dogmatico del trattato, così differente dall'andamento consuetamente

problematico delle opere scientifiche, ma così acconciò ad una precettistica, qual è in definitiva la *Poetica*.

Sennonché l'« arte », come sappiamo, produce il suo oggetto guidata da « ragionamento vero » e non da semplice esperienza e perciò, in quanto incorpora un *lógos*, si avvicina, per il possesso dell'universale, alla scienza. Se l'« artista » possiede nella propria mente l'essenza della cosa da produrre, chi dell'« arte » costruisce la teoria dovrà partire dalla definizione per dedurre da essa le regole pratiche da seguire. È quel che Aristotele fa per la tragedia, come già abbiamo avuto occasione di osservare: i primi capitoli della sua opera conducono alla definizione che, formulata nel capitolo sesto, viene poi partitamente analizzata per ricavare, dalle singole note, i precetti.

Già Platone si era preoccupato di formulare con esattezza un metodo per giungere alla definizione: il famoso procedimento della « divisione » (*diaíresis*) che tanto posto occupa nell'ultima sua produzione. Ma, mentre Platone aveva concepito la divisione come un metodo essenzialmente dicotomico e che, procedendo pertanto in linea retta, conclude ad un'unica *differentia specifica*, Aristotele, così rispettoso della molteplice varietà del reale, ritiene essere preferibile in alcuni casi procedere non già secondo un'unica differenza, ma valendosi di molteplici differenze³⁹. La definizione della tragedia è conseguita perciò combinando tre distinte classificazioni che concernono rispettivamente l'oggetto, il mezzo e il modo della imitazione.

Alla divisione che, raccogliendo le note essenziali, conduce alla definizione si affianca la più semplice ed estrinseca « partizione » che, volgendosi all'aspetto quantitativo-temporale, distingue nella tragedia le parti successive in cui essa si scandisce.

Ma quali sono i dati cui si applicano sia la *divisio* sia la *partitio*? Orbene, l'arte poetica cerca di portare a con-

³⁹ ARISTOTELE, *Parti degli animali*, I,3,643b 10 ss.

saepochezza riflessa, e cioè di elaborare in forma teoretica, quanto è già posseduto con maggiore o minore consapevolezza, ma sempre in un modo implicito, dagli stessi poeti. I dati perciò sui quali Aristotele fonda la sua ricerca non sono altro che le opere poetiche già esistenti: poemi epici e tragedie che costituivano il patrimonio letterario della Grecia antica. Al modo stesso dunque che il trattato di teoria politica è preceduto dallo studio storico e dalla raccolta delle costituzioni, così anche la *Poetica* viene preparata da ricerche a carattere storico-erudito sui concorsi delle feste dionisiache e da ricerche critiche sui poemi omerici.

Sennonché la raccolta e lo studio dei materiali non sembrano risolvere il problema, perché il ritrovamento della definizione sarà possibile soltanto quando nella congerie dei dati si siano individuati quelli che meglio rispondono all'essenza della cosa. Il problema non si poneva tanto per l'epopea, per la quale l'eccellenza dei poemi omerici era universalmente riconosciuta, ma si poneva per le tragedie i cui meriti comparativi erano addirittura discussi in pubblici concorsi e per le quali l'eccellenza era comune-mente attribuita a più di un autore.

Per risolvere questo problema, Aristotele ricorre ad un secondo fondamentale momento del suo metodo d'indagine, che potremmo chiamare della genesi storica, giacché già per lui « natura di cose altro non è che nascimento di esse », se per « nascimento » si intenda l'intero processo genetico fino al suo compimento. Dominato da una visione della storia cui il fondamentale principio della forma assegna la figura parabolica del principio-perfezione-decadenza, Aristotele crede di poter scorgere nell'abbondante produzione esistente una linea progressiva di sviluppo che, dai primordi dovuti all'improvvisazione e rispondenti più a funzioni sociali di lode e di biasimo che non ad esigenze di poesia, rivela sempre di più la presenza dell'« arte » fino a raggiungere, per quel che concerne la tragedia, con Sofocle il culmine della perfezione. Lo svolgimento, che si fa

particolarmente evidente nell'importanza sempre crescente che assumono gli attori nei confronti del coro, va dal lirico al drammatico nel senso etimologico di questo ultimo termine, via via pertanto aumentando l'importanza dell'azione e di quella sua strutturazione che è il « mito ». Parallelamente, sul piano dell'espressione, il dominio dapprima esercitato dall'elocuzione poetica va sempre più cedendo ai toni prosastici.

Attento sempre alla molteplice varietà che offre l'esperienza piuttosto che incline a schemi aprioristici, Aristotele non sembra avvertire come un problema il fatto che nell'epopea la perfezione esista già da principio anziché ritrovarsi alla fine o al mezzo dello sviluppo storico, ma si dà ad inserire lo stesso Omero in uno schema unitario dell'evoluzione dei generi poetici in cui l'epopea rappresenterebbe uno stadio storicamente precedente e idealmente inferiore da cui sarebbe poi derivata la tragedia.

Pervenuta la tragedia alla sua perfezione, e cioè alla compiuta realizzazione della sua « forma » eterna, la storia dovrebbe fermarsi e l'indagine genetica cedere il posto, come appunto avviene con la *Poetica*, alla normativa precettistica.

La *Poetica* appartiene alle opere acroamatiche, scritte da Aristotele per la scuola e che hanno il carattere di note stese per le lezioni o addirittura di appunti presi alle lezioni. Questo carattere di scarsa rifinitura formale si accentua particolarmente nella *Poetica* il cui stile – afferma il Rostagni – è « schematico, sommario, non legato a un rigido ordine esteriore, variato da interruzioni e riprese e sviluppi di argomenti non previsti, imbarazzato di parentesi e di anacoluti, pieno di sottintesi, di ellissi, di brachilogie »⁴⁰. L'opera per di più si interrompe con un breve sommario riassuntivo cui sembrerebbe altro dovesse far se-

⁴⁰ ARISTOTELE, *Poetica*. Introduzione, testo e commento di Augusto Rostagni, Torino 1945² (ed. riveduta), p. XIX.

guito, donde la *vexata quaestio* di un secondo libro dedicato alla commedia e andato perduto.

Certo è che nel catalogo ricordato di Diogene Laerzio la *Poetica* figura in due libri ed una conferma dell'esistenza del secondo potrebbe venire, se è effettivamente di derivazione aristotelica, dal cosiddetto *Trattato Coisliniano* che è un riassunto di poche pagine di una teoria della commedia, di indubbio sapore aristotelico, contenuto in un manoscritto del X secolo della collezione De Coislin (dove il nome) di Parigi, pubblicato per la prima volta nel 1839 e dopo di allora più volte ristampato⁴¹.

Quanto alla data di composizione, la maggior parte degli studiosi, fondandosi anche su un passo dell'opera in cui Aristotele evidentemente presuppone un uditorio ateniese⁴², ritiene che la *Poetica* appartenga all'ultimo periodo della vita di Aristotele, quello dell'insegnamento nel Liceo, e cioè tra il 334 e il 323 a.C. Dai rimandi che lo stesso autore fa, la *Poetica* parrebbe inserirsi tra la *Politica* e la *Retorica*, ma sono considerazioni inficate dal fatto che niente vieta, anzi tutto fa supporre, che la materia dei trattati sia stata più volte ripresa e integrata.

11. *La fortuna della «Poetica».*

In tutto il mondo antico non ci restano della *Poetica* né citazioni né commenti, benché alcune delle sue tesi, passate non si sa come (forse attraverso la mediazione di Neottolemo di Pario del quale per altro né ci è pervenuta l'opera né molto si sa) nell'*Ars Poetica* di Orazio, abbiano esercitato un notevole influsso⁴³. Ma proprio allora si

⁴¹ Cfr. LANE COOPER, *An Aristotelian theory of comedy, with an adaptation of the «Poetics» and a translation of the «Tractatus Coislinianus»*, New York 1922.

⁴² ARISTOTELE, *Poetica*, 3,1448a 31, dove Megara madrepatria è indicata come «di qui».

⁴³ Di diverso avviso invece il Rostagni, per il quale «la fortuna della *Poetica* fu grandissima anche nell'antichità»: *op. cit.*, p. LXXXVI.

manifesta per la prima volta quel fenomeno che doveva poi accompagnare nei secoli la diffusione della *Poetica*, giacché nell'epistola oraziana le nozioni fondamentali di Aristotele, quali ad esempio quella dell'imitazione, si ritrovano, e tali poi seguiranno a circolare, del tutto staccate dal contesto filosofico in cui erano state concepite e in cui trovavano il loro vero significato.

Nel Medioevo la fortuna dell'opera andò ancor più declinando, tanto che, benché la *Poetica* fosse stata tradotta, come è stato scoperto da qualche decennio, dal greco in latino dal celebre Guglielmo di Moerbeke nel 1278, quel tanto che se ne lesse seguitò a fondarsi sulla parafrasi assai poco attendibile fatta da Averroè (un secolo prima altra parafrasi era stata fatta da Avicenna) e tradotta in latino a Toledo da Ermanno Tedesco (*Hermannus Alemanus*) nel 1256. Averroè infatti si era servito di una traduzione araba della fine del X secolo (che ancora si conserva incompleta in un manoscritto di Parigi), a sua volta tradotta da una precedente versione siriaca di cui non ci rimane che un frammento.

Le cose incominciarono a cambiare con l'Umanesimo, quando la *Poetica* venne di nuovo tradotta dal greco in latino ad opera di Giorgio Valla nel 1498, mentre già qualche anno prima il Poliziano utilizzava l'originale greco nei suoi corsi universitari tenuti nello studio di Firenze. Una nuova traduzione in latino accompagnata dal testo greco (che già era stato stampato per la prima volta nel 1508 da Aldo Manuzio nel primo volume dei *Rhetores Graeci*) veniva pubblicata nel 1536 da Alessandro de' Pazzi (*Paccius*). Ma la vera voga dell'opera incominciava soltanto verso la metà del secolo, quando nel 1548 usciva il primo grande commento, quello di Francesco Robortello, *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*, l'anno successivo, 1549, la prima traduzione in lingua italiana (che è anche la prima in una lingua moderna) ad opera di Bernardo Segni, *Rettorica et poetica d'Aristotile*, e l'anno an-

cora dopo, 1550, il commento di Bartolomeo Lombardi e Vincenzo Maggi, *In Aristotelis librum de poetica communes explanationes*.

Seguirono in Italia, tra la metà e la fine del secolo, una ventina di commenti, fra i quali, oltre a quello in latino di Pietro Vettori (*Victorius*) del 1560 ed a quello in italiano di Alessandro Piccolomini del 1575, di gran lunga i più importanti sono i commenti di Giulio Cesare Scaligero, *Poetices libri septem* (1561) e di Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata, et sposta*, che, stampato a Vienna nel 1570, è stato di recente ritenuto degno di figurare nella collezione laterziana degli « Scrittori d'Italia »⁴⁴.

Un successo così clamoroso si spiega quando si tenga presente il fatto che, se i primi commentatori si limitavano ad interpretare il testo, questo, una volta assimilato, ridivenne un libro vivo e fu messo a confronto con le due grandi letterature che si erano venute successivamente creando, quella latina e quella italiana, con le loro novità di lingua, di materia (basti pensare al cristianesimo), di generi letterari. Nata soprattutto sulla base dei poemi omerici e della tragedia greca e destinata a dettar regole per gli autori del IV secolo a.C., la *Poetica* diventò un po' per volta per la letteratura quel che gli *Elementi* di Euclide erano per la geometria (e il paragone viene più volte ripetuto in « aristotelici » del Seicento e del Settecento); e, irrigidendosi i concetti ed estrapolandosi regole, tra cui celeberrima quella delle tre unità: di azione, di tempo e di luogo (delle quali nella *Poetica* è effettivamente presente solo la prima), e fondendosi infine la tradizione aristotelica con quella oraziana, si ricavarono precetti che avrebbero dovuto valere per l'eternità. Donde il formarsi di una corrente avversa, dal Bruno e dal Patrizi in poi, che, alla forma aristotelica, opponeva la più liberamente creatrice ispirazione platonica, e il nascere di una polemica, dalla quale in defini-

⁴⁴ Bari 1978-1979, a cura di W. Romani.

tiva uscì vincitore, fino a quasi tutto il Settecento, l'aristotelismo.

Giacché nel Seicento le opere dei commentatori italiani e di due tedesco-olandesi, che della cultura italiana erano seguaci: lo Heinsius (*De tragediae constitutione*, 1611) e il Vossius (*De artis poeticae natura ac constitutione*, *Poeticae institutiones*, *De imitatione*, 1647), invasero la Francia e la dominarono pressoché completamente. Fu qui in Francia, nel secolo aureo di quella letteratura, che il Classicismo celebrò i suoi trionfi. Giacché, oltre alla prosecuzione della trattatistica teorica, con il D'Aubignac (*Pratique du théâtre*, 1657) e l'abate René Rapin (*Réflexions sur la Poétique d'Aristote*, 1674), si ebbero i capolavori poetici di Corneille (autore anche di tre « Discorsi » di cui uno sulle *Troix Unités*) e di Racine.

Se perciò è giusto parlare, come ha fatto il maggior studioso della critica letteraria del Rinascimento italiano, Bernard Weinberg⁴⁵, di un'evoluzione « da Aristotele al Pseudo-Aristotele »⁴⁶, meglio sarebbe parlare del passaggio dal classico al classicismo, togliendo a quest'ultimo termine ogni connotazione negativa di cui l'aveva caricato fino a qualche decennio fa la pesante eredità romantica.

Un punto di arrivo della dottrina classicistica (che fra Sei-Settecento dall'Italia e dalla Francia si era diffusa an-

⁴⁵ I cui lavori maggiori sono l'opera monumentale *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 voll., Chicago 1961, e l'edizione dei *Trattati di Poetica e di Retorica*, nella collezione « Scrittori d'Italia », 4 voll., Bari 1970-1974.

⁴⁶ B. WEINBERG, *From Aristotle to Pseudo-Aristotle*, in « Comparative Literature », 5 (1953), pp. 97-104; rist. in *Aristotle's Poetics and English Literature. A Collection of Critical Essays*, edited and with an Introduction by Elder Olson, Chicago 1965, pp. 192-200. Il Weinberg insiste soprattutto su una sorta di capovolgimento che ebbe a subire la concezione di Aristotele; perché, laddove egli partiva dall'opera, vista nella sua compatta struttura, per studiarne gli effetti su un uditorio indeterminato, nei tardi commentatori italiani e poi in quelli francesi si parte invece da un pubblico ben definito e si pretende che ai suoi gusti e alle sue esigenze si conformi l'opera poetica, che ne risulta così frammentata in parti distinte.

che in Inghilterra con il Milton ed il Pope⁴⁷, per citare soltanto gli autori più famosi) in Francia può considerarsi la sistemazione dei testi canonici che faceva l'abate Batteux nel 1771, riunendo in due volumetti *Les quatre poétiques*, e cioè la *Poetica* di Aristotele, l'*Ars poetica* di Orazio, la *Poetica* di Girolamo Vida e l'*Art poétique* di Boileau⁴⁸. Il frontespizio dell'opera reca un'incisione allegorica accompagnata dal motto *Rien n'est beau que le Vrai* (si pensi al *Beauty is truth, truth beauty* di Keats) e da questa *explanation* che qui traduco integralmente, perché assai interessante per mostrare la persistenza di temi caratteristicamente aristotelici:

« La Verità (o il Vero) oggetto delle arti di imitazione, assisa su di una nuvola, è adornata di fiori dai Genii dell'immaginazione. La Poesia, accompagnata dai suoi Genii dispone le ghirlande. Dalla parte dove sono i Genii dell'Epopea e della Tragedia, sotto il drappo della poesia, compaiono il Terrore e la Pietà. Quattro Filosofi o Poeti contemplano questo spettacolo e scrivono le loro riflessioni; dietro di loro un Disegnatore e un Pittore cercano di imitare il vero. In basso vi sono degli spettatori, diversamente commossi dal Terrore e dalla Pietà. »

In quegli stessi anni (1767-1769) Lessing pubblicava la sua *Hamburger Dramaturgie*, che invece, per la sua profonda penetrazione nel pensiero autentico di Aristotele, segna piuttosto l'inizio della nuova e moderna fortuna della *Poetica*. Giacché, dopo l'eclissi subita durante il Romanticismo, che alla tragedia antica aveva preposto quella nu-

⁴⁷ Si rileggano questi versi del suo *An Essay on Criticism*, che si riferiscono ad Aristotele, il *mighty Stagirite* del v. 645:

Poets, a race long unconfin'd, and free,
Still fond and proud of savage liberty,
Receiv'd his laws; and stood convinc'd 'twas fit,
Who conquer'd Nature, should preside o'er Wit.
(vv. 649-652)

⁴⁸ *Les quatre poétiques, d'Aristote, d'Horace, de Vida, de Despréaux, avec les Traductions et les Remarques, par l'Abbé Batteux*, Paris 1771.

va di Shakespeare e di Calderón ed all'imitazione secondo regole aveva opposto la libera creazione fantastica (ma l'opera di Aristotele seguitò anche allora ad avere i suoi estimatori, basti pensare a Coleridge e alla sua *Biographia Literaria*), a partire dalla metà dell'Ottocento il libro riprese ad esser letto, studiato e commentato.

Si trattò dapprima del lavoro dei filologi, all'inizio tedeschi e inglesi ma poi in tempi più recenti anche francesi e italiani (massimo tra questi il già ricordato Augusto Rostagni), che si dettero ad approntare l'edizione critica della *Poetica* ed a corredarla di commenti moderni, ma successivamente in questo ultimo dopoguerra l'antico testo incominciò di nuovo ad esser letto come un libro vivo che ancora aveva qualcosa da dire al lettore moderno. In Italia già nel 1916 Manara Valgimigli interpretava e traduceva il testo alla luce della recente estetica crociana e lo stesso Croce, in una delle sue ultime opere, vedeva nella *Poetica* il « capostipite della scienza estetica » e nel principio in essa posto, che era a suo avviso il concetto dell'universale poetico, un « vero acquisto in perpetuo compiuto dall'antico filosofo »⁴⁹. In tempi più recenti è proprio ad Aristotele che in vario modo si riportano i due tentativi più interessanti che si sono avuti da noi per la fondazione di un'estetica non idealistica, la *Critica del gusto* (1960) del marxista Galvano Della Volpe e l'*Estetica della formatività* (1954) del cattolico Luigi Pareyson⁵⁰.

Ma quel che ancora più colpisce è che in questi ultimi tempi la *Poetica* abbia potuto esercitare l'influenza maggiore nei due paesi di più recente e nuova cultura. Ed infatti attorno agli anni '50 si costituiva in America un gruppo di studiosi: filosofi e critici letterari che, dal luogo dove operavano, furon detti « The Chicago Neo-Aristo-

⁴⁹ B. CROCE, *La letteratura italiana del Settecento*, Bari 1949, p. 185.

⁵⁰ Cfr. un mio vecchio libretto, *L'estetica dopo Croce*, Firenze 1962.

telians »⁵¹, i quali posero al centro dei loro interessi la *Poetica* e la *Retorica* di Aristotele, mentre dai paesi dell'Oriente europeo di osservanza marxistica giungeva la grande *Estetica* di Lukács nel cui concetto centrale del « rispecchiamento » trovava nuova vita l'antica nozione aristotelica della mimesi.

DOMENICO PESCE

⁵¹ Una silloge di loro scritti è stata tradotta da noi da LIA FOR-MIGARI, *Figure e momenti di storia della critica*, a cura di R.S. Crane, Milano 1967.



NOTIZIA

CRONOLOGIA DELLA VITA DI ARISTOTELE

- 384/383 Aristotele nasce nella città di Stagira, da Nicomaco, medico di professione e scienziato, e Festide.
- 367/366 Aristotele si reca ad Atene ed entra nell'Accademia platonica. In questo periodo Platone si trovava in Sicilia e forse reggeva l'Accademia lo scienziato Eudosso (da Aristotele stesso sappiamo che Eudosso era un fiero avversario della teoria delle Idee).
- 367/366-347 Aristotele durante questo ventennio rimane membro dell'Accademia e compone la maggior parte delle sue opere pubblicate (le opere *essoteriche*) e forse inizia a comporre altresì qualche parte di alcune delle cosiddette opere di scuola (le opere *esoteriche*).
- 347 Muore Platone e Aristotele abbandona Atene.
- 347-345 Aristotele, insieme con alcuni Accademici dissidenti, fonda una scuola ad Asso. Probabilmente cessa di scrivere opere destinate ad un vasto pubblico, per concentrarsi nella composizione delle opere di scuola.
- 344-342 Aristotele fonda e dirige, collaborando con Teofrasto, una scuola a Mitilene in Lesbo.
- 343/342 Aristotele riceve da Filippo il Macedone l'incarico di educare il figlio Alessandro. Forse è nato in questa circostanza il *Trattato sul cosmo ad Alessandro*, pervenutoci sotto il nome di Aristotele (ma dagli studiosi moderni considerato per lo più non autentico; si veda a questo proposito l'edizione di G. Reale, Napoli 1974).
- 340 Alessandro, diventato reggente, interrompe i suoi studi regolari.
- 336 Alessandro sale al trono di Macedonia.
- 335 Aristotele ritorna ad Atene.
- 335/334 Aristotele fonda una scuola, in contrapposizione all'Accademia, detta Liceo o anche Peripato.
- 323 Muore Alessandro Magno e ad Atene si sfogano i repressi rancori antimacedoni, di cui resta vittima anche Aristotele.

- 323/322 Aristotele è costretto a lasciare Atene, dove lascia Teofrasto a capo della scuola, e si rifugia a Calcide, nell'Eubea, dove aveva possedimenti lasciatigli dalla madre.
- 322 Aristotele muore a Calcide, dopo pochi mesi di esilio.

Le fonti da cui desumiamo i dati biografici relativi ad Aristotele sono le seguenti:

- a) *Vita di Aristotele* di Diogene Laerzio;
- b) due *Vite Greche* (*Vita Marciana* e *Vita Vulgata*);
- c) una *Vita Latina*;
- d) due *Vite Siriache*;
- e) quattro *Vite Arabe* (autori: an-Nadim, al-Mubashir, al-Qifti, Usaibia).

Queste vite sono state di recente edite e commentate con grande competenza e acribia: I. DÜRING, *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*, Göteborg 1957 (raccoglie tutto il materiale biografico antico, ne dà una nuova edizione critica e un commentario storico filologico).

BIBLIOGRAFIA

OPERE DI ARISTOTELE

1. *Opere complete.*

Cataloghi dei titoli delle opere di Aristotele ci sono stati tramandati da:

- a) Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi*, V,21 ss.;
- b) un Anonimo autore della cosiddetta *Vita Menagiana* (dal suo editore), che attinge da Esichio di Mileto;
- c) Tolomeo, che attinge da Andronico.

Sull'argomento si vedrà: P. MORAUX, *Les listes anciennes des ouvrages d'Aristote*, Louvain 1951 (qui il lettore troverà *status quaestiois*, nuove e approfondite congetture, ricchissima bibliografia).

Gran parte della vasta produzione aristotelica ci è pervenuta; in particolare ci è pervenuta la parte più cospicua delle "opere di scuola" (esoteriche), mentre, come già abbiamo detto, è andata perduta la produzione essoterica, che coincide con la fase accademica e quindi giovanile. Solo di recente i frammenti di queste opere sono stati adeguatamente studiati.

La prima edizione veramente sistematica delle opere di Aristotele, come abbiamo già detto, risale alla seconda metà del secolo I a.C. e fu curata da Andronico di Rodi.

La prima edizione a stampa delle opere di Aristotele è la cosiddetta "aldina": *Aristotelis Opera, Graece...*, 6 voll., Venetiis 1495-1498, alla quale numerose altre hanno fatto seguito, nel corso dei secoli XVI, XVII, XVIII e XIX. Tutte queste edizioni hanno ormai solo un significato storico-erudito fino a quella del Bekker.

L'edizione destinata a soppiantare tutte le altre e a diventare il termine di riferimento per le citazioni, fu quella dell'Accademia di Berlino 1831-1870, tuttora indispensabile, anche se superata in molti particolari: *Aristotelis Opera edidit Academia regia Borussica*, G. Reimer, Berolini 1831-1870. I-II: *Aristoteles Graece*, testo critico a cura di I. Bekker (stampato su due colonne, quella di sinistra si indica con *a* e quella di destra con *b*); III: *Aristoteles Latine*, contiene traduzioni latine rinascimentali di vari autori; il volume fu pubblicato pure nel 1931; IV: *Scholia in Aristotelem*, contiene passi desunti da commentatori greci a cura di C.A. Brandis (l'edizione dei commentari greci che successivamente l'Accademia di Berlino ha

pubblicato rende ormai pressoché inutile questo volume); V: *Aristotelis Fragmenta*, raccolti da V. Rose; supplementi agli *Scholia in Aristotelem*, curati da Usener, e *Index aristotelicus*, curato da H. Bonitz. (Questo *Index* è un'opera ad altissimo livello, ed è tuttora insuperata, mentre la raccolta dei frammenti non è ormai più utilizzabile; cfr. più oltre l'indicazione delle più recenti edizioni dei frammenti.)

Una ristampa (con correzioni) di questa monumentale edizione è stata curata da O. Gigon, Berlin 1960-1961.

Molte delle opere del *Corpus aristotelicum* sono inoltre disponibili nelle seguenti famose collezioni di classici greci e latini:

- « Biblioteca Teubneriana »;
- « Collection des Universités de France »;
- « Oxford Classical Texts »;
- « The Loeb Classical Library ».

Elenchiamo i titoli delle opere del *Corpus aristotelicum* secondo l'ordine in cui sono stampate nell'edizione del Bekker, comprese le opere spurie; indicheremo il titolo in lingua latina che solitamente si usa nelle citazioni.

<i>Categoriae</i>	<i>De generatione animalium</i>
<i>De interpretatione</i>	<i>De coloribus</i>
<i>Analytica priora</i>	<i>De audibilibus</i>
<i>Analytica posteriora</i>	<i>Physiognomonica</i>
<i>Topica</i>	<i>De plantis</i>
<i>De sophisticis elenchis</i>	<i>De mirabilibus auscultationibus</i>
<i>Physica</i>	<i>Mechanica</i>
<i>De caelo</i>	<i>Problemata</i>
<i>De generatione et corruptione</i>	<i>De lineis inseparabilibus</i>
<i>Meteorologica</i>	<i>Ventorum situs</i>
<i>De mundo</i>	<i>De Xenophane, Zenone, Gorgia</i>
<i>De anima</i>	[l'esatta intitolazione è però <i>de Xenoph., Melisso, Gorgia</i>]
<i>De sensu et sensibili</i>	<i>Metaphysica</i>
<i>De memoria et reminiscencia</i>	<i>Ethica Nichomachea</i>
<i>De somno</i>	<i>Magna moralia</i>
<i>De somniis</i>	<i>Ethica Eudemea</i>
<i>De divinatione per somnum</i>	<i>De virtutibus et vitiis</i>
<i>De longitudine et brevitate vitae</i>	<i>Politica</i>
<i>De juventute et senectute</i>	<i>Oeconomica</i>
<i>De vita et de morte</i>	<i>Rhetorica</i>
<i>De respiratione</i>	<i>Rhetorica ad Alexandrum</i>
<i>De spiritu</i>	<i>Poetica</i>
<i>Historia animalium</i>	<i>Fragmenta</i>
<i>De partibus animalium</i>	<i>Atheniensium respublica</i>
<i>De motu animalium</i>	
<i>De incessu animalium</i>	

Ed ecco i titoli delle opere di cui sono stati recuperati frammenti, secondo l'edizione del Ross, *Aristotelis fragmenta selecta*, Oxford 1955, che è la migliore.

Dialoghi

<i>Grillo o della retorica</i>	<i>Sulla nobiltà di nascita</i>
<i>Simposio</i>	<i>Sul piacere</i>
<i>Sofista</i>	<i>Sull'educazione</i>
<i>Eudemo o dell'anima</i>	<i>Sulla monarchia</i>
<i>Nerinto</i>	<i>Alessandro o delle colonie</i>
<i>Erotico</i>	<i>Politico</i>
<i>Protreptico (esortazione alla filosofia)</i>	<i>Sui poeti</i>
<i>Della ricchezza</i>	<i>Sulla filosofia</i>
<i>Sulla preghiera</i>	<i>Sulla giustizia</i>

Opere logiche

<i>Sui problemi</i>	<i>Categorie</i>
<i>Divisioni</i>	<i>Sui contrari</i>
<i>Tracce per argomentazioni</i>	

Opere filosofiche

<i>Sul Bene</i>	<i>Sulla filosofia di Archita</i>
<i>Sui Pitagorici</i>	<i>Su Democrito</i>
<i>Sulle Idee</i>	<i>Carmi</i>

2. Edizioni della « Poetica ».

Le principali edizioni critiche moderne della *Poetica*, che abbiamo tenute presenti nel condurre la nostra traduzione, sono le seguenti:

Vahlen, I., *Aristotelis de arte poetica liber*, Berlin 1868. Tertiis curis recognovit et adnotatione critica auxit, Leipzig 1885 (rist., Olms, Hildesheim 1964).

Butcher, S.H., *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*, with critical notes and translated, London 1895; 1907⁴ (rist., « Dover » 1951).

Bywater, I., *Aristotle's on the Art of Poetry*. A revised text with critical introduction, translation and commentary, Oxford 1909.

Rostagni, A., *Aristotele, Poetica*, Introduzione Testo e Commento, Torino 1927; 1945².

Hardy, J., *Aristote, Poétique*. Texte établi et traduit, Paris 1932.

Gudemann, A., *Aristoteles Περὶ ποίησις*, mit Einleitung, Text und Adnotatio Critica, exegetischem Kommentar, kritischem Anhang und Indices Nominum, Rerum, Locorum, Berlin und Leipzig 1934.

Montmollin, D., de, *La Poétique d'Aristote*. Texte primitif et additions ultérieures, Neuchâtel 1951.

- Kassel, R., *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford 1965.
 Pittau, M., *Aristotele, La Poetica*, Palermo 1972.
 Yebra, V.G., *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe, Madrid 1974.
 Gallavotti, C., *Aristotele, Dell'arte poetica*, Verona 1974.

Commenti.

- Else, G.F., *Aristotle's Poetics: the Argument*, Cambridge (Mass.) 1963.
 Lucas, D.W., *Aristotle's Poetics*, Oxford 1968.

Traduzioni italiane.

- Valgimigli, M., *Aristotele, Poetica*. Traduzione, note e introduzione, Bari 1916; 1934².
 Albegiani, F., *Aristotele, La poetica*. Introduzione, traduzione, commento, Firenze 1934.
 Pistelli, E., *Aristotele, La poetica*. Introduzione e note di G. Saitta, Firenze 1937.
 Mattioli, A., *Aristotele, La poetica*, Milano 1956.
 Pittau, M., *Op. cit.* e la sola traduzione, con introduzione e commento, Brescia 1962.
 Gallavotti, C., *Op. cit.*

LETTERATURA CRITICA

Quasi tutta la letteratura aristotelica fino all'anno 1896 si troverà in M. SCHWAB, *Bibliographie d'Aristote*, Librairie H. Welter, Paris 1896. L'opera è manoscritta e contiene circa 3.750 indicazioni (è preziosa soprattutto per le puntuali indicazioni delle edizioni, delle traduzioni e dei commentari di Aristotele).

Per la bibliografia a cavallo fra il secolo XIX e il secolo XX è da vedere ÜBERWEG-PRAECHTER, *Die Philosophie des Altertums*, ed. 12, Basel 1926, pp. 101*-122*.

Per la letteratura posteriore al 1926, si vedranno:

- Philippe, M.D., *Aristoteles (Bibliographische Einführungen in das Studium der Philosophie)*, herausgegeben von I.M. Bochenski), Bern 1948.
 Totok, W., *Handbuch der Geschichte der Philosophie*, Frankfurt a.M. 1964.
 Gomez-Nogales, S., *Horizonte de la metafísica aristotélica*, Estudios Oñienses; serie II; vol. II, Madrid 1955, pp. 247-398.

Per quanto concerne in modo particolare la letteratura critica sulla *Metafísica* rimandiamo alla edizione maggiore della *Metafísica* curata da G. Reale, vol. II, pp. 449-502. Una bibliografia ragionata di un centinaio di libri e articoli sul tema si troverà infine in G. REALE, *Il concetto di filosofia prima* cit., pp. 321-376.

Qui ci limiteremo ad alcune indicazioni essenziali.

1. *Studi sul pensiero di Aristotele in generale.*

- Jaeger, W., *Aristoteles, Grundlegung einer Geschichte seiner Entwicklung*, Berlin 1923; 1955² (trad. it. a cura di G. Calogero, *Aristotele. Prime linee di una storia della sua evoluzione spirituale*, La Nuova Italia, Firenze 1935, più volte ristampata).
- Rolfes, E., *Die Philosophie des Aristoteles als Naturerklärung und Weltanschauung*, Leipzig 1923.
- Ross, W.D., *Aristotle*, London 1923, più volte riedito (trad. it. di A. Spinelli, Laterza, Bari 1946).
- Roland Gosselin, M.D., *Aristote*, Paris 1928.
- Schilling Wollny, K., *Aristoteles' Gedanke der Philosophie*, München 1929.
- Mure, G.R.G., *Aristotle*, London 1932.
- Bremond, A., *Le dilemme aristotélicien*, Paris 1933.
- Bröcker, W., *Aristoteles*, Frankfurt a.M. 1935; 1964³.
- Cresson, A., *Aristote, sa vie, son oeuvre, avec un exposé de sa philosophie*, Paris 1944; 1963⁵.
- Robin, L., *Aristote*, Paris 1944.
- Gohlke, O., *Aristoteles und sein Werk*, Paderborn 1948; 1952².
- Allan, D.J., *The Philosophy of Aristotle*, London 1952; Oxford 1970² (è stato tradotto in francese e, di recente, anche in italiano a cura di F. Decleva Caizzi, *La filosofia di Aristotele*, Lampugnani-Nigri, Milano 1973).
- Zürcher, J., *Aristoteles' Werk und Geist*, Paderborn 1952.
- Philippe, M.D., *Initiation à la philosophie d'Aristote*, Paris 1956.
- Randall, J.H., *Aristotle*, New York 1960.
- Moreau J., *Aristote et son école*, Paris 1962.
- Grene, M., *A Portrait of Aristotle*, London 1963.
- Berti, E., *L'unità del sapere in Aristotele*, Padova 1965.
- Düring, I., *Aristoteles, Darstellung und Interpretation seines Denkens*, Heidelberg 1966 (lavoro fondamentale; forse, dopo quella dello Jaeger, è la monografia d'insieme più significativa. Trad. it. a cura di P. Donini, Milano 1976. Cfr. dello stesso Autore la voce *Aristoteles* nella *Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*, Pauly-Wissowa, Suppl. B. XI).
- Stiegen, A., *The Structure of Aristotle's Thought. An Introduction to the Study of Aristotle's Writings*, Oslo 1966.
- Carbonara, C., *La filosofia greca. Aristotele*, Napoli 1967².
- Edel, A., *Aristotle*, New York 1967.
- Lloyd, G.E.R., *Aristotle: The Growth and Structure of His Thought*, Cambridge 1968.
- Reale, G., *Introduzione a Aristotele*, Bari 1974; 1977².

Ricordiamo qui, infine, alcune importanti raccolte di studi di vari autori.

AA.VV., *Autour d'Aristote. Recueil d'études de philosophie ancienne et médiévale offert à Mons. A. Mansion*, Louvain 1955.

- AA.VV., *Aristotele nella critica e negli studi contemporanei*, Milano 1957.
- AA.VV., *New Essays on Plato and Aristotle*, a cura di R. Bambrough, London 1959.
- AA.VV., *Aristotle and Plato in the Mid-fourth Century* (atti del I Symposium Aristotelicum), a cura di I. Düring e G.E.L. Owen, Göteborg 1960.
- AA.VV., *L'attualità della problematica aristotelica*, Antenore, Padova 1970.

2. Studi sull'estetica antica.

- Gomme, A.W., *The Greek Attitude to Poetry and History*, Berkeley 1954.
- Plebe, A., *Origini e problemi dell'estetica antica* (in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, vol. I, Milano 1959).
- Grassi, E., *Die Theorie des Schönen in der Antike*, Köln 1962; trad. it., *Arte come antiarte*, Torino 1972.
- Warry, J.G., *Greek Aesthetic Theory. A study of Callistic and Aesthetic Concepts in the Works of Plato and Aristotle*, London 1962.
- Lanata, G., *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963.
- Grube, G.M.A., *The Greek and Roman Critics*, London 1965.
- Schaper, E., *Prelude to Aesthetics*, London 1968.
- Tatarkiewicz, W., *Storia dell'estetica*, I: *L'estetica antica*, Torino 1979 (ed. polacca, 1960; trad. inglese, 1970).

3. Studi sulla « Poetica » in generale e su alcuni temi particolari.

Per gli studi anteriori al 1928, si consulti *A Bibliography of the « Poetics » of Aristotle*, by Lane Cooper and A. Gudemann, New Haven 1928, con il supplemento di M.T. Herrick, in *AJP*, 52 (1931), pp. 168-174; ed inoltre G.F. Else, *Survey of Work on Aristotle's « Poetics »*, in *CW*, 48 (1954), pp. 73-82.

Rostagni, A., *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica* (*Origini, significato, svolgimento della « Poetica »*), in « Studi Ital. di Filologia classica », N.S. II (1922), pp. 1-147; rist. in A. Rostagni, *Scritti minori*, I: *Aesthetica*, Torino 1955.

Svoboda, K., *L'esthétique d'Aristote*, Brno 1927.

Levi, G.A., *Intorno ad alcuni concetti della poetica aristotelica e di quella platonica*, in « Atene e Roma », N.S. VIII (1927), pp. 105-133.

Galli, U., *Il concetto di φιλάνθρωπον secondo la « Poetica » di Aristotele*, in « Atene e Roma », N.S. XII (1931), pp. 243-253.

Bignami, E., *La poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze 1932.

- Solmsen, F., *The origins and methods of Aristotle's « Poetics »*, in « Class. Q. », XXIX (1935), pp. 192-201.
- Armstrong, A., *Aristotle's Theory of Poetry*, in « Greece and Rome » (1940-1941), pp. 120-125.
- Tumarkin, A., *Die Kunsttheorie von Aristoteles im Rahmen seiner Philosophie*, in « Mus. Helv. », II (1945), pp. 108-122.
- Gilbert, A.H., *The word ἐπεισόδιον in Aristotle's « Poetics »*, in « Amer. J. of Philology » (1948), pp. 56-64.
- Lienhard, M.K., *Zur Entstehung und Geschichte von Aristoteles' « Poetik »*, Zürich 1950.
- Pareyson, L., *Il verisimile nella « Poetica » di Aristotele*, Torino 1950.
- Plebe, A., *La teoria del comico da Aristotele a Plutarco*, Torino 1952.
- Della Volpe, G., *Poetica del Cinquecento*, Bari 1954.
- Schadewaldt, W., *Furcht und Mitleid*, in « Hermes », LXXXIII (1955), pp. 129-171.
- House, H., *Aristotle's « Poetics ». A course of eight lectures*, London 1956.
- Vattimo, G., *Il concetto di fare in Aristotele*, Torino 1961.
- Hintenlang, H., *Untersuchungen zu den Homer-Aporien des Aristoteles*, Heidelberg 1961.
- Jones, J., *On Aristotle and Greek Tragedy*, London 1962.
- Brancato, G., *La Sýstasis nella Poetica di Aristotele*, Napoli 1963.
- McKeon, R., *Rhetoric and Poetics in the Philosophy of Aristotle*, in *Aristotle's Poetics and English Literature. A Collection of Critical Essays*, edited and with an Introduction by Elder Olson, Chicago 1965.
- Bremer, J.M., *Hamartia. Tragic Error in the « Poetics » of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam 1969.
- Schuetrumpf, E., *Die Bedeutung des Wortes ethos in der « Poetik » des Aristoteles* (« Zetemata », XLIX), München 1970.
- Rees, B.R., *Pathos in the « Poetics » of Aristotle*, in « Greece and Rome », XIX (1972), pp. 1-11.
- Pabst Battin, M., *Aristotle's Definition of Tragedy in the « Poetics »*, in « The Journal of Aesthetics and Art Criticism », XXXIII (1974), pp. 156-170.
- Stinton, T.C.W., *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, in « Class. Q. », XXV (1975), pp. 221-254.
- Somville, P., *Essai sur la poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris 1975.

4. Studi sul concetto di imitazione.

- Galli, U., *La mimesi artistica secondo Aristotele*, in « Studi Ital. di Filologia Class. », N.S. IV (1926), pp. 281-390.

- Treuch, W.F., *Mimesis in Aristotle's « Poetics »*, in « Hermathena » (1933), pp. 1-24.
- McKeon, R., *Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity*, in « Modern Philology » (1936); rist. in *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, edited by R.S. Crane, Chicago 1952; trad. it. in *Figure e momenti di storia della critica*, a cura di R.S. Crane, Milano 1967.
- Koller, H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954.
- Golden, L., *Mimesis and Katharsis*, in « Class. Philology » (1969), pp. 145-153.

5. Studi sulla catarsi.

- Hartman, J.J., *Kάθαρσις τῶν παθημάτων*, in « Mnemosyne », XLVI (1918), pp. 271-280.
- Croissant, J., *Aristote et les Mystères*, Liège-Paris 1932.
- Lattanzi, G., *La catarsi delle passioni in Platone e in Aristotele*, in *Mondo classico*, 1935, pp. 21-122.
- Dirlmeier, F., *Kάθαρσις παθημάτων*, in « Hermes » (1940), pp. 81-92.
- Verdenius, W.J., *Kάθαρσις παθημάτων*, in *Autour d'Aristote*, 1955, pp. 367-373.
- Brunius, T., *Inspiration and Katharsis, The Interpretation of Aristotle's « The Poetics »*, VI, 1449b 26, Uppsala 1966.
- Diano, C., *La catarsi tragica*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, pp. 215-269.
- Ničev, A., *L'éénigme de la catharsis tragique dans Aristote*, Sofia 1970.
- Srivastava, K.G., *How does Tragedy achieve Katharsis according to Aristotle?* in « The British Journal of Aesthetics », XV (1975), pp. 132-143.

6. Studi sulla linguistica.

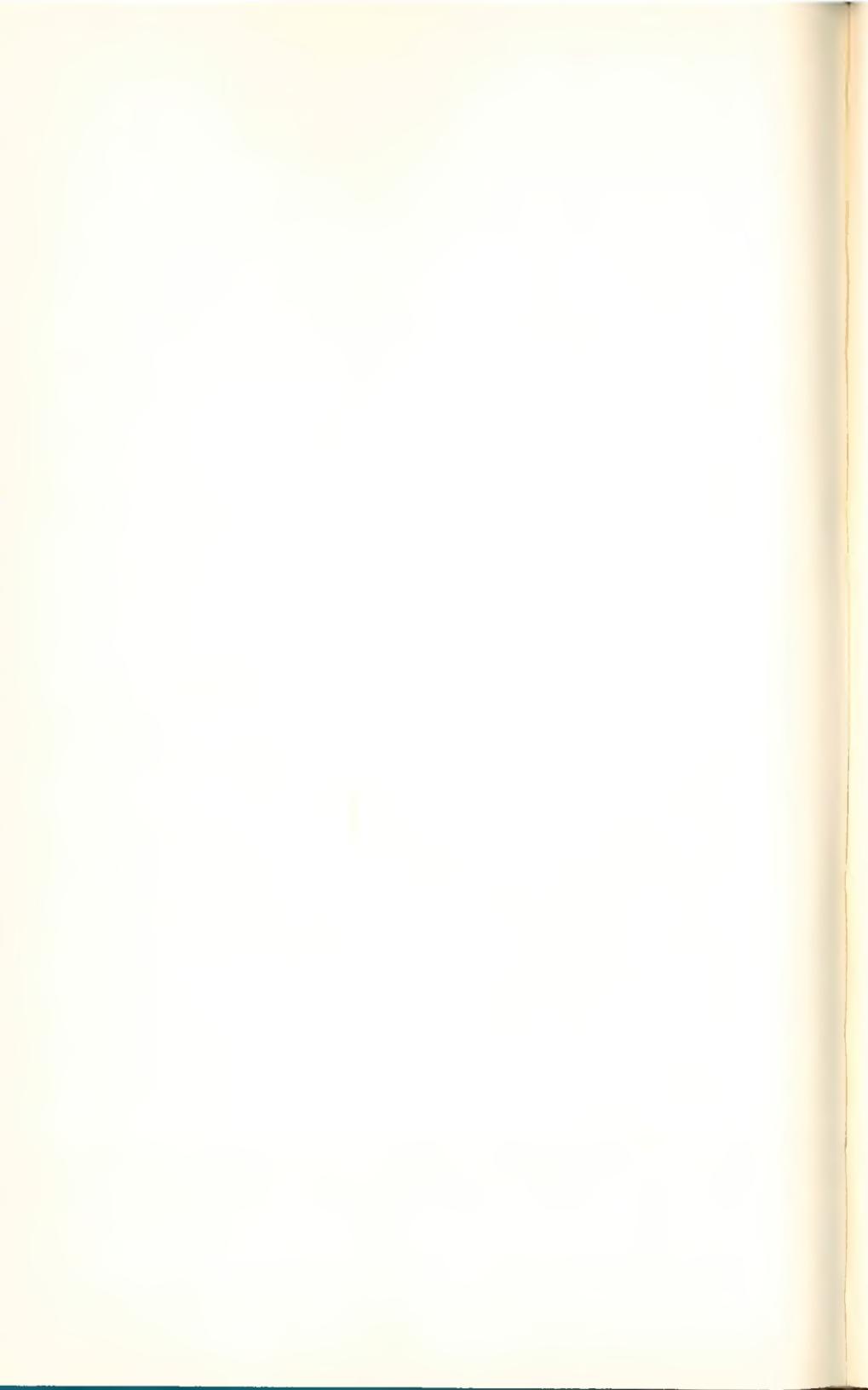
- McKeon, R., *Aristotle's Conception of Language and the Art of Language*, in « Class. Philology » (1945-1947); rist. in *Critics and Criticism...* cit.
- Scarpat, G., *Il discorso e le sue parti in Aristotele*, Varese 1950.
- Pagliaro, A., *Il capitolo linguistico della « Poetica » di Aristotele*, in *Ricerche linguistiche*, 1954, pp. 1-55; rist. in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina 1956.
- Morpurgo-Tagliabue, G., *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma 1967.
- Larkin, M.T., *Language in the Philosophy of Aristotle*, The Hague-Paris 1971.
- Gallavotti, C. *Ancora sul σύνδεσμος nella « Poetica » di Aristotele*, in « Bollettino dei classici, Accademia dei Lincei » (1972), pp. 3-19.

Belardi, W., *Problemi di cultura linguistica nella Grecia antica*, Roma 1972.

Belardi, W., *Contributi per un'esegesi della teoria aristotelica del linguaggio*, in « Rivista di studi crociani », XII (1975), pp. 427-434; XIII (1976), pp. 72-85.

7. *Studio sulla fortuna della « Poetica ».*

Cooper, L., *The « Poetics » of Aristotle. Its Meaning and Influence*, New York 1924; rist., 1963.



NOTA EDITORIALE

Una nuova traduzione della *Poetica*, quando è facile reperirne altre tra cui alcune eccellenti, richiede una giustificazione. La quale va ricercata essenzialmente nel fatto che chi ha tradotto è, questa volta, non già un filologo classico, ma uno studioso di filosofia antica il quale si è sforzato di interpretare il testo ricollocandolo nel *corpus* aristotelico e di intenderne i concetti alla luce del sistema.

Per lo stesso motivo la versione (che è stata condotta sull'edizione del Kassel¹, dalla quale si è allontanata soltanto pochissime volte sempre registrate nelle note) è quanto più possibile aderente al testo greco di cui è sembrato si dovesse rispettare il carattere tecnico, così lontano da ogni elaborazione letteraria.

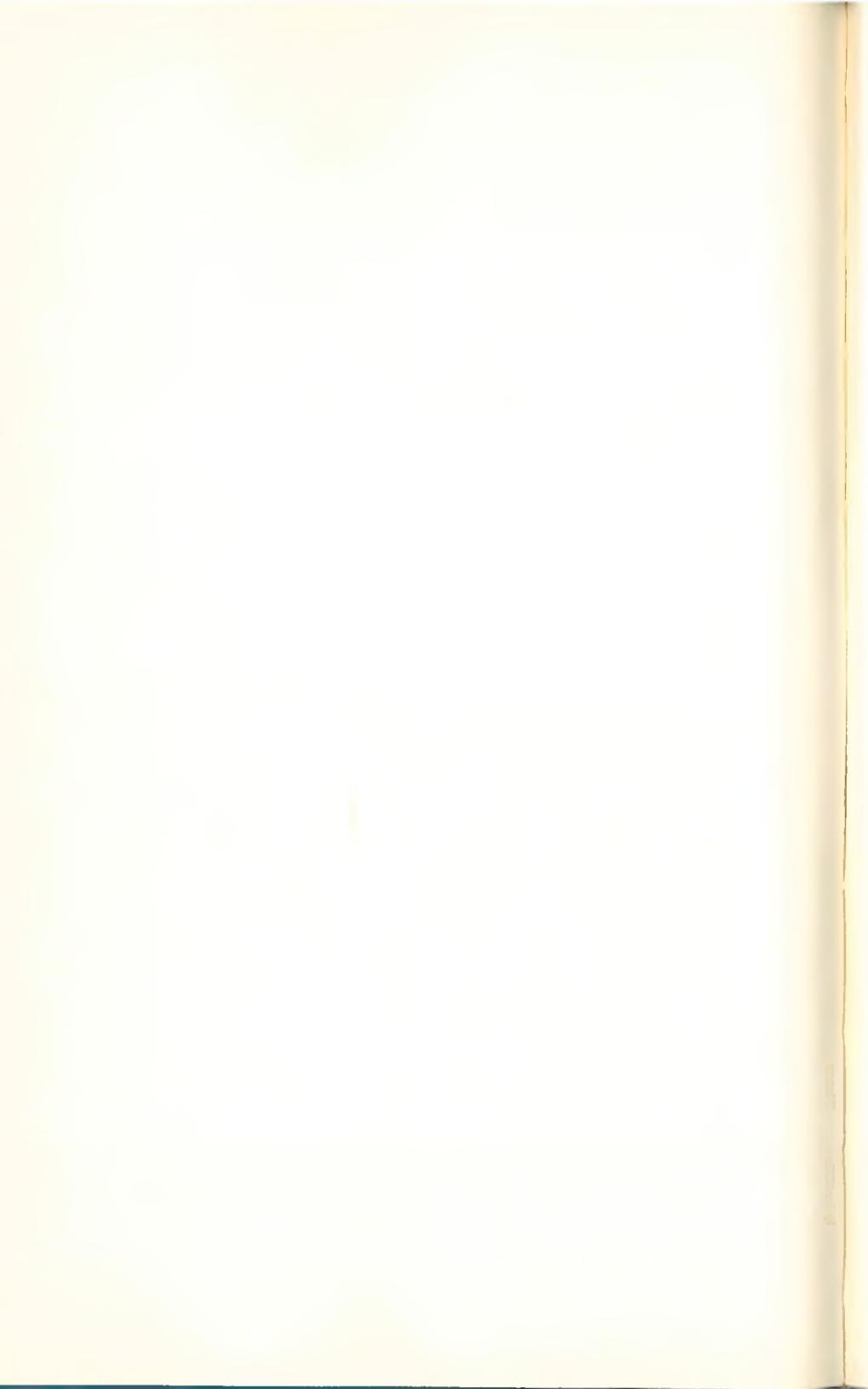
Tra i vari commenti che ha tenuto presente (e che sono indicati nella bibliografia), chi scrive si è soprattutto giovato di quello del Rostagni, di cui alcune volte ha anche accettato i suggerimenti di traduzione.

La *Notizia* e la prima parte della *Bibliografia* (la parte concernente Aristotele in generale) sono quelle che G. Reale ha apposto alla sua traduzione della *Metafisica* in questa stessa collana.

I numeri che compaiono tra parentesi quadre si riferiscono alle pagine dell'edizione, classica e fondamentale, di tutte le opere di Aristotele, curata dal BEKKER (*Aristotelis opera ex recensione Immanuelis Bekkeri edidit Academia Regia Borussica, G. Reimer, Berolini 1831-1870*); della medesima edizione vengono indicate anche le colonne *a* e *b*; nelle citazioni e nelle testatine è indicato anche il numero della riga cui si fa riferimento.

Il curatore desidera infine ringraziare la sua allieva Dott. Stefania Nonvel Pieri che si è sobbarcata alla fatica di battere a macchina buona parte del manoscritto, ha riletto l'intero lavoro ed ha aiutato a correggere le bozze.

¹ *Aristotelis de arte poetica liber*, Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Rudolfus Kassel, Oxford 1965.



LA POETICA



1. [La poesia è imitazione. Divisione dell'imitazione rispetto al mezzo.]

Il trattato si apre con una breve indicazione del contenuto dell'opera e del metodo seguito. L'oggetto della ricerca è l'arte poetica e quindi la definizione dell'opera poetica, che viene conseguita mediante la divisione del genere nelle sue specie e la partizione del tutto nelle sue parti. Ma, poiché Aristotele dedica il suo trattato quasi esclusivamente alla tragedia (e in via subordinata all'epopea), egli non si preoccupa tanto di costruire un sistema generale ed esauriente delle arti e dei generi, quanto di abbozzarne quella parte che gli permetta di collocare al suo posto la tragedia. Ecco perché egli include fin dalle prime righe come tema fondamentale della sua indagine la « costruzione del racconto » quasi che si trattasse di un argomento generale, mentre è in realtà argomento valido soltanto per alcuni generi tra cui la tragedia e l'epopea.

Il metodo è quello deduttivo che va dall'universale al particolare, preceduto però da un primo approccio induttivo che, partendo dai dati dell'esperienza, permetta di pervenire al concetto generalissimo che tutti li raccolga. Questo concetto è quello dell'*imitazione* che costituisce quindi l'essenza dell'opera e vale come regola per l'arte poetica. Ad esso si dovrà applicare il metodo della divisione classificatoria che, scoprendo le « differenze », permetterà di individuare e di definire le specie. Ma, poiché l'imitazione comporta la distinzione dell'oggetto che viene imitato, della materia o mezzo in cui si opera l'imitazione e del modo in cui essa si attua, il processo della divisione dà luogo a tre classificazioni distinte. Questo primo capitolo è dedicato alla classificazione concernente i materiali o mezzi impiegati.

La prima differenza concerne la vista e l'udito, e cioè i due sensi che sempre sono stati riconosciuti come quelli estetici per eccellenza. Ecco quindi Aristotele distinguere da una parte colori e figure (vista) e dall'altra la voce (o, più in generale, il suono) (udito); ma, poiché quel che interessa è la tragedia, pittura e scultura sono subito messe da parte e l'attenzione si concentra sulle arti della voce e del suono, analizzate nei tre elementi del ritmo, della lingua e della musica, che, diversamente combinati, danno luogo ad arti diverse.

Messe da parte la musica strumentale (ritmo + musica) e la danza (solo ritmo), Aristotele concentra la sua attenzione su quella

specie in cui è presente la lingua e cioè il *discorso*. Sennonché la mancanza nel linguaggio corrente di termini comuni e specifici con i quali designare le arti che nascono dal vario combinarsi del discorso con il solo ritmo (nelle due sottospecie che noi chiameremmo della prosa d'arte e della poesia in versi) o con la sola armonia (canto monodico) o anche con l'armonia e il ritmo (canto corale accompagnato da danza), porta Aristotele ad una lunga e complessa digressione che per altro gli offre il destro di fissare almeno un punto molto importante.

Ed infatti, poiché l'essenza dell'opera poetica è costituita dall'imitazione, ad essa non è essenziale il metro, perché esistono sia opere che sono poetiche e non hanno metro, come i mimi siracusani ed i dialoghi socratici, sia opere che hanno metro, ma non sono poetiche, come i poemi di Empedocle.

Che l'interesse di Aristotele sia tutto rivolto alla tragedia (ed alla commedia, se è vero che a questa era dedicato il secondo libro andato perduto) è confermato dalla conclusione cui perviene il capitolo, e cioè che i materiali o mezzi della tragedia (come pure della commedia) sono il ritmo, il discorso e l'armonia, usati a volta assieme (nelle parti corali) a volte separatamente (discorso e ritmo nelle parti dialogiche, discorso e armonia nelle parti monodiche).

[1447a] Dell'arte poetica¹ in sé considerata² e delle sue specie³, quale effetto⁴ abbia ciascuna, come si debbano costruire i racconti⁵ se la poesia⁶ ha da riuscir bene, ed ancora da quante e quali parti è costituita⁷ e similmente di quante altre questioni son proprie di questa ricerca, dire-

¹ L'arte poetica, nel suo aspetto teorico, si identifica con la definizione della poesia e perciò nel corso di questo primo periodo *poetica* viene a prendere il significato di « poesia » di cui verranno studiati specie e parti.

² In quanto genere che viene dapprima definito come tale (e la definizione sarà *imitazione*) e di cui poi si ricercheranno le specie.

³ Traduco *specie*, in luogo di « generi » (che è il termine che adoperiamo noi, parlando di generi letterari e artistici), per restare più fedele alla terminologia tecnica della logica aristotelica.

⁴ ...effetto: qui *dynamis* equivale ad *érgein* ed indica l'efficacia o la funzione in cui si rispecchia l'essenza.

⁵ Traduco *mythos* con *racconto* anziché con « favola » che in questo significato suona oggi arcaico.

⁶ La *poesia*, in greco *poiesis* (da *poiein*, fare), di cui qui è messo in evidenza il significato etimologico di « fattura », « produzione ».

⁷ Soggetto sottinteso è la poesia stessa, o meglio la tragedia cui il trattato è in massima parte dedicato. Il racconto è una delle parti della tragedia, ma se ne parla già qui fin dal principio, perché, come vedremo, ne è la parte essenziale e « come l'anima ».

mo incominciando secondo l'ordine naturale⁸ dapprima dalle prime.

L'epopea e la tragedia ed ancora la commedia e il ditirambo⁹ ed anche gran parte¹⁰ dell'auletica¹¹ e della cataristica¹², tutte, prese nel loro assieme, si trovano ad essere imitazioni; ma differiscono¹³ tra loro sotto tre aspetti, e cioè per il loro imitare o in materiali diversi¹⁴ o cose diverse o in maniera diversa e non allo stesso modo¹⁵.

Giacché come alcuni imitano molte cose rappresentandole con i colori e con le figure¹⁶ (chi per il possesso dell'arte e chi invece per semplice pratica¹⁷), mentre altri

⁸ L'ordine secondo natura esige che si vada dal genere alle specie, dal comune al proprio, dall'universale al particolare, mentre rispetto a noi l'ordine si inverte. Nel caso in questione l'ordine naturale parte dal concetto di imitazione, per procedere poi al ritrovamento delle « differenze » che definiscono le specie, laddove l'ordine rispetto a noi corrisponde all'andamento induttivo del periodo seguente, nel quale dalle specie particolari si risale al concetto di imitazione.

⁹ Aristotele parla come se queste quattro forme esaurissero la poesia, perché nella *Poetica* egli non fa mai parola di quella che noi chiamiamo « lirica ». Il ditirambo è un canto corale, accompagnato dal suono del flauto, connesso in origine con il culto di Dioniso. Autori di ditirambi furono tra gli altri Simonide di Ceo, Bacchilide e Pindaro.

¹⁰ La limitazione viene di solito (così ad esempio Rostagni, Gundermann, Lucas) intesa come riferentesi alla musica strumentale non accompagnata da parole, ma forse è da preferire l'interpretazione del Gallavotti che mette in relazione il passo con la distinzione che si fa nella *Politica* (VIII,7) di tre tipi di musica, dei quali carattere mimetico ha la musica « pratica » che raffigura *prágmatā*.

¹¹ L'*aúlo*, essendo uno strumento ad ancia, più che al nostro flauto, somiglia al clarinetto.

¹² L'arte della cetra. Dopo la musica di strumenti a fiato, quella di strumenti a percussione.

¹³ È il secondo momento della « divisione », quale già l'aveva teorizzata Platone nel *Fedro* (265a-266c): dopo la raccolta di ciò che è disperso nel molteplice nell'unità di una « forma » segue la divisione (*diairesis*) metodica di questa forma nelle sue specie mediante il ritrovamento delle « differenze ». Ma al procedimento consuetamente dicotomico di Platone, Aristotele preferisce una ricerca più ramificata.

¹⁴ Si tratta dei *media*, dei materiali di cui si valgono le singole arti e che stanno perciò a fondamento del sistema delle arti.

¹⁵ Da queste altre due divisioni concernenti l'una l'oggetto (uomini nobili o ignobili) e l'altra il modo (narrazione o rappresentazione drammatica) dell'imitazione nascerà il sistema dei generi.

¹⁶ Si tratta della pittura e della scultura; si ricordi che nell'antica Grecia di colori facevano uso anche gli scultori.

¹⁷ L'arte implica per Aristotele il possesso della teoria, che può invece mancare nella semplice pratica; la differenza è indicata all'inizio

per mezzo della voce¹⁸, così, anche per le arti sopra dette¹⁹, tutte quante producono l'imitazione nel ritmo, nel discorso e nell'armonia²⁰, e questi o presi separatamente o mescolati assieme. Ad esempio, dell'armonia e del ritmo da soli si valgono l'auletica e la citaristica e quante altre arti si trovano ad essere a loro simili per l'effetto, come l'arte della zampogna; del solo ritmo senza l'armonia l'arte dei danzatori²¹ (perché anch'essi per mezzo di ritmi figurati imitano caratteri, passioni, azioni²²); mentre l'arte che si vale soltanto dei nudi discorsi e quella che si serve dei metri²³ sia [1447b] mescolandoli tra loro sia di un'unica specie si trovano ad essere fino ad oggi prive di un nome.

Giacché non sapremmo come chiamare con un unico nome i mimi di Sofrone e di Senarco assieme ai discorsi socratici²⁴, e lo stesso è per le imitazioni fatte con trimetri giambici o con versi elegiaci o con qualche altro metro di questo genere. Vero è che la gente, unendo al metro il termine "poeta", li chiama "poeti elegiaci" o "poeti epici"²⁵, caratterizzando a questo modo la loro poesia non

della *Metafisica*, dove si dice: « L'arte si genera quando, da molte osservazioni di esperienza, si forma un giudizio generale ed unico riferibile a tutti i casi simili » (I,1,981a 5 ss., trad. Reale).

¹⁸ La *voce* è propriamente il suono prodotto dalla bocca di un animale, ma qui sta forse per il più generico « suono » e designa la musica tutta intera.

¹⁹ L'epopea, la tragedia, il ditirambo, la commedia, l'auletica e la citaristica.

²⁰ Il *ritmo* qui sta per la danza, l'*armonia* per la musica in genere.

²¹ Si pensa a danze non accompagnate da musica, a pantomime ritmate.

²² Quel che l'uomo è (*carattere*), quel che gli capita e che subisce (*passione*) e quel che fa (*azione*).

²³ A differenza del discorso in prosa, quello poetico è discorso + ritmo.

²⁴ I dialoghi *socratici* sono quelli che hanno Socrate come protagonista, come quelli composti da Platone, da Senofonte, da Eschine e da altri. Il *mimo* (schizzo di vita quotidiana in forma dialogica ed in prosa) era un genere proprio dei Dori della Sicilia; della Sicilia infatti, di Siracusa, erano Sofrone e suo figlio Senarco, ambedue vissuti nel V secolo a.C., dei cui mimi non restano che scarsi frammenti. Una tradizione tarda (Dioogenes Laerzio, III,18) fa di Platone un grande ammiratore di Sofrone, i cui mimi anzi gli avrebbero fornito il modello per i suoi dialoghi socratici.

²⁵ In greco le espressioni del tipo *poeti elegiaci* sono costituite

con riferimento all'imitazione ma a seconda dei metri che impiegano²⁶, giacché perfino chi dia fuori versi in materia medica o fisica²⁷ si è soliti chiamarlo poeta. Ma in realtà tra Omero ed Empedocle non c'è niente di comune all'interno del metro e perciò sarebbe giusto chiamar poeta il primo, ma il secondo piuttosto scienziato e non poeta. Per lo stesso motivo andrebbe chiamato poeta anche chi produceisse l'imitazione mescolando tutti i metri²⁸, come ha fatto Cheremone²⁹ con il suo *Centauro*, che è una rapsodia mescolata di tutti i metri.

Su questo argomento dunque valgono queste distinzioni. Ma ci sono alcune arti che si servono di tutti assieme i mezzi già ricordati, e cioè del ritmo, della melodia e del metro³⁰, quali da una parte la poesia ditirambica e quella dei *nòmì*³¹, e dall'altra la tragedia e la commedia, ma si differenziano tra loro perché le prime se ne valgono simultaneamente mentre le seconde in parti diverse dell'opera³².

da un unico vocabolo formato dal nome del metro impiegato e da una terminazione *poioí* che si lega a « poeta » ma che conserva assieme il significato originario di « facitore »; così, con riferimento però allo scrivere anziché al fare, noi parliamo di « giambografi ».

²⁶ Vuol dire che vocaboli coniati sulla base del metro impiegato fanno così poco conto del tipo di imitazione (noi diremmo della qualità e della strutturazione interna del contenuto) che indicano con un'unica parola (nel caso in questione *poeti epicì* perché impiegano l'*épos*, l'esametro) poeti, come Omero, e scienziati, come Empedocle.

²⁷ Accolgo nella traduzione il suggerimento del Rostagni. Forse con *materia medica o fisica* Aristotele allude alle due opere di Empedocle, rispettivamente alle *Purificazioni* (benché questa sia opera più mistica che medica) e al *Sulla natura*.

²⁸ Per il quale quindi non è possibile adoperare un vocabolo tratto dal metro.

²⁹ Contemporaneo di Aristotele, del cui *Centauro* restano soltanto cinque versi in metro giambico, citati da Ateneo.

³⁰ *Ritmo, melodia e metro* in luogo di « ritmo, armonia e discorso » del passo a cui pure si fa riferimento, segno che le due espressioni sono sentite come equivalenti; ed infatti la melodia implica l'armonia o musica e il metro (il verso) implica il discorso.

³¹ *Nòmo* era un antico canto liturgico accompagnato dal suono dapprima della lira e poi dell'aulo e in origine rivolto ad Apollo; nella successiva evoluzione si avvicinò al ditirambo.

³² L'impiego simultaneo dei tre mezzi indicati si ha infatti nella tragedia e nella commedia soltanto nei cori.

Queste dunque dico che sono le differenze³³ delle arti rispetto ai materiali nei quali esse producono l'imitazione.

2. [Divisione dell'imitazione rispetto all'oggetto.]

Alla classificazione concernente i materiali o mezzi segue quella riguardante l'oggetto dell'imitazione. Il capitolo ha un andamento deduttivo: Aristotele parte da un principio generale e, dopo averne mostrato la validità universale mediante alcuni esempi, l'applica alle forme artistiche che gli stanno a cuore.

Il principio generale concerne le « differenze » (nel significato tecnico logico delle note essenziali che dividono il genere e costituiscono le specie) che nascono da questa nuova prospettiva. Per la sua formulazione Aristotele parte da due assunti, il primo dei quali afferma che oggetto dell'imitazione sono « uomini che agiscono »; mentre nel seguito della trattazione l'accento batterà più sulle azioni che sugli uomini, in questo capitolo l'attenzione si concentra sugli « uomini ». Il secondo assunto è tratto dallo schema matematico: maggiore-eguale-minore, che, applicato alla valutazione etico-sociale degli uomini, conduce alla triade: migliori-simili-peggiori, dove è evidente che con « simili » si vuole indicare lo stato etico-sociale « medio », e cioè quello della maggioranza.

Del principio generale che oggetto dell'imitazione debbono essere uomini o migliori o simili o peggiori, Aristotele dà una doppia esemplificazione, tratta la prima dalle arti della vista e in particolare dalla pittura, e la seconda dalla poesia. Ma la conclusione, anziché essere, come ci aspetteremmo, l'esistenza di tre specie corrispondenti alle tre differenze indicate, porta alla polarizzazione della tragedia (imitazione di uomini migliori) e della commedia (imitazione di uomini peggiori), fungendo il termine medio da semplice punto di riferimento. La polarizzazione si lega del resto al binomio: lode-biasimo (virtù-vizio), cui manca un terzo termine intermedio, in quanto la massa grigia della gente che non va né lodata né biasimata non fa spicco e non desta nessun interesse.

Vedremo però in seguito che il termine intermedio giuocherà un doppio ruolo, uno all'interno del « migliore », per designare una varietà o sottospecie della tragedia, ed uno generale che, riconducendo il « migliore » entro la sfera dell'umano, spiegherà come agli spettatori sia dato di riconoscersi sempre nei protagonisti delle tragedie.

[1448a] Poiché quelli che imitano, imitano uomini

³³ Differenze nel senso tecnico della logica, e cioè quelle note essenziali che dividono il genere e costituiscono le specie.

che agiscono ed è necessario che questi siano persone o nobili o spregevoli¹ (ed infatti quasi sempre i caratteri² si riconducono a questi due soli, giacché tutti, quanto al carattere, differiscono per il vizio e la virtù), imiteranno uomini o migliori dell'ordinario o peggiori o quali noi siamo, come fanno i pittori. Polignoto infatti rappresenta uomini migliori, Pausone peggiori, Dionisio simili³. È chiaro dunque che ciascuna delle imitazioni suddette⁴ avrà queste differenze e pertanto l'una sarà diversa dall'altra per il fatto che imita oggetti diversi.

Ed infatti perfino nella danza, nell'auletica e nella cistaristica⁵ si possono dare queste dissimiglianze e così anche nelle opere in prosa o soltanto in versi, come ad esempio Omero imitò uomini migliori, Cleofonte simili, ma peggiori Egemone di Taso, che per primo compose parodie, e Nicorache, l'autore della *Deiliade*⁶. Lo stesso vale per i ditirambi e per i nòmi, giacché si potrebbero imitare personaggi al modo tenuto da Timoteo e Filosseno nei loro *Ciclopi*⁷.

¹ ...nobili ...spregevoli: σπουδαῖοι e φαῦλοι, una coppia di termini difficili da rendersi in italiano, in quanto designano un'opposizione di valore che è assieme etica e sociale. Nell'uso che ne fa Aristotele prevale però la connotazione morale, come si può desumere, oltre che dal chiarimento che segue qui nel testo della *Poetica*, da un passo dell'*Etica Nicomachea*: «Ora né le virtù né i vizi sono passioni, perché non siamo chiamati σπουδαῖοι ή φαῦλοι rispetto alle passioni, ma lo siamo rispetto alle virtù o ai vizi e perché non siamo lodati o biasimati per le nostre passioni... ma per le nostre virtù e i nostri vizi» (II,5,1105b 29 ss.; cfr. anche *Categorie*, 10b 7).

² Il carattere è per Aristotele la personalità umana quale si viene costituendo nel progressivo cristallizzarsi degli atti in abitudini. Quando questi atti, implicando la scelta (*la proairesis*), hanno rilievo morale, le abitudini che ne conseguono sono le virtù e i vizi.

³ Polignoto è il famoso pittore del V secolo. Degli altri due sappiamo ben poco.

⁴ Sono il ditirampo, l'epopea, la tragedia e la commedia di cui ha parlato nel primo capitolo.

⁵ La nuova esemplificazione tende a mostrare l'universalità del principio, affinché non lo si creda limitato alle arti visive.

⁶ La sequenza: Omero, Egemone-Nicorache, Cleofonte corrisponde all'altra triade: Polignoto, Pausone, Dionisio. Tolto ovviamente Omero, degli altri poco sappiamo. *Deiliade* è formato su *deiliós*, codardo.

⁷ Essendo il testo a questo punto corrotto, l'interpretazione è con-

In questa differenza sta anche il divario tra la tragedia e la commedia, giacché l'una tende ad imitare persone migliori l'altra peggiori di quelle esistenti.

3. [Divisione dell'imitazione rispetto al modo.]

La terza classificazione concerne quel che noi chiameremmo la forma letteraria dell'opera. Riprendendo una distinzione che era già stata formulata da Platone nella *Repubblica* (392d-394d), Aristotele contrappone alla forma narrativa la forma drammatica e, sempre sulle orme di Platone, aggiunge una terza forma mista che è quella realizzata da Omero il quale spesso interrompe la narrazione facendo parlare direttamente i personaggi.

La forma drammatica comprende la tragedia e la commedia che, accomunate quanto al modo dell'imitazione, si oppongono tra loro quanto all'oggetto. Da questo ultimo punto di vista la tragedia si accomuna all'epopea che prende anch'essa ad oggetto uomini nobili.

Il capitolo si chiude con una digressione nella quale, fondandosi sull'etimologia e sull'uso linguistico, si dà conto di una possibile origine dorica del dramma in genere e della commedia in particolare.

Vi è ancora di queste imitazioni una terza differenza, quella del come si possono imitare i singoli oggetti. Ed infatti è possibile imitare con gli stessi materiali gli stessi oggetti, a volte narrando, sia diventando un altro¹, come fa Omero, sia restando se stesso senza mutare², altre volte in modo che gli autori imitano persone che tutte agiscono ed operano³.

L'imitazione avviene dunque con queste tre differenze, come abbiamo detto dall'inizio: con quali materiali,

getturale. Timoteo di Mileto e Filosseno di Citera, vissuti tra il V e il IV secolo, furono autori di nomi e di ditirambi, tra cui due componimenti che trattavano di Polifemo, quello di Timoteo in modo serio, quello di Filosseno in tono scherzoso.

¹ Impersonando un'altra persona, perché è sempre Omero che parla, anche se mette il discorso in bocca ad un personaggio.

² Cioè parlando in persona propria.

³ Passo di difficile e controversa interpretazione, benché risulti chiaro il senso generale: Aristotele vuol parlare della forma drammatica che è quella in cui l'autore scompare del tutto e sono soltanto i personaggi che agiscono e parlano.

quali oggetti e come. Così che per un verso Sofocle sarebbe un imitatore identico ad Omero, giacché tutti e due imitano persone nobili, per un altro verso identico ad Aristofane, giacché tutti e due imitano persone che agiscono.

Di qui si dice che queste forme si chiamino drammì, perché imitano persone che agiscono. E questo è anche il motivo per cui i Dori avanzano pretese sulla tragedia e sulla commedia (sulla commedia i Megaresi, sia quelli di qui⁴, come su cosa nata al tempo della loro democrazia⁵, sia quelli di Sicilia, perché di là era Epicarmo⁶, il poeta vissuto molto prima di Chionide e di Magnete⁷, sulla tragedia alcuni del Peloponneso⁸) adducendo come prova i nomi. Perché dicono che sono essi a chiamare i sobborghi "come", mentre gli Ateniesi "demi", come se i commedianti fossero così chiamati non dal far baldoria⁹, ma dal loro girovagare per i villaggi, disprezzati com'erano dalla città; [1448b] e poi perché sono essi che adoperano *drán* per "agire" mentre gli Ateniesi dicono *práttein*.

Sulle differenze quante e quali esse siano, basti dunque quel che si è detto.

⁴ La Megara vicina ad Atene in opposizione a Megara Iblea che si trovava in Sicilia, a nord di Siracusa. Dal fatto che la Megara continentale sia detta *di qui* gli studiosi moderni desumono che la *Poetica* deve essere stata scritta in un tempo in cui Aristotele si trovava ad Atene.

⁵ Dopo la caduta del tiranno Teagene, all'inizio del VI secolo. Rimane difficile dire se Aristotele vuol mettere in relazione la nascita della commedia megarese con la riacquistata libertà politica o vuole semplicemente indicare un dato cronologico.

⁶ Famoso commediografo siracusano vissuto tra il VI e il V secolo, di cui ci restano soltanto scarsi frammenti.

⁷ Di questi due commediografi, di cui nulla ci è pervenuto, sappiamo che risultarono vincitori nelle feste dionisiache ad Atene rispettivamente nel 486 e nel 472.

⁸ Probabilmente gli abitanti di Sicione, dove, secondo Erodoto (V,67), già all'inizio del VI secolo venivano eseguiti « cori tragici » in onore dell'eroe Adrasto.

⁹ ...*far baldoria*: in greco, *κωμιάζειν*.

4. [Le due fonti della poesia. Nascita e svolgimento della tragedia.]

Dopo la triplice classificazione intesa ad effettuare un'analisi della struttura della tragedia (e secondariamente della commedia e dell'epopea) segue l'analisi della genesi storica, cui sono dedicati questo e il capitolo seguente. Questa prima sezione dell'opera si concluderà con il capitolo sesto in cui struttura e genesi sono utilizzate per pervenire alla definizione della tragedia.

La genesi storica della tragedia che ci dà Aristotele è una ricostruzione ideale che dovrebbe però coincidere con il senso più profondo dello svolgimento effettivo e che pertanto utilizza elementi storici. Il decorso va dalla natura all'arte, ad un'arte pertanto che, radicata com'è nella natura, ha essa stessa una sua propria natura oggettiva. Il fondamento naturale viene riposto non tanto nelle doti di ispirazione che posseggono individui eccezionali quanto piuttosto in un istinto comune a tutti gli uomini, nell'istinto dell'imitazione connesso a sua volta al desiderio di conoscere ed al piacere di riconoscere.

Se questa è la radice comune di tutte le arti, la differenza fondamentale (che contraddistingue quelle che stanno a cuore ad Aristotele e in particolare la tragedia e che sappiamo consistere nei materiali o mezzi impiegati) ha anch'essa un'origine naturale, giacché c'è in tutti gli uomini una propensione per l'armonia ed il ritmo. Fondate come sono sulla natura, queste forme poetiche si manifestarono dapprima in canti improvvisati da parte degli uomini più dotati e soltanto gradualmente diedero luogo all'arte vera e propria, via via che si faceva sempre più manifesta l'essenza propria dell'opera da produrre e le regole di composizione che ne scaturivano.

Ma qual è l'origine della seconda classificazione, quella che oppone al genere serio ed allo stile elevato il genere comico e lo stile umile? La ragione in questo caso, più che naturale, è etica e sociale: da una parte il carattere diverso degli autori, nobile negli uni, più modesto negli altri, dall'altra la lode o il biasimo che la società tributa agli uomini che si distinguono per doti o positive o negative e si rendono degni o dell'encomio o dell'invettiva. A questa diversità di contenuti e di disposizione d'animo corrisponde l'opposizione tra l'esametro epico e il giambo.

Passando ora dalla genesi ideale a quella più propriamente storica, Aristotele fa dapprima notare come il padre della poesia greca, Omero, abbia unito nella propria persona i due generi ed i due stili, autore com'è da una parte dell'*Iliade* e dell'*Odissea* e dall'altra del *Margite*, per poi venire ad osservazioni di carattere più tecnico concernenti la storia della tragedia e della commedia. Ambedue nascono da canti corali associati al culto di Dioniso, dal ditirampo la tragedia, dalle processioni falliche la commedia. La fase risolutiva della

genesi dei due generi sta nello staccarsi, dal resto del coro, del corifeo che si viene configurando come un primo attore, cui poi Eschilo ebbe ad aggiungere un secondo e Sofocle un terzo, e nel parallelo progressivo acquistare importanza del parlato nei confronti della musica e della danza, passaggio che si rispecchia anche nel mutamento dei metri impiegati, dal tetrametro trocaico al più colloquiale trimetro giambico.

In generale due sembrano essere le cause che hanno dato origine all'arte poetica, e tutte e due naturali¹. Ed infatti in primo luogo l'imitare è connaturato agli uomini fin da bambini, ed in questo l'uomo si differenzia dagli altri animali perché è quello più proclive ad imitare e perché i primi insegnamenti se li procaccia per mezzo dell'imitazione; ed in secondo luogo tutti si rallegrano delle cose imitate. Prova ne è quel che accade in pratica, giacché cose che vediamo con disgusto le guardiamo invece con piacere nelle immagini quanto più siano rese con esattezza², come ad esempio le forme delle bestie più ripugnanti e dei cadaveri. La ragione poi di questo fatto è che l'apprendere riesce piacevolissimo non soltanto ai filosofi ma anche agli altri, per quanto poco ne possano partecipare. Per questo infatti si rallegrano nel vedere le immagini, perché succede che a guardarle apprendono e ci ragionano sopra ricongoscendo ad esempio chi è la persona ritratta; se poi capita che non sia stata vista prima, non sarà in quanto cosa imitata che procura il piacere ma per l'esecuzione, per il colore o per un altro motivo di questo genere³.

Essendo dunque l'imitare conforme a natura e così

¹ Fondate cioè sulla natura umana. Quali sono le due cause di cui parla Aristotele? Il testo, che riesce su questo punto alquanto confuso soprattutto nella sua struttura sintattica, non consente una risposta sicura, donde la discussione tra gli interpreti se le due cause siano il piacere dell'imitare (nell'autore) e il piacere delle cose imitate (nel fruttore), oppure il piacere dell'imitazione (sia nell'autore sia nel fruttore) e la tendenza all'armonia e al ritmo. Se, come pare, l'affermazione si riferisce all'arte poetica in genere (e difatti l'esemplificazione è desunta dalla pittura), allora sembra più probabile la prima soluzione, perché armonia e ritmo non si hanno in tutte le arti, ma soltanto in alcune.

² E pertanto più simili agli originali.

³ Per la bravura tecnica dell'esecuzione.

pure l'armonia e il ritmo⁴ (è infatti manifesto che i metri sono parte dei ritmi), fin da principio quelli che erano a ciò nativamente più disposti, progredendo a poco a poco, diedero origine alla poesia partendo da improvvisazioni⁵. Ma la poesia si spezzò a seconda dei caratteri propri di ciascuno, giacché gli uni, i più seri, si diedero ad imitare le azioni nobili e quelle di persone cosiddette⁶, mentre gli altri, più modesti, le azioni della gente spregevole, compiendo da principio invettive, come i primi inni ed encomii⁷.

Di nessuno di quelli che vissero prima di Omero possiamo menzionare un'opera di questo tipo⁸, benché sia verosimile che ce ne fossero molte, ma è possibile menzionarne a partire da Omero, come ad esempio, proprio di lui, il *Margite*⁹ e altre opere simili¹⁰. Nelle quali anche si introdusse, per la sua rispondenza, il metro giambico¹¹ – perciò ancor oggi si chiama “giambo” perché in questo metro si scagliavano invettive a vicenda¹². Così degli an-

⁴ Armonia e ritmo, come sappiamo, sono assieme al linguaggio (cui si allude subito dopo, quando si parla del metro) i mezzi di cui si valgono quelle forme di arte (soprattutto la tragedia) cui di fatto Aristotele confina la sua trattazione.

⁵ L'improvvisazione costituisce una sorta di fase intermedia tra l'istinto dell'imitazione e la poesia vera e propria, un qualcosa di mezzo dunque tra la natura e l'arte.

⁶ Ciòe i nobili. Non si tratta di un'aggiunta inutile, perché un'azione nobile può anche essere compiuta da persone non nobili e per converso persone nobili possono anche compiere talvolta un'azione non nobile. Nella sua etica infatti Aristotele distingue virtù e vizio, che sono caratteri indelebili i quali sempre si estrinsecano in azioni conformi, dagli stati di continenza e incontinenza nei quali è sempre possibile l'azione disforme.

⁷ *Inni* per gli dèi, *encomii* per gli uomini nobili.

⁸ Del tipo invettiva o, più in generale, del genere comico.

⁹ Poema burlesco di autore ed epoca ignoti ma attribuito nell'antichità ad Omero, andato perduto (ce ne restano frammenti), in cui si narravano le imprese di uno sciocco (in greco, *márgos*) che faceva tutto a rovescio.

¹⁰ Come ad esempio la *Batracomiomachia*, anch'essa dagli antichi attribuita ad Omero, che ci è rimasta.

¹¹ Non tanto nei poemetti burleschi (la *Batracomiomachia* è in esametri, nel *Margite* i giambi comparivano soltanto qua e là a spezzare gli esametri) quanto nelle invettive.

¹² Oggi si ritiene invece per certo che fosse il verbo (*ταρπίζειν*,

tichi alcuni divennero poeti di versi eroici¹³, altri di giambi. Ma Omero, come fu poeta sommo nel genere nobile (unico infatti non solo per l'eccellenza ma anche per il carattere drammatico¹⁴ delle sue produzioni), così fu anche il primo a mostrare la forma della commedia¹⁵, rappresentando drammaticamente non l'invettiva ma il comico¹⁶, giacché il *Margite* sta con le commedie nello stesso rapporto in cui l'*Iliade [1449a]* e l'*Odissea* stanno con le tragedie. Quando poi comparvero la tragedia e la commedia, spinti dall'impulso proprio della natura di ciascuno che li portava verso l'una o l'altra poesia, gli uni divennero commediografi anziché autori di giambi e gli altri tragediografi anziché autori di poemi epici, per essere queste forme più importanti e più stimate delle altre.

Ricercare se veramente la tragedia si sia sviluppata a sufficienza quanto alla sua specie¹⁷, e giudicarla sia in se stessa sia rispetto alla rappresentazione scenica, è materia di altro discorso. Nata dunque la tragedia all'inizio dall'improvvisazione (sia essa sia la commedia da quelli che guidavano il coro¹⁸: la prima dal ditirambo, mentre la se-

scagliare invettive), a derivare dal sostantivo *ταυτός* e non viceversa, come qui sostiene Aristotele. ...*a vicenda*: in una sorta di canto amebeo.

¹³ Di esametri.

¹⁴ Vuol dire della forma *drammatica* che assumono spesso i poemi omerici, quando l'autore cessa dal parlare in persona propria e fa parlare i personaggi con il discorso diretto; ma forse più in generale si riferisce anche alla strutturazione del racconto, che anticipa la tragedia.

¹⁵ C'è qui il consueto modo oggettivistico di concepire le forme artistiche per cui gli autori, più che inventori o creatori, sono visti come scopritori di strutture in sé esistenti; così poco più giù dirà: *quando... comparvero la tragedia e la commedia*, quasi si trattasse di fiori che sbocciano alla stagione debita.

¹⁶ Nel comico vengono meno il carattere personale e l'intenzione malevola, propri dell'invettiva.

¹⁷ Le *specie* sono le differenze specifiche messe in luce dalla triplice classificazione e che saranno poi raccolte nella definizione della tragedia; perciò il discorso vale quanto chiedersi se effettivamente la tragedia abbia raggiunto la pienezza della sua essenza, domanda alla quale si darà tra breve risposta affermativa.

¹⁸ Dai corifei. Tragedia e commedia nascono dai corifei, quando questi assunsero a tratti una loro indipendenza nei riguardi del coro, cantando degli « a solo », cui gli altri rispondevano in coro. In questo fatto

conda dalle processioni falliche¹⁹ che ancor oggi sono rimaste in uso in molte città), crebbe un poco per volta, sviluppando gli autori quanto via via di essa si rendeva manifesto²⁰; e dopo aver subito molti mutamenti si arrestò, poiché aveva conseguito la natura sua propria²¹.

Il numero degli attori Eschilo per primo portò da uno a due, diminuì l'importanza del coro e promosse il discorso parlato al ruolo di protagonista; il terzo attore e la pittura della scena furono poi opera di Sofocle. C'è ancora la grandezza²²: partendo da racconti brevi e da uno stile giocoso, perché si stava mutando da un originario genere satiresco²³, soltanto più tardi la tragedia acquistò un carattere serio, mentre il metro dal primitivo tetrametro²⁴ si fece giambico²⁵. Giacché dapprima si servivano del tetrametro perché era una poesia di carattere satiresco e più danzata, ma quando poi si introdusse il linguaggio parlato, la sua natura stessa trovò il metro adatto²⁶, perché quello giambico è il metro più vicino al parlato; e la prova ne è questa: spesso nel parlare tra noi pronunciamo dei giambi mentre molto di rado degli esametri, ed allora ci solleviamo al di sopra della cadenza del parlato.

Resta da parlare del numero degli episodi. E come si debba abbellire ciascuna parte sia dato come per detto,

Aristotele vede il primo affermarsi dell'attore, che impersona un personaggio, e del dialogo.

¹⁹ Il fallo aveva gran parte nel culto di Dioniso come simbolo della fertilità.

²⁰ Di nuovo la concezione oggettiva per cui gli autori non fanno altro che rendersi conto e adeguarsi alle esigenze insite nella forma stessa della loro produzione.

²¹ Avendo conseguito la perfezione, la compiutezza finale.

²² Nel senso sia quantitativo sia qualitativo.

²³ Aristotele sembra ritener che la tragedia si sia sviluppata originariamente dal dramma satiresco che ancora in epoca classica seguiva la trilogia classica. Non c'è propriamente contraddizione tra questa affermazione e quella precedente di un carattere serio della tragedia fin dalle sue prime origini, perché qui si tratta della genesi reale, mentre là di quella ideale.

²⁴ Il tetrametro trocaico.

²⁵ Il trimetro giambico.

²⁶ Da sottolineare, ancora una volta, la visione oggettivistica.

giacché discorrerne singolarmente sarebbe veramente un'impresa.

5. [Nascita e svolgimento della commedia. Confronto tra l'epopea e la tragedia.]

L'intento precipuo di questo capitolo è quello di ribadire la superiorità del genere serio su quello comico e, all'interno del primo, della tragedia sull'epopea, il che giustifica come, per la commedia, Aristotele si limiti ai brevi cenni contenuti in questo capitolo, mentre la trattazione specifica della tragedia, che si inizia con il prossimo capitolo, sarà molto più ampia di quella dedicata all'epopea e prenderà buona parte dell'opera. Il motivo ne è che l'epopea, in quel che ha di positivo, rientra in certo modo nella tragedia, di modo che chi conosce questa e ne sa giudicare, conosce e sa giudicare anche quella.

Per la commedia, Aristotele ripete molto più brevemente lo schema seguito per la tragedia: l'analisi strutturale si limita alla definizione del comico, e quella storica, anche per la dichiarata mancanza di una documentazione, è compendiata in poche righe. Quel che soprattutto preme di mettere in luce ad Aristotele in questo svolgimento è il passaggio dal carattere personale e lirico dell'inventiva giambica a quello oggettivo e drammatico della commedia, in cui, come nello sviluppo parallelo della tragedia, l'importanza del coro viene progressivamente diminuendo di fronte al dialogo tra i personaggi e l'intera opera si costruisce attorno ad una serie di eventi legati in un racconto.

La commedia è, come abbiamo detto¹, imitazione di persone più spregevoli, non però riguardo ad ogni male, ma rispetto a quella parte del brutto² che è il comico. Ed infatti il comico è in qualche errore o colpa, ma che non provoca né dolore né danno, come, per prendere il primo esem-

¹ Nel capitolo secondo.

² *Bello e brutto* (*kalón* e *aischrón, honestum e turpe*) hanno significato assieme estetico ed etico e, nel loro senso più lato, vengono a coprire tutto quanto sia oggetto di una valutazione finale, positiva o negativa. Il male nella sfera morale poi si distingue in due categorie a seconda che sia assente (errore) o presente (colpa) la volontà consapevole e libera. Ebbene, l'effetto comico è suscitato dal male, e quindi dall'errore e dalla colpa, ma in una situazione in cui lo spettatore possa conservare un atteggiamento di distacco e di serenità, perché da questo male egli non è toccato, non riceve né dolore né danno.

pio che ci si presenta, la maschera comica, che è sì brutta e stravolta, ma non causa dolore³.

Le trasformazioni della tragedia e chi ne furono gli autori non ci sono rimasti nascosti; le origini invece della commedia ci sfuggono perché non [1449b] era presa sul serio. Ed infatti soltanto tardi l'arconte⁴ dette il coro ai comici mentre prima si trattava di volontari⁵, e soltanto da quando essa ebbe certe forme definite si ricordano i nomi di quelli che si possono chiamare poeti comici. Chi introdusse le maschere e i prologhi⁶, chi aumentò il numero degli attori e altre cose simili ci sono ignoti. La composizione di racconti, almeno da principio, venne dalla Sicilia⁷, mentre fra gli Ateniesi Cratete⁸ per primo incominciò ad abbandonare la forma giambica e a dare a discorsi e racconti un carattere universale⁹.

L'epopea concorda con la tragedia solo in quanto è imitazione con un discorso in versi di persone nobili, ma ne differisce per avere un unico metro¹⁰ e forma narrativa¹¹, ed ancora per la lunghezza: perché la tragedia cerca il più possibile di stare entro un solo giro del sole o di allontanarsene di poco¹², mentre l'epopea è indefinita rispet-

³ È grottesca, ma non ripugnante.

⁴ L'arconte eponimo cui spettava occuparsi delle gare e delle rappresentazioni teatrali e che ne autorizzava perciò il finanziamento.

⁵ Da principio le commedie, non avendo ancora ricevuto un riconoscimento ufficiale, erano messe in scena da privati che si sobbarcavano alle spese.

⁶ Di modo che l'opera si iniziava non con il canto del coro, ma con il discorso di un attore.

⁷ Ad opera di Epicarmo che è già stato nominato nel capitolo quarto.

⁸ Attivo verso la metà del V secolo; della sua opera ci restano soltanto frammenti.

⁹ In opposizione al carattere personale delle opere dei suoi predecessori ancora legate all'invenzione giambica.

¹⁰ L'esametro in opposizione alla varietà dei metri impiegati nella tragedia.

¹¹ Anziché drammatica.

¹² È questo l'unico luogo della *Poetica* dove si accenna a quel l'unità di tempo, che, a partire dal tardo Rinascimento, ebbe poi tanto peso nella dottrina classicistica. Di solito si fa notare che Aristotele parla dell'unità di tempo come di un semplice dato di fatto; ma noi sappiamo

to al tempo, ed in questo differisce benché in origine si facesse anche nelle tragedie così come nei poemi epici¹³.

Quanto alle parti, alcune sono le stesse, altre proprie della tragedia¹⁴; e perciò chi, riguardo alla tragedia, sa distinguere la buona dalla cattiva, lo sa fare anche per l'epopea, giacché tutto quel che ha l'epopea appartiene anche alla tragedia, mentre quello che appartiene alla tragedia non si trova tutto nell'epopea.

6. [Definizione della tragedia: le sei parti essenziali.]

In questo capitolo Aristotele formula la definizione della tragedia e da essa trae l'elenco degli elementi che la costituiscono, per poi discuterne l'importanza relativa e mostrare come la parte principale sia il racconto o intreccio (il « mito »).

La definizione è desunta dalla triplice classificazione delle arti imitative: la tragedia, quanto all'oggetto, imita azioni nobili; quanto ai mezzi, si vale del metro (linguaggio + ritmo) e dell'armonia e, quanto al modo, ha carattere drammatico e non narrativo. A queste note essenziali già ricordate se ne aggiunge un'altra nuova e di importanza fondamentale: quanto alla sua funzione, la tragedia ha l'effetto di suscitare sentimenti di pietà e di terrore ed assieme di procurarne la purificazione.

Analizzando quindi la nozione di « azione », Aristotele ne ricava dapprima una distinzione corrispondente a quella tra « agente » ed « atto » (o fatto) e poi, scomponendo in certo modo l'« agente », le nozioni del carattere e del pensiero. Poiché infine nella tragedia le azioni sono non già narrate, ma rappresentate drammaticamente, e quindi destinate alla recitazione da parte di attori, se ne deduce la necessità della messa in scena o dello spettacolo. A questo punto l'elenco delle parti qualitative o essenziali della tragedia è completo; esso comprende: il racconto, i caratteri, il pensiero, l'elocuzione, la musica, lo spettacolo.

Ma qual è l'importanza relativa di queste parti? Aristotele sostiene risolutamente che la parte più importante è l'azione, o meglio la composizione delle azioni: l'intreccio o racconto, ed elenca una

che per Aristotele i fatti, nella loro compiutezza, realizzano sempre esigenze ideali, e pertanto è qui implicita una valutazione positiva, confermata dall'uso del termine *indefinito* per caratterizzare l'epopea.

¹³ Il che conferma il valore positivo dell'unità di tempo, che si ritrova soltanto quando la tragedia abbia raggiunto la pienezza della sua forma.

¹⁴ Delle parti della tragedia si parlerà nel capitolo seguente; di esse mancano nell'epopea lo spettacolo e la musica.

serie di ragioni che mostrano come il racconto sia più importante dei caratteri, che vengono al secondo posto. Terzo in ordine di importanza viene il pensiero, seguono poi al quarto posto l'elocuzione, al quinto la musica, al sesto e ultimo lo spettacolo. Di quest'ultima parte anzi si può perfino dubitare che appartenga all'arte poetica, perché ad essa presiede un'arte specifica, e perché la tragedia dovrebbe esser tale da rivelare tutto il suo valore anche alla semplice lettura.

Dell'arte imitativa in esametri e della commedia diremo più tardi¹. Parliamo invece ora della tragedia raccolgendo da quanto si è già detto la definizione dell'essenza², che ne risulta. La tragedia è dunque imitazione di una azione nobile e compiuta, avente grandezza³, in un linguaggio adorno⁴ in modo specificamente diverso per ciascuna delle parti⁵, di persone che agiscono e non per mezzo di narrazione, la quale per mezzo della pietà e del terrore finisce con l'effettuare la purificazione⁶ di cosiffatte passioni.

Chiamo "linguaggio adorno" quello che ha ritmo e armonia, e con "in modo specificamente diverso" intendo che alcune parti sono rifinite soltanto con il metro e altre invece anche con il canto. Giacché poi sono persone che agiscono quelle che compiono l'imitazione, ne segue necessariamente in primo luogo che una parte della tragedia sarà

¹ Alla trattazione specifica dell'epopea sono dedicati i capitoli 23 e 24, della commedia parlava forse un secondo libro della *Poetica* andato perduto.

² La tragedia ha dunque una sua essenza oggettiva non meno delle cose della natura.

³ Cioè una grandezza che consenta, come si dirà poi nel capitolo seguente, di distinguere un inizio, una parte centrale e una fine. La tragedia che possegga tutte le parti che deve avere sarà *compiuta* o perfetta. Quanto al termine *azione*, esso ha per un verso il significato tecnico dell'attività specificamente umana, orientata dalla volontà che pone il fine e guidata dalla ragione pratica che, nel predisporre i mezzi, delibera e sceglie, e per un altro il senso generico dei fatti della vita, comprendenti non soltanto quel che l'uomo fa, ma anche quel che gli capita.

⁴ ...adorno: il vocabolo greco vale, alla lettera, quanto « condito » e già denuncia la concezione retorica che oppone al « proprio » l'« ornato ».

⁵ Soltanto il ritmo (propriamente il « metro » che è ritmo più linguaggio) nei dialoghi, anche la musica nei cori.

⁶ Si tratta della famosa catarsi, di cui si è detto nell'*Introduzione*

l'apparato scenico: poi la musica e l'elocuzione, poiché con questi mezzi⁷ compiono l'imitazione. Chiamo poi elocuzione la stessa composizione dei metri⁸, e musica quel che ha una efficacia del tutto manifesta⁹. Poiché poi la tragedia è imitazione di un'azione e si agisce da parte di alcuni agenti, i quali è necessario che abbiano certe qualità¹⁰ a seconda del carattere e del pensiero¹¹ (ed infatti per questi e per le [1450a] azioni diciamo che sono così e così qualificati ed a seconda di queste cose anche, la gente riesce o fallisce¹²), segue che l'imitazione dell'azione è il racconto¹³, giacché chiamo racconto proprio questo: la composizione delle azioni; mentre chiamo carattere ciò rispetto a cui diciamo qualificati gli agenti, e chiamo pensiero

(v. *supra*, pp. 32 ss.). È stato giustamente notato che di questo carattere essenziale (in quanto incluso nella definizione) della tragedia Aristotele né aveva parlato prima né si preoccupa di spiegarlo poi, come invece fa per tutti gli altri elementi della definizione.

⁷ A volte cantando, a volte solo recitando.

⁸ E quindi la scelta delle parole, la struttura sintattica dei periodi e quella metrica dei versi.

⁹ Il senso dell'espressione è discusso; a me sembra che Aristotele voglia dire, riferendosi per un verso al carattere tutto sensoriale-emotivo della musica e per un altro alla sua notorietà, che la musica né può né deve essere spiegata.

¹⁰ Positive e negative, degne di lode e di biasimo.

¹¹ A seconda cioè di quel che fanno e di quel che dicono; azioni e discorsi in cui si manifestano caratteri e pensiero. E si ricordi che Aristotele distingueva le virtù in etiche e dianoetiche.

¹² Gli uomini sono qualificati come buoni o cattivi (virtuosi o viziiosi) a seconda del carattere e del pensiero che hanno e delle azioni che compiono. Virtù e vizio sono per Aristotele elementi essenziali rispettivamente della felicità e dell'infelicità, ma non la loro condizione sufficiente, giacché egli, a differenza di quel che aveva pensato Platone e poi penseranno gli Stoici, ritiene che possa ben darsi uomo buono infelice (non già invece il malvagio felice). Perciò l'affermazione che fa qui non va presa alla lettera, quasi che la sorte non avesse nessun potere sul destino degli uomini.

¹³ Il filo del discorso è il seguente. Aristotele parte dalle prime parole (le più importanti) della definizione data: la tragedia è imitazione di un'azione, ma, poiché l'imitazione (nel senso del processo di strutturazione compiuto dal poeta) di un'azione (nel senso collettivo di un complesso di azioni compiute dai vari personaggi ciascuno con il suo carattere e il suo pensiero) è il «mito» (che si definisce infatti come *la composizione delle azioni*), segue che la tragedia è il mito, nel senso che il mito è la parte essenziale della tragedia, la sua *anima*. Che è conclusione

tutto quel che dicono per dimostrare qualcosa o per enunciare un parere¹⁴.

È necessario dunque che le parti dell'intera tragedia siano sei, a seconda delle quali la tragedia viene ad essere qualificata¹⁵, e queste sono il racconto, i caratteri, l'elocuzione, il pensiero, lo spettacolo e la musica. Due di queste parti¹⁶ infatti sono i mezzi con cui si imita, una¹⁷ il modo in cui si imita, tre¹⁸ gli oggetti che vengono imitati, ed oltre a queste non ce n'è più nessuna. Di queste differenze specifiche in generale non pochi di essi hanno fatto uso, e infatti il tutto contiene spettacolo, carattere, racconto, elocuzione, canto e pensiero allo stesso modo¹⁹.

Ma la parte più importante di tutte è la composizione delle azioni²⁰. La tragedia infatti è imitazione non di uomini ma di azioni e di un'esistenza²¹, e dunque non è che i personaggi agiscono per rappresentare i caratteri, ma a causa delle azioni includono anche i caratteri, cosicché le azioni ed il racconto costituiscono il fine nella tragedia, ed il fine è di tutte le cose quella più importante. Ancora, senza l'azione non ci sarebbe la tragedia, mentre senza i caratteri ci potrebbe essere; ed infatti le tragedie della maggior parte degli autori recenti²² sono senza caratteri, ed in

cui Aristotele perverrà tra poco, dopo aver elencato le sei parti della tragedia.

¹⁴ Le due attività della ragione discorsiva: la dimostrazione o sillogismo e la proposizione, studiate rispettivamente negli *Analitici* e nel *De interpretatione*.

¹⁵ Ognuna delle sei parti può diventare l'oggetto di una valutazione critica indipendente.

¹⁶ L'elocuzione e la musica.

¹⁷ Lo spettacolo.

¹⁸ Racconto, caratteri e pensiero.

¹⁹ Il testo è corrotto e riesce difficile intenderlo; seguo l'interpretazione del Rostagni.

²⁰ Cioè il « mito », il racconto.

²¹ È la tesi della superiorità del racconto sui caratteri. Ho tradotto: *di un'esistenza* anziché « della vita », perché credo che qui Aristotele si riferisca non alla vita umana in genere, ma all'esistenza del protagonista di cui la tragedia rappresenta il momento culminante, quello in cui si decide della fortuna e della sfortuna.

²² Difficile dire a chi pensi Aristotele.

generale tali sono molti artisti, quale ad esempio tra i pittori è il caso di Zeusi a confronto con Polignoto²³, giacché Polignoto è un buon pittore di caratteri, mentre la pittura di Zeusi non ci presenta nessun carattere. Inoltre se si ponessero di seguito discorsi espressivi di caratteri, ben fatti sia quanto all'elocuzione sia al pensiero, non si produrrà quello che ci è risultato il compito proprio della tragedia, mentre al contrario sarebbe una tragedia quella che, pur mancando di questi pregi, avesse racconto e composizione di azioni. Oltre a queste considerazioni ciò con cui soprattutto la tragedia muove gli animi sono parti del racconto, e cioè le peripezie e i riconoscimenti. Un'altra prova è il fatto che i principianti riescono prima a produrre qualcosa di preciso nell'elocuzione e nei caratteri che non a mettere assieme le azioni, come è il caso di quasi tutti i poeti primitivi²⁴. E dunque principio e quasi anima²⁵ della tragedia è il racconto, mentre i caratteri vengono in secondo luogo (qualcosa di simile succede anche [1450b] nella pittura; giacché se qualcuno stendesse alla rinfusa i colori più belli, non procurerebbe tanto piacere quanto chi disegnasse in bianco²⁶ un'immagine²⁷); essa è dunque imitazione di un'azione e soltanto a motivo di questa lo è anche di persone che agiscono.

Al terzo posto viene il pensiero²⁸, e cioè la capacità di dire quel che è inherente e conveniente al soggetto, il che per i discorsi in prosa è compito dell'arte politica e di quel-

²³ Di Polignoto ha già parlato nel secondo capitolo; Zeusi è l'altro famosissimo pittore, nativo di Eraclea nella Magna Grecia, dove visse tra il V e il IV secolo.

²⁴ Forse i tragediografi precedenti ad Eschilo.

²⁵ *Principio* come quello che dà l'essere alla cosa; quanto all'*anima*, occorre ricordare che essa è per Aristotele la « forma » che fa del « animale » (dell'essere vivente e senziente) quel che è, la sua essenza.

²⁶ Su fondo nero.

²⁷ Il paragone va inteso nel senso che il racconto è per la tragedia quel che il disegno è per l'opera pittorica, e cioè l'elemento strutturante; meno chiaro risulta il paragone tra i caratteri e il colore.

²⁸ Se ne riparerà poi brevemente nel capitolo 19, dove però, come si fa qui, si rimanda per una trattazione più particolareggiata alla *Retorica*.

la retorica²⁹, giacché gli antichi facevano personaggi che parlano a mo' dei politici, i contemporanei alla maniera dei retori³⁰.

Il carattere poi è quel che fa chiara la scelta³¹ di che specie sia, e perciò non rappresentano il carattere quei discorsi in cui per chi parla non c'è affatto cosa che egli debba scegliere o evitare³². Il pensiero poi è presente in quei discorsi in cui si dimostra che è o non è³³ o, in generale, si fa un'asserzione.

Al quarto posto c'è l'elocuzione e dico, come già prima ho detto, che l'elocuzione è l'espressione mediante le parole, il che ha la stessa natura nelle opere sia in versi sia in prosa.

Delle parti restanti la musica è il più importante degli ornamenti, mentre lo spettacolo muove sì gli animi, ma è anche l'aspetto meno artistico e quindi meno proprio della poetica. L'efficacia della tragedia infatti si conserva anche senza la rappresentazione e senza gli attori ed inoltre per la messa in scena è più autorevole l'arte della scenografia che non quella della poetica.

7. [Il racconto.]

Con questo capitolo si inizia l'esame particolareggiato delle

²⁹ Si penserà alle costituzioni democratiche, qual era quella ateniese, dove tanta importanza aveva l'arte del parlare e del persuadere.

³⁰ Per esempio Euripide sul quale è noto quale efficacia ebbe la cultura sofistica, cui si deve la prima teorizzazione della retorica. Come esempio invece di tragedia che abbia carattere « politico », l'Else pensa all'*Antigone* di Sofocle.

³¹ La relazione tra il carattere e la decisione (la scelta con cui si conclude il processo della deliberazione) è quella della causa rispetto all'effetto, e perciò, se per un verso è la decisione (in quanto si traduce in un'azione conoscibile dall'esterno) che rivela il carattere, per altro verso, per quel che è la motivazione che qualifica moralmente l'atto, è il carattere che chiarisce la decisione.

³² Le due possibilità che si offrono alla decisione, volta sempre o a ricercare quel che si desidera o ad evitare quel che si avversa.

³³ Che è o non è: la formula compendiosa (in cui ovviamente è la copula dell'asserzione) indica l'affermazione e la negazione.

parti della tragedia, a partire da quella che è di gran lunga la più importante, e cioè il « mito » o racconto.

La prima condizione cui il racconto deve rispondere è che esso costituisca un tutto compiuto, il che implica da una parte il suo isolarsi, staccandosi dal contesto mitologico o storico cui pure per altro verso si lega, e dall'altra un'interna organizzazione di parti differenziate. Ecco perché Aristotele esige che l'inizio del racconto sia costituito da un evento senza cause e la fine da un evento senza effetti (cause ed effetti naturalmente rilevanti ai fini della storia) e che la successione degli eventi intermedi non sia puramente cronologica. Il racconto insomma deve essere in sé chiuso ed internamente articolato come un organismo vivente.

A questo punto Aristotele si avvede che le caratteristiche richieste coincidono con la definizione stessa della bellezza; approfondendo perciò l'argomento, chiarisce come la bellezza esiga l'accordo dell'unità del tutto con la molteplicità differenziata delle parti, di modo che la cosa o l'opera bella (non si fa distinzione tra bellezza naturale e bellezza artistica) possa esser colta nella sua grandezza globale ed assieme nelle articolazioni delle parti interne.

Dopo aver definito queste cose¹, diciamo quale debba essere la composizione dei fatti², giacché questa è la parte prima e più importante della tragedia.

È stato da noi convenuto che la tragedia è imitazione di un'azione compiuta e costituente un tutto che abbia una certa grandezza, giacché può esserci anche un tutto che non ha nessuna grandezza³. Ma il tutto è ciò che ha principio, mezzo e fine. Principio è quel che non deve di necessità⁴ essere dopo altro, mentre dopo di esso per sua natura⁵ qualche altra cosa c'è o nasce; fine al contrario è quel

¹ Cioè le sei parti della tragedia.

² Il racconto o intreccio.

³ Difficile dire a che pensi Aristotele, visto che *tutto* è da lui sempre definito (cfr. *Metafisica*, V, 26) in funzione di « parti ».

⁴ L'isolarsi del racconto dal più ampio contesto dei fatti è perciò relativo e non assoluto. Prima dell'inizio del racconto non può evidentemente esserci il niente, ma non deve nemmeno esserci qualcosa da cui il fatto iniziale dipenda come effetto di una causa, perché in questo caso il suo staccarsi da ciò che lo precede lo renderebbe inspiegabile e inintelligibile.

⁵ Aristotele anticipa qui un concetto su cui tornerà in seguito, e cioè che i fatti costituenti il racconto debbono avere tra loro un legame più intimo di quel che non sia la semplice successione temporale.

che per sua natura è dopo altro o di necessità o per lo più⁶, mentre dopo di esso non c'è niente; mezzo poi è quel che è esso stesso dopo altro e dopo di esso c'è altro. E dunque i racconti composti bene non debbono né incominciare donde capita né finire dove capita, ma valersi delle forme⁷ ora indicate.

Ancora, ciò che è bello, sia un animale⁸ sia ogni altra cosa costituita di parti, deve avere non soltanto queste parti ordinate al loro posto, ma anche una grandezza che non sia casuale; il bello infatti sta nella grandezza e nell'ordinata disposizione delle parti, e perciò non potrebbe essere bello né un animale piccolissimo (perché la visione si confonde⁹ attuandosi in un tempo pressoché impercettibile) né uno grandissimo (perché [1451a] la visione non si attua tutta assieme¹⁰ e per chi guarda vengono a mancare dalla visione l'unità e la totalità) come se per esempio fosse un animale di diecimila stadii¹¹. Dimodoché, come per i corpi inanimati e gli animali deve esserci sì una grandezza, ma che sia facile ad abbracciarsi con lo sguardo, così anche per i racconti deve esserci una lunghezza, ma che sia facile ad abbracciarsi con la memoria.

⁶ Giustamente il Rostagni fa notare la corrispondenza delle due espressioni rispettivamente ai principi della necessità e della verosimiglianza.

⁷ Le forme sono le essenze sopra definite del principio, mezzo e fine, che debbono fungere da regole.

⁸ All'*animale*, in quanto organismo vivente in cui le parti si differenziano nella loro struttura anatomica e nella loro funzione fisiologica ed assieme si integrano in vista di un unico risultato finale, che è la vita, già Platone aveva fatto ricorso per paragonare l'opera letteraria (*Fedro*, 264c). Ancora noi di un discorso privo di unità diciamo che « non ha né capo né coda ».

⁹ *Confonde* nel senso etimologico del fondersi assieme; si ha allora unità, ma non più la molteplicità, come è del punto nello spazio e dell'istante nel tempo.

¹⁰ È interessante notare come nei due esempi del troppo piccolo e del troppo grande, per mostrare che la valutazione viene fatta con riferimento all'uomo che guarda, le dimensioni spaziali siano riportate alla durata del tempo di percezione. Nel primo caso (unità senza molteplicità) la visione è istantanea, nel secondo (molteplicità senza unità) dura alquanto nel tempo; in nessuno dei due casi unità e molteplicità sono afferrati assieme nella vera simultaneità della visione.

¹¹ Lo stadio attico equivaleva a m 177,60.

Ma la questione del limite della lunghezza quando questo sia riferito ai concorsi drammatici ed alla sensibilità degli spettatori, non appartiene all'arte¹²; se infatti occorresse rappresentare cento tragedie, si dovrebbe ricorrere alla clessidra, come appunto dicono che talvolta in qualche occasione si sia fatto¹³. Quanto invece al limite secondo la natura stessa della cosa, il racconto, rispetto alla grandezza, tanto più è bello quanto più è lungo, a condizione però che riesca chiaro nell'assieme¹⁴. Ma, per definire la cosa in generale, quella grandezza in cui, svolgendosi di seguito gli eventi secondo verosimiglianza o necessità, sia dato di passare dalla sfortuna alla fortuna o dalla fortuna alla sfortuna¹⁵, è il limite giusto della grandezza.

8. [L'unità del racconto.]

Dopo il concetto della totalità, si analizza in questo capitolo quello affine dell'unità come requisito di un racconto ben fatto. L'unità non può essere assicurata dalla semplice identità del protagonista dell'opera cui vengono costantemente riferite le vicende di cui si parla, perché le passioni-azioni che costituiscono queste vicende sono molteplici (le « passioni », e cioè le cose che capitano al protagonista, sono a rigore infinite) e molto spesso slegate tra di loro. Affinché dunque ci sia vera unità, occorre che i nessi tra i fatti risultino non già casuali, ma necessari (tali da prodursi sempre) o probabili e verosimili (tali da prodursi per lo più), di modo che questi fatti stessi vengano a costituire nel loro assieme un tutto organizzato. La riprova che il risultato finale ha questo carattere si ha nel fatto che la supposta soppressione o dislocazione di una parte sia avvertita nei suoi effetti sul tutto.

Come esempi di conseguita unità organica, Aristotele adduce i due poemi omerici, e in particolare l'*Odissea*, mentre gli esempi di fallimento sono tratti dagli autori del cosiddetto ciclo epico con i loro poemi dal carattere meramente cronachistico.

¹² All'arte poetica, trattandosi di semplice questione di opportunità pratica.

¹³ In questo luogo mi discosto dal testo del Kassel per seguire invece l'edizione del Rostagni (che non vede corruzione nel testo) di cui accolgo anche il suggerimento di traduzione.

¹⁴ C'è come un'anticipazione della nota formula leibniziana del massimo della varietà compatibile con il massimo dell'ordine.

¹⁵ Nel che consiste, come vedremo, la peripezia.

Si ha l'unità del racconto non già, come credono alcuni¹, con il trattare di un'unica persona, perché ad una sola persona accadono molte cose ed anzi infinite², dalle quali, anche a prenderne alcune³, non risulta nessuna unità; allo stesso modo, di un'unica persona molte sono anche le azioni che compie⁴, dalle quali non risulta un'unica azione⁵. Perciò mi sembra che sbagliano quanti tra i poeti hanno composto poemi come l'*Eracleide* o la *Teseide*⁶ e altri simili, perché credevano che, siccome uno era Eracle, uno dovesse risultarne anche il racconto. Omero invece, come anche nel resto si differenzia dagli altri, anche questo mi pare che abbia visto bene, o per virtù di arte o di natura⁷, poiché nel comporre l'*Odissea*⁸, non prese a poetare su tutto quanto accadde ad Odisseo, come, ad esempio, che fu ferito sul Parnaso e che finse di essere pazzo nell'adunanza⁹, due fatti dei quali il verificarsi dell'uno non comportava di necessità o con verosimiglianza il verificarsi del-

¹ I poeti del ciclo epico di cui parlerà più sotto.

² Le cose che accadono e ci coinvolgono, gli « accidenti » o casi della vita, se si tien presente che tali sono non soltanto quelli che fanno spicco e riescono memorabili, ma tutte le circostanze in cui si svolge l'esistenza anche quando diciamo che non succede niente, ad esempio lo stato del tempo, le cose che si vedono, i rumori che si odono, sono veramente infiniti.

³ Le più importanti, visto che, essendo infinite, prenderle tutte sarebbe impossibile.

⁴ Prima ha preso in considerazione quel che capita ad una persona (le sue « passioni »), ora passa a quel che fa (alle « azioni »).

⁵ Pur presa ovviamente nel senso collettivo di quel complesso di azioni tra loro legate che costituiscono il contenuto del racconto.

⁶ Notano gli interpreti che gli esempi sono tratti, anziché da tragedie, da poemi epici, ma, come Aristotele ha già detto, tutto quel che è nell'epopea di positivo è anche nella tragedia (ma non viceversa). Si conoscono i nomi di due autori di poemi su Eracle, ma nessuno di poemi su Teseo, benché sappiamo che ce ne furono.

⁷ Non si tratta di una disgiuntiva esclusiva, perché certamente, agli occhi di Aristotele, Omero su queste questioni si lasciò guidare dal suo istinto di poeta (dall'ispirazione) ma nello stesso tempo forniva un modello che doveva valere come regola d'arte.

⁸ Prende ad esempio l'*Odissea* (ma dirà poco più giù che lo stesso vale per l'*Iliade*), perché questo poema desume il nome dal protagonista, come nel caso dell'*Eracleide* e della *Teseide*.

⁹ L'adunanza è quella delle flotte e degli eserciti greci per la spedizione contro Troia. Secondo una tradizione, Odisseo, per non es-

l'altro, ma costruì l'*Odissea* attorno ad un'unica azione, quale noi diciamo, e così anche l'*Iliade*.

Occorre dunque che, come anche nelle altre arti imitative l'imitazione è una¹⁰ quando è di un unico oggetto¹¹, così anche il racconto, poiché è imitazione di un'azione lo sia di un'azione sola e per di più tale da costituire un tutto concluso¹², ed occorre che le parti dei fatti siano connesse assieme in modo tale che, se qualcuna se ne sposti o soprima, ne risulti dislocato e rotto¹³ il tutto, giacché ciò la cui presenza non si nota affatto, non è per niente parte di un tutto¹⁴.

9. [Storia e poesia.]

È uno dei capitoli più importanti dell'opera, perché vi compaiono concetti essenziali per la teoria aristotelica della poesia. Dopo aver illustrato i principi della totalità e dell'unità del racconto, si passa ad esaminare la materia, se così si può dire, di cui i racconti sono costruiti. Sappiamo che il racconto è « composizione di azioni » o di fatti, ma di quali fatti si tratta e in che consiste la loro composizione?

Fatti narra anche lo storico, ma con la sola preoccupazione di discernere, per il periodo prescelto, i fatti realmente accaduti e di esporli ciascuno nella sua particolarità e tutti nella loro successione cronologica. La narrazione storica perciò, così come tende ad interpretarla Aristotele, è una mera registrazione passiva. Il poeta

sere obbligato ad unirsi alla spedizione capeggiata da Agamennone, si finse pazzo. Del primo episodio (Odisseo fanciullo che, andato a trovare il nonno Autolico sul Parnaso, viene ferito da un cinghiale) in realtà Omero parla nel canto XIX dell'*Odissea* (vv. 396-466).

¹⁰ Come sarà specificato subito dopo, e cioè come un'unità organica.

¹¹ Alluderà alle arti visive: pittura e scultura; naturalmente l'*unico oggetto* sarà quello di una visione che potrà anche abbracciare più cose, ma che risulti unificata.

¹² Ritorna il motivo della totalità in sé conclusa, di cui si è parlato nel capitolo precedente. In realtà totalità e unità, più che due principi, ne costituiscono uno, considerato da due punti di vista diversi.

¹³ ...*dislocato* ...*rotto*: i termini greci corrispondenti – come si nota in più di un commento – sembrano appartenere al linguaggio medico, il che conferma come il modello su cui viene costruita questa teoria dell'unità-totalità sia costituito dall'organismo vivente.

¹⁴ Si distingue il vero *tutto*, che ha carattere organico, dalla semplice accozzaglia in cui si giustappongono elementi che non hanno nessuna unità, ad esempio un mucchio di sassi.

al contrario è, come dice la stessa parola, un « facitore », un creatore che costruisce il racconto in modo tale che i fatti risultino universali, i nessi necessari o verosimili, i personaggi tipici. All'esistente della storia si contrappone così il possibile (e cioè il pensabile, l'« ideale ») della poesia, così che la vera creazione poetica consiste in questa strutturazione dell'intreccio e non nella versificazione che Aristotele tende ad interpretare come mero esteriore abbellimento.

Segue di qui la condanna dell'opera « episodica », quella nella quale le varie parti si susseguono senza una intrinseca necessità, in una disposizione soltanto casuale. D'altro canto l'opera potrà destare sentimenti di terrore e di pietà soprattutto quando, in una sorta di scontro tra la necessità e il caso, lo svolgimento degli eventi, proprio in forza della sua logica interna, si concluda con un colpo di scena inaspettato. Compaiono così alla fine del capitolo i concetti del sorprendente e del meraviglioso.

Da quel che si è detto¹ risulta manifesto anche questo: che compito del poeta è di dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo verosimiglianza e necessità. Ed infatti [1451b] lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di dire l'uno in prosa e l'altro in versi² (giacché l'opera di Erodoto, se fosse posta in versi, non per questo sarebbe meno storia, in versi, di quanto non lo sia senza versi), ma differiscono in questo che l'uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare. L'universale poi è questo: quali specie di cose a quale specie di persona³ capiti di dire o di fare secondo verosimiglianza o necessità, al che mira la poesia pur ponendo nomi propri⁴, mentre

¹ Nei due capitoli precedenti.

² Nel primo capitolo ha già detto che l'opera di Empedocle, benché scritta in versi, non è poesia, ma scienza.

³ Le persone ed i loro atti e detti sono sempre particolari (sono anzi « singolari »), ma, nel venire in un certo modo qualificati, riportati cioè ad atteggiamenti e comportamenti che ricorrono sempre o per lo più, assurgono all'universale. La celebre formula di Engels: « personaggi tipici in circostanze tipiche », sembra trovare in questo passo la sua lontana origine.

⁴ Il *nome proprio* è quello che soltanto denota un individuo senza

invece è particolare che cosa Alcibiade⁵ fece o che cosa patì.

Nella commedia questo oramai è diventato evidente⁶, giacché dopo aver composto il racconto per mezzo di fatti verosimili, mettono dei nomi così come capita⁷, e non poetteggiano attorno al particolare come i giambografi⁸. Nella tragedia invece si attengono a nomi esistenti e la causa ne è che è credibile quel che è possibile, e mentre per le cose che non sono accadute non ci fidiamo ancora che siano possibili, è manifesto che sono possibili quelle accadute; ed infatti non sarebbero accadute se fossero state impossibili⁹. Ciononostante anche in alcune tragedie uno o due sono nomi conosciuti mentre gli altri sono inventati, ed in altre di conosciuti non ce n'è nessuno, come ad esempio nell'*Anteo*¹⁰ di Agatone, giacché in questo sia i fatti sia i nomi sono egualmente inventati e cionondimeno la tragedia piace. Cosicché non è affatto vero che si debba cercare di attenersi ai miti tradizionali, di cui son solite trattare le tragedie. Ed infatti cercarlo sarebbe ridicolo, visto che le

connotarlo, Aristotele perciò vuol dire che i personaggi poetici, pur presentandosi nella veste di individui, incarnano in realtà tipi universali.

⁵ Qui il nome proprio *Alcibiade* sta invece soltanto per quel determinato individuo di cui la storia narra quel che fece e quel che gli capitò.

⁶ C'è chi, fra gli interpreti, pensa che Aristotele voglia contrapporre la commedia nuova all'antica di Aristofane, mentre altri, più aderenti al testo, ritengono che il confronto sia tra la commedia in generale e la produzione dei giambografi.

⁷ Come è inventato l'intreccio, così sono inventati anche i nomi dei personaggi.

⁸ Con le loro invettive di carattere personale di cui ha parlato.

⁹ I poeti tragici dunque desumerebbero dal mito e dalla storia (una distinzione che il comune sentire allora non faceva) i nomi dei personaggi e l'intera materia grezza dell'intreccio, per rendere più credibili i loro racconti. Infatti — spiega Aristotele — riesce credibile quel che è possibile e l'esistente è ancora più possibile, se così si può dire (*ab esse ad posse semper valet illatio*), del semplice possibile che, quando non sia ancora attuato, benché certamente pensabile, pur potrebbe anche sembrare incredibile.

¹⁰ Tragedia di cui non sappiamo niente, tanto che la stessa lettura del titolo nel testo di Aristotele riesce discutibile: c'è chi interpreta *Il fiore* (da *ánthos*) e chi l'*Anteo*. Agatone fu famoso tragediografo la cui opera è andata interamente perduta. Nella sua casa è ambientato il *Symposio* di Platone.

cose note lo sono soltanto a pochi, e tuttavia piacciono a tutti.

È dunque chiaro da quanto si è detto che il poeta deve essere facitore¹¹ piuttosto di racconti che non di metri in quanto è poeta rispetto all'imitazione ed egli imita¹² le azioni. Se dunque capiti che egli faccia poesia su cose accadute, non per questo è meno poeta, giacché niente vieta che alcune delle cose accadute siano tali quali è verosimile che accadessero¹³, ed in questa misura ne sarà il facitore.

Dei racconti e delle azioni semplici¹⁴, quelli episodici sono i peggiori; chiamo infatti "episodico"¹⁵ quel racconto in cui non c'è né verosimiglianza né necessità che gli episodi si susseguano in un certo modo¹⁶. Racconti di questo tipo sono fatti da poeti cattivi per colpa loro e da poeti buoni per colpa invece degli attori. Giacché, componendo pezzi ad effetto e tirando per le lunghe il racconto oltre ogni possibilità, [1452a] spesso sono costretti a sconvolgere la successione dei fatti.

Ma, poiché la tragedia è imitazione non soltanto di un'azione compiuta, ma anche di casi terribili e pietosi, questo effetto nasce soprattutto quando i fatti si svolgono gli uni dagli altri contro l'aspettativa¹⁷, giacché avranno a

¹¹ Come abbiamo più volte notato, nel greco *poietēs* è ancora presente il significato etimologico di *facitore*, che invece è del tutto assente nell'italiano «poeta».

¹² Anche qui occorre ricordare che negli stessi vocaboli greci corrispondenti a *imitare* e derivati è sempre presente l'idea di un'attività organizzatrice; la *mimesis* è in realtà una specie del genere *pōesis*.

¹³ Qui il «possibile» è messo in relazione non con il soggettivo «credibile» (in questo caso, come abbiamo visto, l'intero esistente è possibile), ma con l'oggettivo *verosimile* (in questo caso possibile appare non tutto l'esistente, ma soltanto quello capace di venire in certo modo universalizzato). Anche se il poeta desume la sua materia dalla storia, egli deve organizzare i fatti in un vero racconto, avente totalità, unità e universalità.

¹⁴ Si anticipa qui una distinzione che si chiarirà nel capitolo seguente.

¹⁵ Anche gli *episodi* saranno definiti in seguito, nel capitolo 12.

¹⁶ E perciò potrebbero venir spostati senza che il tutto ne risenta.

¹⁷ Riprende l'esigenza del nesso logico (anche se di una logica poe-

questo modo ben più del sorprendente¹⁸ che se si producessero per caso o fortuitamente¹⁹; ed infatti anche degli eventi fortuiti sembrano più sorprendenti quelli che appaiono prodursi come di proposito, come quando, per esempio, in Argo la statua di Miti cadde addosso al colpevole della morte di Miti che la stava guardando, e l'uccise²⁰; e infatti sembra che fatti come questo non avvengano a caso, cosicché segue di necessità che i racconti di questo genere siano i più belli.

10. [Racconti semplici e racconti complessi.]

Nel capitolo precedente Aristotele aveva già parlato del racconto semplice; qui lo definisce contrapponendolo al racconto complesso che è quello in cui si hanno « *peripezia* » e « *riconoscimento* » (di cui più compiutamente si dirà nel capitolo seguente), ma sempre nel rispetto del principio della necessità e della verosimiglianza.

L'importanza di questo breve capitolo sta nella distinzione di due piani che potremmo chiamare del contenuto grezzo (le « azioni ») e del contenuto artisticamente formato (i « racconti »). Le « azioni » in certo modo condizionano i « racconti », donde l'importanza della loro scelta, ma la sequenza dei fatti assurge ad unità e necessità soltanto nell'elaborazione artistica.

Dei racconti, alcuni sono semplici, altri complessi, giacché tali si trovano ad essere le azioni di cui i racconti

tica) che deve legare i fatti, ma vi aggiunge l'esigenza in certo modo opposta del « colpo di scena », capace di accrescere l'effetto emotivo della tragedia.

¹⁸ ...sorprendente: interpreto, con il Rostagni, τὸ θαυμαστόν come accusativo.

¹⁹ Questi concetti vengono definiti nella *Fisica* (II,5-6); ambedue concernono le cose che non accadono né sempre né per lo più, ma soltanto qualche volta; il *caso* però è la *fortuna*, pur essendo privi di cause finali, realizzano cose che avrebbero potuto essere prodotte rispettivamente dalla natura e dall'arte.

²⁰ Di questa storia non sappiamo nulla più di quanto ci dice qui Aristotele. Le azioni che portano l'uccisore di Miti a guardare la statua possono ben essere collegate da una logica interna, ma che proprio in quel momento la statua dovesse cadere ed uccidere l'uccisore è *contro l'aspettativa*, è un evento puramente fortuito ma che pure può avere il significato di un atto intenzionale.

sono imitazione¹. Chiamo semplice quell'azione che, mentre si svolge, come si è definito, con continuità ed unità, muta direzione senza peripezia e senza riconoscimento; mentre complessa quella in cui il mutamento² si ha con riconoscimento o con peripezia o con tutti e due.

Ma questi rivolgimenti debbono avvenire in forza della stessa struttura del racconto, in modo che conseguano dagli eventi precedenti o per necessità o secondo verosimiglianza; c'è molta differenza infatti se qualcosa accade per causa di un'altra o dopo un'altra.

11. [Peripezia, riconoscimento e fatto orrendo.]

In questo capitolo si chiarisce in che consiste il racconto complesso, definendo i concetti della peripezia e del riconoscimento. Ambedue, designando un capovolgimento improvviso (e perciò imprevisto) di situazione, implicano il passaggio da un contrario all'altro, i quali, nella peripezia, sono la fortuna e la sfortuna e, nel riconoscimento, l'ignoranza e la conoscenza e di conseguenza l'inimicizia e l'amicizia. Peripezia e riconoscimento debbono però conseguire dal logico svolgimento delle azioni e non già essere introdotti arbitrariamente in modo meccanico.

Aristotele tende a vedere nell'*Edipo re* di Sofocle la tragedia perfetta, perché in essa peripezia e riconoscimento in certo modo coincidono, di modo che proprio lo scioglimento del mistero della sua nascita, che veniva finalmente a chiarire ad Edipo chi in realtà egli fosse, lungi dal rallegrarlo in quanto coronava di successo i tanti suoi sforzi, lo getta nel più profondo strazio.

Alla fine del capitolo Aristotele tratta brevemente di un terzo elemento della tragedia, il *páthos*, il fatto che desta orrore, che si ha quando ferimenti, uccisioni e cose simili, anziché essere raccontati, avvengono sulla scena.

La peripezia, come si è detto, è il rivolgimento dei fatti verso il loro contrario e questo, come stiamo dicendo, secondo il verosimile e il necessario, come ad esempio nell'*Edipo il mésso*, venendo come per rallegrare Edipo¹ e

¹ I racconti desumono il loro carattere semplice o complesso dalle azioni che questi caratteri posseggono in proprio.

² Dalla buona alla cattiva sorte.

¹ Figlio di Laio, che egli aveva ucciso, e di Giocasta, che aveva sposato.

liberarlo dal terrore nei riguardi della madre, rivelandogli chi era, ottiene l'effetto contrario; e nel *Linceo*², mentre il protagonista vien condotto a morire e Danao lo segue per ucciderlo, in forza dello svolgimento dei fatti accade che Danao muoia e Linceo si salvi.

Il riconoscimento poi, come già indica la parola stessa, è il rivolgimento dall'ignoranza alla conoscenza, e quindi o all'amicizia o all'inimicizia, di persone destinate alla fortuna o alla sfortuna; il riconoscimento più bello poi è quando si compie assieme alla peripezia, quale è ad esempio quello dell'*Edipo*. Ci sono poi anche altri riconoscimenti in relazione a cose inanimate e casuali. † ed è anche possibile riconoscere qualcuno dall'aver egli fatto o non fatto certe cose³. Ma quello di cui si è parlato⁴ è il riconoscimento più proprio del racconto e quello più proprio dell'azione; giacché il riconoscimento di tal fatta e la peripezia produrranno o pietà [1452b] o terrore (di azioni di questo tipo si è assunto⁵ che sia imitazione la tragedia) giacché da riconoscimenti e peripezie cosiffatte dipendono anche il conseguire la sfortuna o la fortuna. E poiché il riconoscimento è riconoscimento di persone, alcuni lo sono soltanto di uno rispetto ad un altro, quando sia chiaro chi è quest'altro, mentre a volte si debbono riconoscere tutti e due come ad esempio Ifigenia⁶ è riconosciuta da Oreste dall'invio della lettera,

² Il *Linceo* è una tragedia di Teodette, contemporaneo ed amico di Aristotele, della quale nulla si sa all'infuori di quel che Aristotele stesso ce ne dice qui e nel capitolo 18. L'argomento della tragedia doveva rifarsi al mito delle Danaidi, le cinquanta figlie del re di Argo, Danao, le quali, essendo state indotte a sposare i cinquanta figli di Egitto (fratello di Danao, ma con lui in lotta), avrebbero dovuto uccidere, per ordine del loro padre, i loro mariti nella prima notte di nozze, cosa che fecero ad eccezione di Ipermnestra che invece risparmiò il suo sposo Linceo. Come avvenisse nella tragedia di Teodette il rovesciamento delle parti tra Linceo e Danao non sappiamo.

³ Il testo è a questo punto corrotto.

⁴ Quello cioè che è riconoscimento direttamente delle persone e non di cose.

⁵ Nella definizione della tragedia.

⁶ Nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, dove Ifigenia è riconosciuta da Oreste dalla lettera che essa consegna a Pilade affinché sia recapita-

mentre Oreste ha bisogno di un altro riconoscimento nei confronti di Ifigenia.

Due parti della tragedia sono dunque queste, peripezia e riconoscimento, mentre una terza è il fatto orrendo. Di queste tre dunque, di peripezia e riconoscimento si è detto, quanto al fatto orrendo, esso è un'azione che reca rovina o dolore, come ad esempio le morti che avvengono sulla scena, le sofferenze, le ferite e cose simili.

12. [Le parti quantitative della tragedia.]

Aristotele interrompe la trattazione delle « parti » qualitative o essenziali (quelle cioè ricavate dalle « differenze » specifiche) della tragedia, per inserire un breve esame della divisione quantitativa o « partizione » propriamente detta. Egli enumera dapprima le sezioni non cantate che si succedono in questo ordine: prologo, episodi intermedii ed esodo, e che corrispondono a quelli che più tardi diventeranno i cinque atti della tragedia: uno iniziale, uno finale e tre intermedii. Le parti cantate invece comprendono di consueto il pàrodo, che il coro cantava mentre faceva il suo ingresso, e gli stàsimi, canti corali che dividono gli episodi gli uni dagli altri. In alcuni casi si aggiungevano anche canti da parte degli attori e commi, o canti lamentosi in cui il coro si alternava agli attori.

Le parti della tragedia che si debbono intendere come forme essenziali le abbiamo dette prima, secondo invece la quantità, rispetto alle sezioni in cui la tragedia si divide, esse sono le seguenti: prologo, episodio¹, esodo e parte corale, quest'ultima a sua volta suddivisa in pàrodo e stàsimi; queste parti sono comuni a tutte le tragedie mentre proprie di alcune sono i canti degli attori dalla scena e i commi.

Il prologo è tutta quella parte della tragedia che viene

tata a lui, Oreste, ed Oreste è riconosciuto da Ifigenia per il fatto che Pilade passa la lettera ad Oreste.

¹ In questo capitolo il termine designa semplicemente una porzione della tragedia nel suo svolgimento temporale, quel che poi si chiamerà un « atto », mentre nel resto dell'opera l'*episodio* viene sempre inteso in senso strutturale come un racconto secondario che si viene ad innestare, con una sua relativa autonomia, sul tronco del racconto principale.

prima del pàrodo del coro; episodio è tutta quella parte della tragedia che sta in mezzo a canti corali interi; esodo tutta quella parte della tragedia dopo la quale non c'è più canto del coro; quanto poi alla parte corale, pàrodo è tutta intera la prima espressione del coro; stàsimo il canto del coro che è senza anapesto e trocheo², commo il lamento comune del coro e dell'attore dalla scena.

E dunque le parti della tragedia che si debbono intendere come forme essenziali le abbiamo dette prima, secondo invece la quantità e le sezioni separate in cui la tragedia si divide sono queste.

13. [La vicenda tragica.]

Chiusa la parentesi costituita dal capitolo precedente, si riprende il tema dell'intreccio del racconto e, dandosi per scontato che peripezia e riconoscimento accrescono la bellezza dell'opera (sia per il motivo psicologico che tengono maggiormente avvinta l'attenzione sia forse anche per un motivo ontologico che anticipa la formula leibniziana della massima varietà compatibile con il massimo ordine), si viene a definire quale sia il racconto più bello derivandolo dalla funzione specifica della tragedia. Consiste questa funzione nel destare nello spettatore (o lettore) i sentimenti del terrore e della pietà a cui paradossalmente si riporta il piacere specifico della tragedia (ma il paradosso è più apparente che reale, quando si pensi alla catarsi). Questi due sentimenti trovano poi a loro volta il loro presupposto in un sentimento più vasto che Aristotele chiama il *philanthropon* e che corrisponde ad un senso di umana simpatia.

Orbene, date queste premesse, Aristotele si pone ad indagare quale sia la combinazione preferibile tra tutte quelle rese possibili dalle due variabili: personaggi buoni o cattivi, passaggio in un senso o nell'altro tra fortuna e sfortuna ed, eliminati i due casi del passaggio del buono dalla fortuna alla sfortuna e del malvagio dalla sfortuna alla fortuna, perché ambedue troppo ripugnanti a quel sentimento innato della giustizia che è una componente della simpatia umana, eliminato altresì il terzo caso della persona molto malvagia che passa dalla fortuna alla sfortuna, perché verrebbero a mancare terrore e pietà, perviene alla soluzione del problema che è data dal

² Anapesto (u u —) e trocheo (— u) sono due « piedi » dell'antica metrica greca. L'affermazione di Aristotele non riesce chiara, perché « passi trocaici sono comuni e gli anapesti non ignoti negli stásimi » (Lucas).



caso del personaggio intermedio, né particolarmente buono né particolarmente malvagio, che passa dalla fortuna alla sfortuna.

La preoccupazione di Aristotele è quella di tener distinta la reazione emotiva che si caratterizza troppo chiaramente come etica da un'altra reazione anch'essa emotiva che noi chiameremmo estetica. Perciò non soltanto il personaggio non deve qualificarsi troppo dal punto di vista morale, ma nemmeno l'azione che egli compie deve essere una colpa morale, perché in questo caso il suo precipitare nella sventura sarebbe sentito come una giusta punizione. Il sentimento estetico invece richiede, come sappiamo, i moti della pietà e del terrore, e la pietà si sente soltanto per l'innocente che cade in disgrazia non già per sua colpa (in questo caso innocente non sarebbe) ma per un errore, mentre il terrore nasce dalla possibilità di immedesimarsi nei casi del protagonista o dal pensiero che casi simili potrebbero occorrere anche a noi, il che richiede la presenza nel personaggio di un carattere « medio ».

La stessa preoccupazione di tener distinti i due piani, quello etico e quello estetico, porta Aristotele a condannare (o ad ammettere soltanto in via subordinata) il cosiddetto racconto « doppio » in cui i protagonisti sono due (due individui o due gruppi), l'uno buono e l'altro cattivo, ed alla fine il buono trionfa e il cattivo soccombe. Questa esigenza del lieto fine, in cui la fortuna e la sfortuna finali vengono a significare rispettivamente il premio e la pena, e che è esigenza molto sentita dal grosso pubblico ed alla quale pertanto a volte indulgono anche gli autori, viene dichiarata da Aristotele del tutto estranea alla tragedia e riconosciuta piuttosto come adatta alla commedia.

La conclusione cui si perviene è che, anche in questo caso, lo svolgimento storico della tragedia ha coinciso con l'esigenza ideale, giacché gli autori, che dapprima prendevano i loro soggetti un po' dappertutto, han finito con il restringere la scelta ad una cerchia ristretta di stirpi, prima tra tutte quella di Edipo, rese celebri dal mito in cui personaggi e vicende presentano i caratteri richiesti.

A che cosa si debba mirare e da che cosa guardarsi nel comporre i racconti e donde derivi l'effetto proprio della tragedia si deve dire in seguito a ciò che abbiamo detto or ora.

Poiché la composizione della tragedia più bella deve essere complessa e non semplice ed inoltre la tragedia deve essere imitazione di casi che destano terrore e pietà (giacché questo¹ è proprio di una tale imitazione), in pri-

¹ Come elemento che, per essere incluso nella definizione, è elemento essenziale.

mo luogo è chiaro che non si debbono mostrare né uomini dabbene che passino dalla fortuna alla sfortuna, perché questa è cosa che non desta né terrore né pietà ma ripugnanza; né uomini malvagi che passino dalla sfortuna alla fortuna, perché questo è il caso meno tragico di tutti in quanto non ha niente di quel che dovrebbe avere, non destando né simpatia umana [1453a] né pietà né terrore; ma nemmeno deve essere un uomo molto malvagio a cadere dalla fortuna nella sfortuna, perché una simile composizione avrebbe sì la simpatia umana, ma non il terrore né la pietà, dei quali l'una si riferisce a chi cade in disgrazia innocente e l'altro a chi vi cade essendo simile a noi; la pietà cioè si riferisce all'innocente mentre il terrore al nostro simile, di modo che il caso in questione non sarà né pietoso né terribile. Non resta dunque che colui che si trova nel mezzo rispetto a questi estremi, e tale è chi né si distingue per virtù e per giustizia né cade nella disgrazia per causa del vizio e della malvagità, ma per un qualche errore, sul tipo di coloro che si trovano in grande reputazione e fortuna, come ad esempio Edipo e Tieste² ed altri uomini illustri di casate come queste.

È dunque necessario che un racconto ben fatto sia piuttosto semplice³ che non duplice, come invece dicono alcuni, e che tratti di un rovesciamento non dalla sfortuna alla fortuna ma al contrario dalla fortuna alla sfortuna, e non a motivo della malvagità ma per un grande errore di un uomo come si è detto e di uno piuttosto migliore che

² Tieste: figlio di Pelope e fratello di Atreo, membri di una stirpe la cui maledizione, risalente ad un delitto commesso da Pelope e causa di delitti orrendi (Atreo dà a mangiare a Tieste la carne dei suoi figli), si sarebbe poi continuata nella sorte di Agamennone, figlio di Atreo, e di Egisto, figlio di Tieste.

³ Qui *semplice* si contrappone a *duplice* e non già a « complesso », e perciò non vuol dire « privo di peripezia e riconoscimento », ma significa « incentrato su una sola storia » e non su due storie parallele, com'è ad esempio nell'*Odissea*, la quale è duplice perché vi si narrano in parallelo le avventure di viaggio di Odisseo e le vicende che hanno luogo nella reggia ad Itaca.

peggiore dell'ordinario. Ne è prova quel che è accaduto, perché dapprima i poeti contavano su racconti come capitava, mentre ora le tragedie più belle sono quelle composte attorno a poche casate, ad esempio le stirpi di Alcmeone, di Edipo, di Oreste, di Meleagro, di Tieste, di Telefo⁴ ed a quante altre capitò di patire o di fare cose terribili.

La tragedia dunque più bella rispetto all'arte è quella che nasce da una simile composizione, e perciò commettono un errore coloro che di ciò accusano Euripide, perché fa proprio questo nelle sue tragedie e perché molte di esse finiscono con la sfortuna. Questo infatti, come si è detto, è giusto e se ne ha una prova grandissima nel fatto che sono proprio le tragedie di questo genere quelle che risultano le più tragiche sulla scena e negli agoni, quando siano ben allestite, ed Euripide, anche se non tratta bene il resto, risulta il più tragico dei poeti.

Al secondo posto viene invece quella composizione, che da alcuni è considerata la prima, e cioè quella che ha un racconto duplice, come l'*Odissea*, e che finisce in un modo contrario per i buoni e per i cattivi⁵. Sembra essere la prima a motivo della debolezza del pubblico, giacché i poeti si adeguano agli spettatori componendo secondo le loro richieste. Ma questo non è il piacere che deriva dalla tragedia, piuttosto quello proprio della commedia: perché in quest'ultima anche quelli che nel mito sono nemici assoluti tra loro, come Oreste ed Egisto, alla fine se ne escono diventati amici e nessuno muore ad opera di nessuno.

14. [Pietà e terrore.]

Dopo quello della peripezia, cui è stato dedicato il capitolo

⁴ Sappiamo già di Edipo, di Oreste e di Tieste. Alcmeone è figlio di Anfiara, per vendicare il quale uccise la madre Eriphile e fu poi perseguitato dalle Furie. Meleagro è l'uccisore del cinghiale di Calidone assieme ad altri eroi tra cui la vergine Atalanta della quale si innamorò; dopo aver ucciso gli zii, fratelli della madre Altea, fu da questa fatto morire. Telefo, figlio di Eracle, ma ignaro di chi fossero i suoi genitori, si trovò ad uccidere i suoi zii.

⁵ Con il trionfo di Odisseo e la strage dei Proci.

precedente, Aristotele affronta in questo lo studio del riconoscimento e del fatto orrendo (del *páthos*), e come là tendeva a distinguere l'emozione estetica da quella etica, così qui si preoccupa di chiarire che l'effetto tragico deve esser conseguito non in virtù della messa in scena, ma in forza dello stesso testo letterario, donde l'importanza della scelta di una materia adatta fra quella offerta dal mito. Anche qui Aristotele procede con l'individuare dapprima le variabili in questione per poi scegliere tra tutte le combinazioni possibili quelle più adatte all'essenza della tragedia.

La prima variabile presa in considerazione è quella data dalla coppia: amico-nemico, di cui interessano le combinazioni: nemico-nemico, amico-amico ed estraneo-estrangeo, intendendosi con « estraneo » chi non è né amico né nemico. Di queste, soltanto la relazione amico-amico offre una situazione altamente tragica, situazione che viene spesso presentata dai miti antichi con le loro faide familiari.

Ma, se la trama è già offerta dalla leggenda, il compito del poeta non si esaurisce nella scelta del mito più opportuno, ma anche nel ricavarne un racconto ben costruito. Il problema fondamentale è quello di motivare il fatto che tra persone « amiche » (dove il termine sta ad indicare uno stretto rapporto di parentela) avvengano casi tali da condurre fino all'uccisione. Aristotele qui riprende la risposta che ha già data e che consiste nell'errore tragico, ma la sviluppa, introducendo due nuove variabili: conoscere-non conoscere e stare per fare-fare. Ne derivano quattro casi possibili che dal meno al più tragico si dispongono nell'ordine seguente:

1. Stare per agire sapendo e non agire: es., Emone e Creonte.
2. Stare per agire sapendo ed agire: es., Medea e i suoi figli.
3. Stare per agire non sapendo ed agire: es., Edipo e Laio.
4. Stare per agire non sapendo e non agire: es., Ifigenia e Oreste.

Nei due ultimi casi, che Aristotele considera i più tragici, ha luogo il riconoscimento, ma nel terzo esso avviene dopo il fatto orrendo, mentre nel quarto avviene prima e perciò il fatto orrendo non si verifica.

[1453b] È possibile che quanto produce terrore e pietà nasca dalla messa in scena, ma è anche possibile che derivi dalla stessa composizione dei fatti, il che è preferibile ed è proprio di un poeta migliore. Giacché il racconto deve essere così costituito che, anche senza vedere la scena, chi ascolta i fatti che accadono, a motivo degli avvenimenti stessi frema di orrore e di pietà: sentimenti che certo si proverebbero se si ascoltassee la storia di Edipo. Mentre il procurare questi affetti per mezzo della messa in scena è meno

artistico e bisognevole della regia¹. Quanto poi a quelli che per mezzo della messa in scena procurano non il terrore, ma ciò che è soltanto mostruoso, questi non hanno niente a che fare con la tragedia. Giacché non è che si debba ricercare ogni e qualsiasi piacere possa derivare dalla tragedia, ma quello soltanto che le è proprio². Poiché dunque il poeta quel piacere che nasce dal terrore e dalla pietà deve procurarlo attraverso l'imitazione, è manifesto che questo si deve fare con le azioni.

Consideriamo dunque quali delle occasioni risultano terribili e quali miserevoli. È necessario che azioni di questo genere siano di persone che tra di loro sono amici o nemici o né l'uno né l'altro. Quando dunque è un nemico che agisce nei confronti di un nemico, non vi è niente che desti pietà, o che lo faccia o che stia soltanto per farlo, all'infuori del fatto orrendo in se stesso; e nemmeno quando non siano né amici né nemici; quando invece questi fatti orrendi avvengono tra amici, come ad esempio quando sia ad uccidere, o stia per farlo, il fratello il fratello³, o il figlio il padre⁴, o la madre il figlio⁵, o il figlio la madre⁶, o stia per fare qualche altra cosa egualmente orrenda, questi sono i casi che si devono ricercare. Perciò non si possono mutare i miti tradizionali, parlo ad esempio di Clitennestra che è uccisa da Oreste, e di Erisfile da Alcmeone, ed il compito del poeta è quello di trovare questi miti così come sono tramandati e di sapersene servire bene.

Ma che cosa intendiamo con "bene"? Cerchiamo di dirlo in modo più chiaro. È infatti possibile che l'azione avvenga nel modo tenuto dagli antichi che rappresentava-

¹ E dunque, come ha già detto al termine del capitolo 6, di un'arte diversa da quella poetica.

² E che richiede, come sappiamo, la catarsi, la quale è del tutto assente in opere dal carattere, come diremmo noi, granguignolesco.

³ Ad esempio, Eteocle e Polinice.

⁴ Ad esempio, Edipo e Laio.

⁵ Ad esempio, Altea e Meleagro.

⁶ Ad esempio, Oreste e Clitennestra.

no personaggi pienamente consapevoli, come ha fatto anche Euripide nel rappresentare Medea che uccide i propri figli, ma è anche possibile che si agisca senza sapere che si sta compiendo un'azione terribile, e venire a conoscere, soltanto dopo, la relazione di parentela, come succede all'Edipo di Sofocle; in questo caso l'evento terribile accade fuori del dramma, mentre accade nella stessa tragedia ad esempio all'Alcmeone di Astidamante⁷ o al Telegono nell'*Odisseo ferito*⁸. E c'è anche un terzo caso, oltre questi, quello di chi sta per fare qualcosa di irrimediabile per ignoranza e poi riconosce la vittima prima di compiere l'azione.

Ed oltre queste, non ci sono altre possibilità, perché è necessario che o si agisca o non si agisca, e, o sapendo o non sapendo. Di questi casi lo stare per agire conoscendo e poi non agire è il peggiorre, giacché c'è l'elemento ripugnante ma non il tragico in quanto manca il fatto orrendo; e perciò nessuno [1454a] fa a questo modo, se non di rado, come ad esempio, nell'*Antigone*⁹, Emone nei confronti di Creonte. Come secondo viene il caso di chi agisce, ma il migliore è quello di chi agisce non conoscendo ma poi riconosce dopo aver agito; non c'è infatti niente di ripugnante e il riconoscimento fa colpo. Ma il migliore di tutti è l'ultimo caso, voglio dire per esempio, nel *Cresfonte*¹⁰, il caso di Merope che sta per uccidere il figlio e invece non l'uccide ma lo riconosce, e così, nell'*Ifigenia*¹¹, il caso della

⁷ Prolifico tragediografo, contemporaneo di Aristotele.

⁸ Tragedia di Sofocle, andata perduta. Telegono, figlio di Odisseo e della maga Circe, mandato dalla madre in cerca del padre, sbarcato ad Itaca, ferisce, senza sapere chi fosse, Odisseo che lo aveva scambiato per un predone.

⁹ Tragedia di Sofocle; nella tragedia però il fatto (Emone, dopo essersi scagliato contro il proprio padre, si uccide) è puramente episodico e viene narrato da un messo.

¹⁰ Tragedia perduta di Euripide. Merope non aveva dapprima riconosciuto il figlio che era tornato a Messene travestito per vendicare il padre. Costui era stato ucciso da Polifonte che poi aveva costretto Merope a sposarlo.

¹¹ L'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, di cui riparerà alla fine del capitolo seguente; la sorella e il fratello sono Ifigenia e Oreste.

sorella nei confronti del fratello e, nell'*Elle*¹², quello del figlio che, mentre sta per consegnare la madre ai nemici, la riconosce. Perciò, come si è detto innanzi, le tragedie si riferiscono a non molte famiglie, giacché nella loro ricerca i poeti trovarono non per arte ma per caso¹³ nei miti come procurare situazioni simili e furono così costretti a far ricorso a queste casate, a quante fra di esse accadevano simili fatti orrendi.

Attorno dunque alla composizione delle azioni ed a quali debbono essere i racconti si è detto a sufficienza.

15. [I caratteri nella tragedia.]

Il capitolo è fondamentalmente dedicato al carattere, anche se in una digressione ritorna sulla struttura del racconto, considerandone in particolare lo scioglimento.

Il carattere è la personalità morale quale si viene costruendo attraverso il ripetersi di azioni simili, e perciò a suo fondamento stanno i singoli atti di scelta che condizionano queste azioni; con il tempo la relazione si rovescia e sarà il carattere, una volta costituito, a condizionare parole e fatti di una persona. Perciò Aristotele può dire che sono il discorso e l'azione a manifestare (sono la *causa cognoscendi*) il carattere ed a rivelarne l'interna intenzione.

Da questa concezione del carattere come di una struttura permanente deriva il corollario dell'interna coerenza che il poeta dovrà rispettare nella sua rappresentazione, mentre dal fatto che il carattere si atteggia diversamente non soltanto a seconda delle disposizioni morali, ma anche dei ruoli sociali, vengono le altre esigenze della naturalezza e della convenienza, di un'aderenza cioè alla realtà e di un rispetto della varietà di figure che essa presenta. Si tratta insomma di un'ulteriore applicazione dei principi generali della necessità e della verosimiglianza a questo nuovo elemento della tragedia che ora viene preso in considerazione.

Sennonché questa richiesta di un'adesione al reale viene controbilanciata dalla tendenza all'idealizzazione propria dell'arte classica

¹² Di questa tragedia non si sa niente, né la storia di Elle (da cui, secondo la leggenda, prese il nome l'Ellesponto), così come la conosciamo, ci aiuta a ricostruire il fatto al quale qui si allude.

¹³ Il Lucas cita l'*Etica Nicomachea*, VI,4,1140a 18 ss., dove Aristotele dice che in un certo senso l'arte e il caso concernono le stesse cose e cita un verso di Agatone: « L'arte ama il caso e il caso ama l'arte ». A rigore avrei dovuto tradurre, non con *caso*, ma con « fortuna », giacché sia il testo della *Poetica* sia quello dell'*Etica* hanno *tyche*.

e che del resto corrisponde alla definizione stessa della tragedia (e dell'epopea) come rappresentazione di uomini migliori. Il poeta — dice Aristotele — deve fare come il buon ritrattista che, mentre rispetta la rassomiglianza al modello, cerca di nobilitarne i tratti.

Quel che nel personaggio è la coerenza del carattere diventa nella vicenda il nesso logico tra i fatti, che deve conservarsi soprattutto nello scioglimento finale dell'intreccio. Se elementi artificiosi, dovuti soprattutto ad interventi divini che per il loro provvedere dall'alto spezzano il corso naturale delle cose, esistono nel mito, ebbene essi debbono restare fuori della tragedia, o al di qua del suo inizio in un antefatto che può essere raccontato o soltanto presupposto, o al di là della fine in un epilogo cui si può far cenno in un annuncio profetico.

Quanto ai caratteri, quattro sono le cose a cui si deve mirare, di cui una, e la prima, è che siano buoni¹. Il personaggio avrà poi un carattere se, come si è detto², il suo discorso e la sua azione rendono manifesta una qualche risoluzione e, se questa è buona, buono sarà il carattere. E ciò è possibile in ciascuna condizione, perché buona lo è anche la donna e buono lo schiavo, benché di questi l'una sia inferiore e l'altro di infimo rango.

La seconda cosa a cui si deve mirare è la convenienza, perché è anche possibile che una donna sia di carattere coraggioso, ma non è conveniente per una donna essere fino a questo punto coraggiosa o fiera.

La terza è la somiglianza³, e questa è cosa diversa dal fare il carattere buono e conveniente come si è detto.

Quarta è la coerenza, giacché anche se il modello dell'imitazione sia una persona incoerente e si sia supposto un tale carattere, deve essere coerentemente incoerente.

Un esempio di malvagità di carattere non necessaria

¹ Alla fine del secondo capitolo, ha già definito la tragedia come quella che imita persone migliori di quelle esistenti.

² Nel capitolo 6.

³ ...somiglianza: τὸ ὅμοιον, senza del quale, come ha detto nel capitolo 13, non sarebbe possibile quella immedesimazione che provoca nello spettatore il terrore. I caratteri, pur sollevandosi al di sopra dell'ordinario (primo requisito), debbono mantenersi fedeli ai rispettivi ruoli (secondo requisito) e naturali, fedeli alla vita in genere.

è il Menelao dell'*Oreste*⁴, di carattere non conveniente e inadatto il lamento di Odisseo nella *Scilla*⁵ e la tirata di Melanippe⁶, di incoerente la protagonista di *Ifigenia in Aulide*⁷, perché la donna che supplica non somiglia affatto a quella di poi.

Anche nei caratteri così come nella composizione delle azioni occorre cercare sempre il necessario o il verosimile di modo che sia necessario o verosimile che uno così e così dica e faccia cose così e così, ed anche che sia necessario o verosimile che questo accada dopo quello.

È manifesto dunque che anche lo scioglimento del racconto deve avvenire in forza dello stesso [1454b] racconto e non *ex machina* come accade nella *Medea*⁸ e come nella scena dell'imbarco nell'*Iliade*⁹. Ma di un artificio meccanico ci si deve servire per le cose che sono fuori dell'azione drammatica: o per quelle che avvennero prima e che non sia possibile che un uomo conosca, o per quelle che avverranno dopo e che richiedono la profezia e l'annunzio, giacché il vedere tutto lo attribuiamo agli dèi. Comunque, niente di irrazionale deve esserci nell'azione e, se questo

⁴ Tragedia di Euripide. Quel che Aristotele biasima è, non già la malvagità in sé, ma il suo non essere necessaria, e cioè non richiesta dalla logica interna dell'opera. Perciò il primo requisito non vieta che si introducano, ove richiesti, caratteri malvagi.

⁵ Ditirambo di Timoteo (poeta e musicista di Mileto del V-IV secolo, di cui abbiamo soltanto il frammento di un nōmo).

⁶ Odisseo si lamenta come una donna, Melanippe dissera come un uomo. La *Melanippe* di Euripide è andata perduta, ma si sono conservati i primi versi di questo discorso di cui qui si parla e nel quale Melanippe (figlia di Eolo), per salvare i propri figli avuti da Posidone e che erano stati creduti figli di una mucca, perché da essa allattati, si rifà alle origini delle cose delineando una vera e propria cosmogonia, per mostrare la regolarità degli eventi e dunque l'impossibilità che esseri umani fossero nati da una mucca.

⁷ Sempre di Euripide. In questa tragedia Ifigenia dapprima, quando sa di dover essere sacrificata, si lascia prendere dalla disperazione, mentre poi si offre volentieri di morire per la Grecia.

⁸ Tragedia di Euripide. Aristotele si riferisce forse al carro alato inviato per salvare Medea (vv. 1317 ss.).

⁹ Nel secondo libro l'intervento di Atena impedisce la partenza dei Greci da Troia (vv. 110-206).

non è possibile, avvenga almeno fuori della tragedia come nell'*Edipo* di Sofocle¹⁰.

Poiché poi la tragedia è imitazione di uomini migliori di noi, si debbono imitare i buoni ritrattisti, giacché questi, riproducendo la forma propria di ciascuno, nel farlo simile, lo dipingono più bello¹¹. Allo stesso modo il poeta, imitando persone iraconde e accidiose e che abbiano qualità simili, pur essendo tali, deve farli nobili. † un esempio di durezza è come Achille buono anche Omero †¹².

A tutte queste cose dunque occorre guardare ed inoltre a quelle che offendono le sensazioni che di necessità si accompagnano alla poesia¹³, giacché anche in questo spesso è possibile sbagliarsi; ma su questi argomenti è stato detto a sufficienza nelle opere pubblicate¹⁴.

16. [Il riconoscimento.]

Anche nella trattazione del riconoscimento o agnizione Aristotele insiste sulla contrapposizione tra l'artificio meccanico e la struttura organica. Perciò, pur riconoscendo che la soluzione del problema va ricercata non tanto in una classificazione astratta quanto nell'esame dell'impiego concreto che il poeta fa dei vari modi astrattamente distinti e valutati, pone al gradino più basso del valore artistico i riconoscimenti che avvengono ad opera di segni, fino a condannare l'impiego di oggetti o contrassegni introdotti *ad hoc*, come potevano essere le collanine poste al collo dei bambini esposti o certe « voglie » aventi figure di cui favoleggiava il mito come ereditarie in certe stirpi.

Preferibili di gran lunga sono perciò quei tipi di riconoscimento che si fondano, anziché su cose, su processi psichici, o che si tratti di un'associazione di idee provocata dalla vista o dall'uditivo

¹⁰ Da quel che dice poi nel capitolo 24 (1460a 30) si capisce che Aristotele trovava strano che Edipo non sapesse come era morto Laio e non collegasse quindi Laio con lo straniero che egli aveva ucciso.

¹¹ Si chiarisce così come il primo requisito (caratteri *buoni*) si possa conciliare con il terzo (caratteri *simili*).

¹² Il testo è corrotto, e perciò né si intende il passo in sé (forse un esempio di incoerenza: bontà e durezza assieme in Achille) né come il passo si leghi con quanto immediatamente precede.

¹³ Agli effetti cioè che la poesia produce. Interpreto e traduco sulle orme del Rostagni, ma il passo rimane oscuro.

¹⁴ Forse nel dialogo *Sui poeti*.

di qualche cosa o anche di un vero e proprio ragionamento che potrebbe disporsi nella forma del sillogismo.

Ma, come abbiamo detto, Aristotele è pienamente consci che, più di questa graduatoria alquanto estrinseca, conta la concretezza della poesia; egli sa infatti che dello stesso expediente, per esempio della cicatrice da cui viene riconosciuto Odisseo, si può fare egualmente un uso buono ed uno cattivo. Perciò la regola generale è la solita: la difficile conciliazione dell'elemento sorpresa con l'altro fondamentale elemento della connessione logica.

Si è già detto innanzi che cosa sia il riconoscimento¹, consideriamone ora le specie.

La prima, la meno artistica e della quale soprattutto ci si serve per povertà di inventiva, è quella per mezzo dei segni. Di questi alcuni sono congeniti, come « la lancia che portano i Nati dalla terra »² o le stelle che utilizzò Carcino nel *Tieste*³; altri acquisiti, e di questi alcuni sono nel corpo, come le cicatrici, ed altri fuori, come le collane o come la barchetta nel *Tiro*⁴. Anche di questi mezzi è possibile valersi meglio o peggio, come ad esempio Odisseo fu riconosciuto dalla sua cicatrice in un modo dalla nutrice ed in un altro dai porcarì⁵; giacché i riconoscimenti fatti apposta per ingenerare una credenza sono meno artistici e tutti quelli di questo tipo, mentre invece sono migliori quelli che scaturiscono dalla peripezia, come ad esempio il riconoscimento nella scena del bagno.

La seconda specie è costituita dai riconoscimenti fab-

¹ Nel capitolo 11.

² Si tratta probabilmente di una citazione da una tragedia. Allude al segno di lancia che, secondo la tradizione, portavano impresso nel corpo i *Nati-dalla-terra*, e cioè i progenitori della gente tebana, nati dai denti del dragone seminati da Cadmo (Rostagni).

³ Le stelle sono le impronte lucenti che si riteneva contrassegnassero i discendenti di Pelope (tra cui era Tieste) in memoria della spalla d'avorio del loro progenitore. Di tragedografi dal nome Carcino ce ne erano due, nonno e nipote; non si sa a quale dei due si riferisca Aristotele.

⁴ Tragedia perduta di Sofocle, in cui i gemelli Pelia e Neleo, figli di Tiro e di Posidone, venivano riconosciuti per via di una culla a forma di barchetta.

⁵ Dalla nutrice Euriclea, per caso, nel bagno (XIX,386 ss.), dai porcarì a bella posta (XXI,193 ss.).

bricati apposta dal poeta e perciò non artistici. Ad esempio nell'*Ifigenia*⁶ il modo in cui Oreste si fece riconoscere, perché mentre la sorella viene riconosciuta per mezzo della lettera, Oreste dice lui stesso quello che vuole non già il racconto ma il poeta⁷; e perciò questo caso è simile all'errore di cui si è già parlato, perché era possibile che anche Oreste portasse qualcosa con sé. Un altro esempio è la voce della spola nel *Tereo* di Sofocle⁸.

Una terza specie è quella che avviene ad opera della memoria, quando ci si rende conto [1455a] nel vedere qualcosa, come il riconoscimento nei *Ciprioti* di Diceogene⁹, dove il protagonista, visto il quadro, scoppia in pianto, e quello nella storia di Alcinoo, dove Odisseo, ascoltando il citarista e ricordandosi¹⁰, pianse, donde venne riconosciuto.

Una quarta specie è il riconoscimento derivante dal ragionamento, come ad esempio nelle *Coefore*¹¹, dove Elettra argomenta che è giunto uno a lei simile, ma a lei simile non c'è nessuno se non Oreste, e dunque è questi che è giunto. E il riconoscimento suggerito dal sofista Poliido¹² riguardo ad Ifigenia: era infatti verosimile che Oreste ra-

⁶ L'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, di cui ha già parlato nel capitolo 11. Oreste dimostra la propria identità ricordando alla sorella particolari che potevano essere noti soltanto a lui.

⁷ Vuol dire del carattere artificioso del discorso che il poeta è costretto a far fare ad Oreste, non essendo riuscito a costruire, perché si abbia il riconoscimento, una consecuzione di fatti.

⁸ Dove Filomela, essendo tenuta prigioniera e con la lingua mozzata, rivelava alla sorella Procne, di essere stata sedotta con la forza da Tereo, re della Tracia e marito di Procne, inviandole un messaggio ricamato su una tela (*la voce della spola*).

⁹ Diceogene, poeta del V-IV secolo. Il protagonista è Teucro che fa ritorno da Cipro a Salamina e che, scappiato in pianto alla vista del ritratto del padre Telamone, viene riconosciuto dal nipote Eurisace.

¹⁰ Perché al banchetto di Alcinoo, Demodoco cantava della guerra di Troia (*Odissea*, VIII,83 ss.; 521 ss.).

¹¹ Tragedia di Eschilo, vv. 168-234. Elettra trova sulla tomba di Agamennone una ciocca di capelli lasciata da Oreste, capelli simili ai suoi.

¹² Probabilmente in uno scritto sull'*Ifigenia in Tauride*, in cui Poliido (di cui sappiamo poco o nulla) suggeriva un modo diverso di riconoscimento che avrebbe potuto essere usato.

gionasse così: poiché la sorella era stata sacrificata, accadeva anche a lui di essere sacrificato. Altri esempi sono nel *Tideo* di Teodette, dove il padre¹³ dice che, venuto per ritrovare il figlio, egli stesso muore, e nelle *Finidi*¹⁴, dove le donne, visto il luogo, ne argomentavano il loro fato, e cioè che era fatale dovessero morire in quel luogo perché là erano state esposte. C'è anche un riconoscimento combinato con un paralogismo da parte del pubblico come quello dell'*Odisseo falso messaggero*¹⁵; che egli infatti sapesse tendere l'arco e nessun altro, questo è un assunto costruito dal poeta e posto come ipotesi, e così pure se diceva che avrebbe riconosciuto l'arco che non aveva mai visto; ma l'averlo costruito proprio per questo, perché fosse riconosciuto dall'arco, è un paralogismo.

Ma il riconoscimento migliore di tutti è quello che scaturisce dalla stessa azione, perché la sorpresa sopravviene per mezzo di fatti verosimili, come nell'*Edipo* di Sofocle e nell'*Ifigenia*, giacché in quest'ultimo caso era verosimile che volesse mandare un lettera. Ed infatti soltanto i riconoscimenti di questo tipo sono senza segni fabbricati apposta e senza collane; al secondo posto vengono i riconoscimenti per ragionamento.

17. [Alcune regole della tragedia.]

Dopo aver analizzato la tragedia nei suoi elementi essenziali e dopo aver discusso questi elementi uno per uno, Aristotele dedica questo e il capitolo seguente ad alcuni precetti ed osservazioni che conseguono come corollari dai principi stabiliti.

Dal principio della coerenza e della naturalezza si ricava il preцetto che il poeta debba immergersi nella vicenda ed immedesimarsi

¹³ Non sappiamo niente della tragedia (*Tideo* era il padre di Diomedе) né chi fosse questo padre. Teodette è già stato menzionato nel capitolo 11.

¹⁴ Nulla sappiamo di quest'opera né dell'episodio cui qui si accenna. Le figlie di Fineo erano le Arpie.

¹⁵ Nulla si sa di quest'opera; il che rende arduo, se non impossibile, comprendere il passo (per di più forse lacunoso), tormentatissimo dagli editori.

nei caratteri, per poter meglio discernere quel che conviene al racconto e quel che invece gli ripugna come contraddittorio e per poter rendere più vivi e più convincenti i personaggi. È a questo proposito che Aristotele fa un accenno, l'unico nella sua opera, a quella « mania », o furore dell'ispirazione, cui Platone aveva dato tanta importanza per spiegare la genesi della poesia. La costruzione emotiva dei vari personaggi richiede non soltanto l'« arte », ma ancor più una genialità naturale ed il fuoco dell'ispirazione.

Al principio invece dell'unità si riporta il consiglio dato all'autore tragico o epico di incominciare con il delineare la trama dell'opera nei suoi momenti essenziali, per passare poi in un secondo momento a dar rilievo ai personaggi ed a costruire gli episodi. I quali giuocano un ruolo ben diverso nei due generi, perché, mentre nell'opera teatrale dovranno essere brevi e interamente inglobati nella vicenda, nell'epopea potranno anche essere molteplici ed alquanto lunghi.

Il poeta deve comporre i racconti e rappresentarli compiutamente con il linguaggio ponendoseli quanto più è possibile davanti agli occhi, perché così, vedendo nel modo più chiaro quasi egli stesso fosse presente ai fatti, troverà quel che conviene e gli sfuggiranno il meno possibile le contraddizioni. Ne è prova quel che fu rimproverato a Carcino, ed infatti il suo *Anfiarao*¹ usciva dal tempio, il che sfuggì al poeta che non vedeva bene la situazione, e la tragedia, portata sulla scena, cadde, mal tollerando gli spettatori questo errore.

Il poeta deve anche, quanto più è possibile, rappresentare compiutamente con i gesti², perché, a parità di natura, i più persuasivi son quelli che si calano nelle passioni, e sconvolge altri chi è lui stesso sconvolto, e fa adirare chi è adirato³. E perciò la poesia è propria di chi è natural-

¹ Di Carcino ha già ricordato nel capitolo precedente il *Tieste*. Su *Anfiarao*, si veda la nota 4 al capitolo 13 (*supra*, p. 102). In che consistesse l'incongruenza di cui qui si parla, in mancanza dell'opera, è difficile dire.

² Nel rivivere la passione dei suoi personaggi, il poeta deve in certo modo riprodurne egli stesso gli atteggiamenti, ed eventualmente dare indicazioni in proposito agli attori.

³ *Si vis me flere dolendumst / Primum ipsi tibi:* ORAZIO, *Arte poetica*, 102 s.

mente dotato o di chi è invasato⁴, giacché di questi i primi sono versatili mentre i secondi estatici⁵.

Quanto poi agli argomenti, o che siano già costruiti o che li stia costruendo lui, il poeta [1455b] deve esporli dapprima in generale e solo dopo stenderli introducendo gli episodi. Quel che voglio dire con "in generale" si può scorgere dall'esempio dell'*Ifigenia*⁶: una giovane fanciulla viene offerta in sacrificio e, dopo essere sparita misteriosamente dagli occhi dei sacrificatori, stabilitasi in un altro luogo dove era costume sacrificare gli stranieri alla divinità, teneva questo ufficio sacerdotale. Qualche tempo dopo capita al fratello della sacerdotessa di giungere in quel luogo, ma rimane fuori del racconto che fu il dio ad ordinargli di andare e perché; essendo dunque andato e preso prigioniero, mentre stava per essere sacrificato si fece riconoscere, sia nel modo in cui lo fa accadere Euripide sia in quello di Poliido che, com'era verosimile, gli fa dire che non soltanto la sorella ma anche lui bisognava che fosse sacrificato, e di qui la salvezza. Dopo di che, posti i nomi ai personaggi, si possono inserire gli episodi; ma occorre che questi episodi siano appropriati, come ad esempio nel caso di Oreste la pazzia per cui fu preso e la salvezza attraverso la purificazione⁷.

Nei drammi gli episodi debbono essere brevi, mentre l'epopea proprio da essi viene ad essere allungata. Ed infatti l'argomento dell'*Odissea* non è certo lungo: un uomo viene tenuto lontano dalla patria per molti anni, è persegui-

⁴ ...*invasato*: μανικός; è l'unico accenno nella *Poetica* a quella μανία cui Platone aveva attribuito tanta importanza. Aristotele ricollega questa « ispirazione » alla capacità che deve avere il poeta di rivivere in sé personaggi e situazioni.

⁵ Il poeta naturalmente dotato in riferimento alla capacità di immedesimarsi nei vari personaggi è *versatile*; l'invasato è invece *estatico*, cioè fuori della condizione normale, per la sua capacità di vivere intensamente l'emozione.

⁶ *Ifigenia in Tauride*, di cui segue lo schema dell'intreccio.

⁷ La pazzia che è cagione dell'arresto di Oreste (vv. 281 ss.), la purificazione dalla colpa contaminante del matricidio.

tato da Posidone ed è rimasto solo; ed inoltre la situazione della sua casa è tale che i suoi beni sono dissipati dai Proci ed il figlio insidiato; allora lui, dopo essere stato sbattuto dalle tempeste, arriva, e fattosi riconoscere da alcune persone si rivolge contro i nemici, ed egli si salva mentre distrugge i nemici. Questo è quel che è proprio dell'argomento, mentre il resto è fatto di episodi.

18. [Nodo e scioglimento. Altre regole.]

In questo, che è l'ultimo capitolo dedicato alla struttura della tragedia, Aristotele ritorna sulla costruzione del racconto, per chiarire meglio alcuni punti. Egli ha già detto che i racconti più belli sono quelli in cui si ha la peripezia e cioè un improvviso mutamento di fortuna; qui aggiunge che la peripezia, costituendo come lo scioglimento di un nodo o la soluzione di un problema, viene a dividere la tragedia in due sezioni: da una parte i dati del problema che di norma includono antefatti la cui conoscenza è presupposta all'iniziarsi del dramma, dall'altra il rovesciamento della situazione che si era venuta costruendo, con la conseguente sorpresa dello spettatore e il destarsi in lui, assieme alla solidarietà umana, dei sentimenti tragici della pietà e del terrore.

Nodo e scioglimento vengono così a costituire quello schema, quell'ossatura di cui si era parlato nel precedente capitolo e sono essi, più che non la grezza materia del mito, che caratterizzano l'opera tragica, donde la necessità che il bravo tragediografo sia valente nella costruzione di tutte e due le parti, del nodo e dello scioglimento. Di qui ancora una necessità di concentrazione della materia e la conseguente opportunità di segmentare, quando si renda necessario, la leggenda così come è stata tramandata, giacché, come sappiamo, lo sviluppare uno per uno gli episodi dando spazio a racconti diversi è concesso alla lunghezza dell'epopea, ma negato alla relativa brevità della tragedia.

Lo stesso principio dell'unità e della totalità, che richiede l'integrazione organica di tutte le parti, esige altresì che anche il coro venga inserito nel racconto e che esso si comporti come un attore. Di qui la condanna di Euripide e ancor più degli autori contemporanei che han fatto invece delle parti corali degli intermezzi che hanno così poco a che fare con la vicenda, e che potrebbero tranquillamente essere spostati da una tragedia all'altra.

La peripezia si conclude di norma nel *páthos* o fatto orrendo e presuppone caratteri; di qui la possibilità di una classificazione (e graduatoria) delle tragedie in altrettante specie, di cui la quarta rimane alquanto indefinita per la presenza di una lacuna nel testo. Ma il poeta più bravo sarà quello che sappia lavorare egualmente

bene ognuno di questi elementi fino a creare un'opera che, più che caratterizzarsi per il prevalere di uno, li comprenda tutti nella loro perfezione.

In ogni tragedia c'è una parte che è il nodo ed una che è lo scioglimento; il nodo è costituito dagli eventi che sono fuori della tragedia e spesso da alcuni che sono dentro, il resto è lo scioglimento. Voglio dire che il nodo è quella sezione che va dall'inizio dei fatti fino a quella parte che è l'ultima rispetto al punto in cui la vicenda muta dalla fortuna alla sfortuna, mentre lo scioglimento va dal principio di questo mutamento alla fine. Nel *Linceo*¹ di Teodette ad esempio il nodo è costituito dall'antefatto e dalla cattura del bambino ** mentre lo scioglimento va dall'accusa capitale sino alla fine.

Le specie della tragedia sono quattro (perché altrettante si disse esserne le parti²): quella complessa in cui sono tutto la peripezia e il riconoscimento; la tragedia dell'orrore, come i vari *Aiace*³ e [1456a] *Issione*⁴; quella di carattere, come le *Ftiotidi*⁵ e il *Péleo*⁶; e la quarta⁷ †, co-

¹ Tragedia già menzionata nel capitolo 11. Poiché, come si è già detto, poco si sa dell'argomento e poiché il testo della *Poetica* è lacunoso, il passo riesce di difficile interpretazione. Il bambino è certamente Abante, figlio di Linceo e di Ipermnestra.

² Si riferisce ad elementi del racconto messi precedentemente in luce, a partire dal capitolo 9, e mai propriamente elencati. Come si desume dalla classificazione che si fa qui, queste *parti* sono: 1, la peripezia e il riconoscimento; 2, il fatto orrendo; 3, il carattere; una lacuna nel testo ci impedisce di determinare con esattezza la quarta.

³ Quali l'*Aiace* di Sofocle, che ci è rimasto, in cui la vicenda si fonda tutta sulla pazzia ed il suicidio del protagonista.

⁴ Quali l'*Issione* di Euripide, andata perduta, in cui si rappresentava il tremendo supplizio cui era sottoposto Issione che, per aver recato offesa ad Era, era stato punito da Zeus nell'Ade, mediante la famosa ruota di fuoco cui venne legato.

⁵ Cioè le donne di Ftia, la patria di Achille in Tessaglia. La tragedia, perduta, era di Sofocle.

⁶ Sia Sofocle sia Euripide hanno scritto tragedie con questo titolo, andate perdute. Péleo era il padre di Achille, nato dalla sua unione con la dea Teti.

⁷ Quale fosse questa parte non sappiamo per una lacuna nel testo.

me le *Forcidi*⁸ e il *Prometeo*⁹ e quante si svolgono nell'Ade. E dunque ci si deve sforzare al massimo per riunire tutti questi aspetti o almeno i più importanti e il maggior numero possibile, specialmente oggi che i poeti vengono denigrati¹⁰; giacché, essendoci stati nel passato autori bravi nei singoli aspetti, si pretende che un solo poeta la vinca su ciascuno dei predecessori nel proprio pregio rispettivo.

È anche giusto giudicare una tragedia diversa o eguale ad un'altra per nient'altro che per il racconto, e cioè quando siano gli stessi il nodo e lo scioglimento. Molti sanno costruire bene il nodo ma male lo scioglimento, mentre in realtà ambedue le doti dovrebbero combinarsi assieme.

Bisognerebbe anche ricordarsi di quel che è stato detto più volte e di non fare di una composizione epica una tragedia — e chiamo composizione epica quella a racconto multiplo¹¹ — come ad esempio se si volesse fare un unico racconto dell'intera *Iliade*: giacché in questa, a motivo della sua lunghezza, le parti¹² possono ottenere la grandezza conveniente, mentre nei drammi il risultato delude l'aspettativa¹³. La prova ne è il fatto che quanti hanno composto una *Distruzione di Ilio* per intero e non spezzandola in parti come Euripide¹⁴, o una *Niobe* e non come ha fatto Eschilo¹⁵, o sono caduti o hanno avuto un cattivo

⁸ Le mostruose figlie di Forci, cioè le Gorgoni (di cui la più celebre era Medusa) e le Graie, contro cui dovette lottare Perseo.

⁹ Cui era stata dedicata da Eschilo una trilogia, di cui ci è rimasto il *Prometeo incatenato*.

¹⁰ Vuol dire che il pubblico a lui contemporaneo si era fatto più esigente per effetto del nascere e dello svilupparsi di uno spirito critico che era assente nei tempi antichi.

¹¹ In cui si danno cioè molteplici episodi.

¹² Gli episodi.

¹³ Ci si aspettava una maggior ricchezza e ne risultano invece disorganicità e confusione.

¹⁴ Come ad esempio nelle *Troiane*, che ci è rimasta. La *Distruzione di Ilio* è il titolo di un poema del ciclo epico e di molte tragedie andate perdute.

¹⁵ Non sappiamo quali parti del noto mito di Niobe Eschilo abbia preso a materia di sue tragedie.

esito nelle gare, dacché anche Agatone¹⁶ cadde per questo solo difetto.

Ma nelle peripezie e nelle azioni semplici i poeti ottengono l'effetto voluto mediante l'uso del sorprendente, giacché questo è l'elemento tragico e capace di destare umana simpatia. E questo accade quando un uomo intelligente ma malvagio venga ingannato, come Sisifo¹⁷, o uno valoroso ma ingiusto soccomba¹⁸; e un caso simile è anche verosimile, perché, come dice Agatone, è del tutto verosimile che accadano anche casi contrari al verosimile¹⁹.

Anche il coro poi occorre considerarlo come uno degli attori e bisogna che sia una parte integrante del tutto e che intervenga nell'azione, non come in Euripide ma come in Sofocle. Nei poeti posteriori²⁰ le parti cantate appartengono al racconto non più che ad un'altra tragedia, e così cantano una specie di intermezzi, avendo per primo iniziato a far così Agatone. Eppure qual è la differenza tra il cantare intermezzi e l'adattare da una tragedia ad un'altra una parlata o un intero episodio?

19. [Il pensiero e l'elocuzione.]

Delle parti qualitative o elementi essenziali della tragedia elencati nel capitolo sesto, Aristotele ha già trattato del racconto e del carattere e, poiché la musica e lo spettacolo non appartengono propriamente all'arte poetica, non restano che il pensiero e l'elocuzione. Ma anche lo studio del pensiero compete piuttosto alla *Retorica* che non alla *Poetica*, perché è la retorica che si occupa del discorso in cui il pensiero trova la sua espressione. Si potrebbe obiet-

¹⁶ Agatone è già stato menzionato nel capitolo 9.

¹⁷ Leggendario re di Corinto, dotato di grandissima astuzia, tanto da riuscire, ad esempio, ad incatenare per qualche tempo perfino la morte. Per i suoi misfatti venne condannato nell'Ade alla famosa pena del masso.

¹⁸ La sorpresa sta nel fatto che il primo sia ingannato nonostante la sua astuzia ed il secondo sconfitto nonostante il suo valore. Ma, come dirà subito dopo, il sorprendente può essere fatto rientrare nel verosimile.

¹⁹ Allude a due versi di Agatone che cita nella *Retorica* (II,24,1402a 10): « Forse del verosimile si può dire che sia proprio questo: / che ai mortali accadono molte cose non verosimili ».

²⁰ Già in Euripide la tendenza a distaccare il coro dall'azione viene accentuandosi nelle ultime opere e proseguita ancor oltre dopo di lui.

tare che, se è vero che non riguardano la poetica le forme propriamente logiche del discorso come la dimostrazione e la confutazione, dovrebbe invece interessarle il discorso capace di provocare emozioni, visto che compito della tragedia è quello di suscitare i sentimenti della pietà e del terrore. Sennonché, per Aristotele, nell'arte poetica questi sentimenti debbono essere prodotti dalla composizione stessa dei fatti, e cioè dal racconto, mentre ove fossero provocati da argomentazioni, si avrebbe il discorso persuasivo che è appunto oggetto della retorica.

Anche altri aspetti dell'elocuzione non appartengono propriamente alla poetica quanto all'arte della recitazione: si tratta dei diversi modi del verbo, comando, preghiera, domanda, risposta, quando queste siano fatte avvertire mediante l'intonazione della voce.

Degli altri elementi essenziali si è parlato ma resta da dire dell'elocuzione e del pensiero. Le questioni concernenti il pensiero debbono trovare il loro posto nei libri della *Retorica*, giacché si tratta di una materia che è piuttosto propria di quella ricerca. Rientra poi nella trattazione del pensiero tutto quanto deve essere procurato dal discorso. Ne sono parti il dimostrare, il confutare, il procurare emozioni (come [1456b] ad esempio la pietà o il terrore o l'ira e così via) ed ancora l'amplificazione e la diminuzione¹. È chiaro che anche nelle azioni² bisogna fare così partendo dagli stessi principi quando si debbano procurare effetti di pietà o di terrore o di grandiosità o di verosimiglianza, sennonché la cosa tanto differisce che in questo caso i sentimenti si debbono manifestare senza bisogno dell'insegnamento³, mentre nel discorso sono procurati da chi discorre e si generano ad opera del discorso. Giacché quale sarebbe la funzione di chi discorre se la cosa già si manifestasse come doveva e non per mezzo del discorso? ⁴

¹ Aumentare o diminuire l'importanza di qualcosa, a seconda che se ne voglia dare un giudizio elogiativo o dispregiativo.

² Mediante cioè la strutturazione del racconto; nella tragedia gli effetti voluti debbono essere conseguiti attraverso la stessa azione drammatica e non già ricorrendo a discorsi messi in bocca ai personaggi.

³ Qui *insegnamento* è preso nel suo senso più ampio, significando ogni trasmissione di conoscenza (in questo caso la manifestazione dei sentimenti) mediante la parola.

⁴ Vuol dire che non ci sarebbe nessun bisogno di ricorrere ad una

Delle questioni che riguardano l'elocuzione una branca della ricerca è costituita dalle figure dell'elocuzione⁵, che è cosa che deve sapere l'attore e chi di quest'arte possiede una conoscenza professionale, come ad esempio che cosa sia il comando e che cosa la preghiera, e così anche per la narrazione, la minaccia, la domanda, la risposta e quant'altro rientra in questo genere di cose. Giacché a motivo della conoscenza o dell'ignoranza di queste cose non si porta nei confronti dell'arte poetica nessuna critica degna di seria considerazione. E difatti, chi potrebbe ammettere che Omero sia incorso nell'errore rimproveratogli da Protagora⁶ e cioè che, pensando di pregare, invece comanda dicendo «l'ira cantami, o dea»? ⁷ Giacché – osserva Protagora – il dire di fare o non fare una cosa è un comando⁸.

E perciò lasciamo questa ricerca come propria di un'altra arte e non di quella poetica.

20. [Analisi del linguaggio.]

Questo e i due capitoli seguenti sono dedicati ad una rapida trattazione della linguistica e della stilistica e perciò a non pochi studiosi sono sembrati estranei al tema della *Poetica* (G. Else ad esempio non li include nel suo ricco commento). Presso di noi è merito di G. Morpurgo Tagliabue (*Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma 1967) l'aver dimostrato al contrario come essi facciano corpo con il resto dell'opera ed averne dato una mirabile analisi.

La trattazione linguistico-stilistica si lega strettamente al filo che Aristotele sta seguendo, in quanto il suo oggetto, e cioè l'elo-

dichiarazione mediante il discorso, se il sentimento fosse già manifestato dalla stessa azione.

⁵ Quali siano le figure dell'elocuzione è esemplificato più giù; ma qui sono considerate in quanto rese manifeste dall'intonazione che l'attore dà alle sue parole.

⁶ Nella Grecia antica spetta ai Sofisti il merito di aver dato origine allo studio della lingua e di aver fissato i primi rudimenti della grammatica. A Protagora in particolare si attribuiva la distinzione di «quattro tipi di proposizioni: preghiera, domanda, risposta, comando» (Diogene Laerzio, IX,53; trad. Gigante).

⁷ Le parole, notissime, con cui si inizia l'*Iliade*.

⁸ La critica è infondata, perché secondo Aristotele il far sentire che si trattava di una preghiera, anziché di un comando, spettava al rapido con l'intonazione della voce.

uzione, è l'ultima delle parti costitutive della tragedia e richiede anch'essa quindi un suo esame specifico. L'indagine si fonda sulla distinzione di due livelli, il primo fonetico, il secondo semantico; ebbene, lo studio del livello fonetico concerne quei valori ritmico-musicali che sono caratteristici del linguaggio poetico, mentre lo studio del livello semantico riguarda il discorso come espressione del pensiero che è stato anch'esso considerato una parte della tragedia.

All'interno di ciascun livello Aristotele fonda il suo esame sull'opposizione: indivisibile (semplice)-divisibile (composto) e perciò, nell'analisi fonetica, studia dapprima la lettera, semplice ed indivisibile, e poi la sillaba, composta e divisibile. La lettera viene esaminata dal duplice punto di vista dell'emissione del suono dalla bocca e della ricezione da parte dell'orecchio, risultandone una serie di distinzioni che resteranno poi come punti acquisiti negli sviluppi ulteriori della grammatica.

Il connettivo e l'« articolo » si trovano in un certo modo al confine dei due livelli perché, pur essendo in sé considerati privi di significato, concorrono a determinare il significato della frase; perciò la loro trattazione è posta al centro, tra la lettera e la sillaba da una parte e il nome, il verbo e la frase dall'altra. Quanto alla duplice definizione del connettivo, il Morpurgo Tagliabue ha chiarito che la prima concerne il connettivo nel suo uso grammaticale-sintattico e si riferisce perciò essenzialmente alla congiunzione, mentre la seconda concerne l'aspetto semantico e si riferisce essenzialmente alla preposizione. Vero è però che questo secondo significato coincide con quello attribuito all'« articolo », donde l'ipotesi, avanzata da più parti, che le righe concernenti l'« articolo » siano interpolate.

Se sul piano fonetico l'unità prima è la lettera, su quello semantico essa è costituita dal nome e dal verbo, che, foneticamente composti, sono semanticamente semplici, perché nessuna delle loro parti è di per sé significante, come è confermato dal caso limite dei nomi composti, nei quali la parte, che pure presa per sé avrebbe significato, lo perde entrando nella composizione. L'esempio di Aristotele, opportunamente desunto dai nomi di persona, mostra come, sul piano dell'appellazione, la parte del nome che potrebbe sembrare significante, né denota né connota nulla.

Nel nome, Aristotele fa rientrare sia il sostantivo sia l'aggettivo e perciò egli pone la differenza tra il nome e il verbo non nell'opposizione: cosa (sostanza)-azione, ma nell'assenza-presenza della determinazione temporale, una caratterizzazione che si continuerà poi per tutto il Medioevo.

La flessione (ma Aristotele lo chiama « caso » con riferimento sia alla declinazione sia alla coniugazione) viene caratteristicamente considerata anch'essa una « parte » del linguaggio.

Infine il discorso (la frase) è considerato composto non solo sul piano fonetico, ma anche su quello semantico, perché almeno al-

cune delle parti che lo costituiscono hanno significato. L'ampiezza con cui Aristotele intende il termine è provata dal fatto che egli considera l'intera *Iliade* un unico « discorso », ma unico — precisa Aristotele — dal punto di vista sintattico, per i nessi che si pongono all'interno di e tra le varie « frasi ». Unità semantica ha invece la definizione, giacché ad esempio « animale razionale » o, più analiticamente, « sostanza vivente dotata di sensibilità e di ragione » denotano una cosa sola, e cioè l'uomo. La spiegazione di quest'ultima tesi va ricercata nella dottrina metafisica dell'unione di materia e forma e della stratificazione delle forme.

Della elocuzione in generale¹ le parti sono queste: lettera, sillaba, connettivo, nome, verbo, articolazione, flessione, discorso².

La lettera è una voce indivisibile, ma non ogni voce bensì quella che è per natura destinata a divenire una voce composta; giacché anche quelle degli animali sono voci indivisibili, ma nessuna di esse chiamo lettera³. Le lettere si dividono in vocali, semivocali e mute. La vocale è quella che ha voce udibile senza accostamento della lingua e delle labbra, semivocale quella che ha voce udibile con accostamento, come la *S* e la *R*, muta quella che anche con accostamento non ha di per sé nessuna voce, ma diventa udibile solo assieme ad altre lettere che hanno una qualche voce, come la *G* e la *D*. Le lettere differiscono tra loro per la configurazione della bocca ed il luogo in cui sono prodotte, per l'aspirazione o la mancanza di aspirazione, per la lunghezza e la brevità, ed ancora per l'accento che può essere acuto o grave o intermedio⁴; argomenti tutti sui quali particolareggiatamente conviene che si indaghi nei trattati di metrica.

¹ Cioè, non soltanto con riferimento alla tragedia.

² Ho tradotto *connettivo*, *articolazione*, *flessione*, anziché, rispettivamente, « congiunzione », « articolo », « caso », perché i corrispondenti termini greci, pur essendo alla base della nostra terminologia grammaticale, hanno in Aristotele un significato alquanto diverso da quello che noi attribuiamo alla seconda serie di vocaboli.

³ Come si vede, Aristotele ha chiara la nozione del linguaggio « articolato ».

⁴ ...*intermedio*: cioè circonflesso.

La sillaba è una voce non significativa composta da una muta e da una lettera avente voce, giacché *GR* è sillaba sia senza *A* sia assieme ad *A* come in *GRA*. Ma l'indagare anche sulle differenze delle sillabe è proprio della metrica.

Il connettivo⁵ è una voce non significativa la quale né [1457a] impedisce né fa sì che da parecchie voci si componga naturalmente un'unica voce significativa e che si può trovare sia alle estremità sia nel mezzo ma che non conviene porre al principio di un discorso indipendente, come *μέν*, *ὅτοι*, *δέ*. Oppure è una voce non significativa che da più di una sola voce, ma significativa, è capace per sua natura di produrre un'unica voce significativa.

L'articolazione è quella voce non significativa che del discorso indica o il principio o la fine o una divisione, come *ἄμφι*, *περὶ* ed altri simili⁶.

Il nome è una voce composta significativa senza tempo di cui nessuna parte è di per sé significativa; nei nomi doppi infatti la parte non viene impiegata come di per sé

⁵ Le due definizioni del connettivo e dell'articolazione sono apparse come uno dei passi più difficili della *Poetica* già ai primi commentatori del Rinascimento e tuttora sono molto discusse. Il Morpurgo Tagliabue (*op. cit.*, pp. 41-58) interpreta le due definizioni del connettivo come equivalenti, la prima alla congiunzione (che, avendo funzione puramente sintattica, connette ma non altera i significati) e la seconda alla preposizione (che ha invece valore semantico e da più significati, costituendo un unico sintagma, ricava un significato nuovo). A questo modo però la seconda definizione del connettivo si sovrappone alla prima dell'articolazione, che dovrebbe essere considerata un'aggiunta posteriore, di modo che gli esempi *ἄμφι* e *περὶ* si riferirebbero, non all'articolazione, ma al connettivo inteso come preposizione.

Già il Rostagni nella sua edizione aveva espunto tutto quanto concerne l'articolazione, a partire dalla prima menzione che se ne fa nell'elenco delle parti dell'elocuzione, con cui si apre il capitolo. Si tratta di un intervento drastico nel testo, ma è il solo modo di dargli un senso soddisfacente.

⁶ A questo punto i codici, cui si attiene fedelmente il Kassel dal quale pertanto io mi discosto in questo passo, fanno seguire come seconda definizione dell'articolazione quella che già figura come prima definizione del connettivo, ripetuta (da *voce non significativa a nel mezzo*) parola per parola.

significativa, come in Deodato "dato" non significa niente⁷.

Il verbo è una voce composta significativa con tempo di cui nessuna parte significa di per sé, come anche per i nomi; giacché "uomo" o "bianco" non significano il quando, mentre "cammina", "ha camminato" significano, il primo il tempo presente e il secondo quello passato.

La flessione⁸ è propria del nome e del verbo e significa a volte "di questo", "a questo" e così via⁹, a volte il singolare o il plurale come ad esempio "uomini", "uomo", ed altre volte ancora l'inflessione della voce, come ad esempio la domanda e il comando, giacché "camminava?" o "cammina"¹⁰ sono flessioni del verbo secondo queste specie.

Il discorso è una voce composta significativa di cui alcune parti¹¹ di per sé considerate significano qualche cosa (giacché non ogni discorso è costituito di verbi e di nomi, ma è possibile che ci sia discorso senza verbi, come ad esempio la definizione di uomo; avrà però sempre almeno una parte che significa qualcosa¹² come ad esempio "Cleone" in "Cleone cammina"¹³). Il discorso è unitario in due modi di-

⁷ Trattandosi di un nome proprio o appellativo, il significato è soltanto denotativo in quanto l'originario senso connotativo si perde nell'uso e non viene più avvertito come tale. In questo senso, *dato* non significa niente, in quanto di per sé non denota niente.

Ho sostituito nella traduzione al greco « Teodoro » l'italiano *Deodato* che ha la stessa struttura connotativa, ma, derivando dal latino, la lascia scorgere meglio.

⁸ Il termine greco, come ho già detto, corrisponde a « caso », ma, poiché da Aristotele esso viene applicato non soltanto alla declinazione del nome ma anche alla coniugazione del verbo, ho preferito tradurre, come fanno altri, con *flessione*.

⁹ Indica cioè quelli che noi ancor oggi chiamiamo « casi ».

¹⁰ Rientrano dunque nella flessione non soltanto le terminazioni che indicano persone, tempi e modi del verbo, ma anche le intonazioni che, a parità di elementi fonetici, fanno distinguere, ad esempio, l'asserzione dall'interrogazione e dal comando.

¹¹ Non tutte, perché il discorso comprende anche le particelle connettive che, come sappiamo, non hanno di per sé significato.

¹² Il *discorso* non corrisponde alla nostra « proposizione » o « frase », perché indica qualunque gruppo di parole aventi significato nel loro assieme, senza che sia richiesta la presenza del verbo, espressa o sottintesa. Perciò Aristotele considera *discorso* anche la definizione.

¹³ Propriamente, nell'esempio, significato ha non soltanto *Cleone*, ma anche *cammina*.

versi, perché lo è o in quanto significa un'unica cosa o per un legame di più cose, come ad esempio l'*Iliade* è unitaria per legame, mentre la definizione di uomo per il significare una unica cosa¹⁴.

21. [Analisi del linguaggio poetico.]

Dopo l'analisi del linguaggio, in questo capitolo Aristotele passa allo studio di quell'elocuzione « condita » o adorna che è propria, come ha già detto, della poesia, passa cioè all'esame del linguaggio poetico; benché non manchino anche in questo capitolo sezioni di semplice grammatica, qual è quella finale dedicata alla classificazione dei nomi in maschili, femminili e neutri e quella iniziale in cui si riprende ed amplia la trattazione delle parole composite, insistendosi di nuovo sul fatto che nella composizione anche le parti originariamente dotate di un loro significato perdono la loro valenza semantica.

Fondamento dello studio dell'elocuzione poetica è l'opposizione della parola comune alla parola che tale non è, ma che, suonando ricercata, contribuisce ad elevare il piano del linguaggio. Si tratta del concetto della parola « scelta », e cioè consapevolmente impiegata per ottenere certi effetti. Le forme più semplici della locuzione non comune sono la parola straniera e la parola abbreviata o allungata nell'accento o comunque alterata sul piano fonetico. Ma, mancando nel testo così come ci è pervenuto una trattazione dell'*« ornamento »*, che pure figura nell'elenco iniziale e che forse doveva comprendere figure come la metonimia, la sineddoche e così via, la parte di gran lunga più sviluppata è quella dedicata alla metafora.

La metafora è definita come un traslato che avviene o all'interno di un genere o tra due generi diversi tra cui è possibile stabilire un rapporto di similarità. Nel primo caso si ha l'uso del termine generico in luogo di quello specifico o viceversa, oppure lo scambio tra due termini specifici.

Gli interpreti fanno notare come la metafora sia intesa come funzione del vocabolo e come l'intera trattazione dell'elocuzione poetica sia limitata al lessico, senza che sia mai presa in considerazione la dimensione sintattica.

I nomi sono di due specie, semplici, e tali chiamo i nomi che non sono costituiti da parti significative, come ad

¹⁴ In « animale razionale » le due parole (che potrebbero moltiplicarsi, perché « animale » potrebbe venir sostituito da « vivente senziente » e così via) significano una cosa sola: « uomo ».

esempio "terra"¹, e doppi; di quest'ultima specie alcuni sono formati da una parte significativa e da una no² (benché, significativa e no, non in quanto sono nel nome³), mentre altri sono formati da parti significative. Ci possono poi essere anche nomi composti da tre, quattro o più parti, ad esempio molti dei nomi dei Massalioti⁴, come Emocaicoxanto⁵ *** [1457b].

Ogni nome poi è o una parola comune o peregrina⁶, o una metafora o un ornamento o una parola coniata dall'autore, o una parola allungata o abbreviata o modificata.

Chiamo comune il nome di cui si servono tutti, peregrino invece quello di cui si servono altri popoli; di modo che è manifesto che la stessa parola possa essere assieme peregrina e comune, ma non rispetto alle stesse persone, giacché σιγυνον⁷ per i Ciprioti è parola comune, per noi invece peregrina.

La metafora è il trasferimento ad una cosa di un nome proprio di un'altra o dal genere alla specie o dalla specie al genere o dalla specie alla specie o per analogia. Mi spiego: esempio di metafora dal genere alla specie⁸, «ecco che la mia nave si è fermata», giacché "ormeggiarsi" è un certo "fermarsi"⁹; dalla specie al genere, «ed invero Odisseo

¹ ...terra: in greco, essendo un monosillabo ($\gamma\eta$), ha per parti soltanto le due lettere che lo costituiscono.

² Tali per esempio i composti di un nome e di una preposizione (Rostagni).

³ Perché, come ha già detto, nel nome le parti, anche quando l'avevano, perdono il loro primitivo significato. Ha definito (capitolo 20) il nome come quello *di cui nessuna parte è di per sé significativa*.

⁴ Gli abitanti di Massalia, colonia greca nella Gallia, ora Marsiglia.

⁵ La parola è costituita con tre nomi di fiumi dell'Asia Minore, dei quali l'Ermio e il Caico erano vicini a Focea, metropoli di Massalia, il terzo, lo Xanto (Scamandro), era non lontano dalla Troade (Rostagni).

⁶ ...peregrina: il termine greco (che si usa anche in italiano) è «glossa» ed indica in generale il termine raro (straniero, arcaico, etc.) in opposizione a quello comune.

⁷ Lancia.

⁸ In cui, come chiarisce l'esempio, è il genere (*fermarsi*) che viene trasferito alla specie (*ormeggiarsi*), nel senso che è il genere che viene sostituito alla specie, che prende il posto della specie.

⁹ È un *fermarsi* in certo modo qualificato; qualificazione che in

ha compiuto mille e mille gloriose imprese», giacché «mille» è «molto»¹⁰ ed Omero se ne vale invece di dire «molte»; da specie a specie, «con il bronzo attingendo la vita» e «con l'acuminato bronzo tagliando»¹¹, giacché là il poeta chiama «attingere» il «recidere», mentre nel secondo caso chiama «recidere» l'«attingere», perché ambedue i verbi rientrano nel toglier via qualcosa¹².

Chiamo poi relazione analogica quella in cui il secondo termine sta al primo nella stessa relazione in cui il quarto sta al terzo, giacché allora si potrà dire il quarto termine invece del secondo o il secondo invece del quarto. Ed a volte i poeti pongono in luogo di quel che si vuol dire ciò con cui si trova in relazione. Voglio dire ad esempio che come la coppa sta a Dioniso così lo scudo sta a Ares, e si potrà dunque chiamare la coppa scudo di Dioniso e lo scudo coppa di Ares¹³. Oppure quel che è la vecchiaia rispetto alla vita lo è la sera rispetto al giorno e dunque si potrà chiamare la sera vecchiaia del giorno o anche, come fa Empedocle, chiamare la vecchiaia sera della vita o tramonto della vita. Alcuni dei termini che si trovano in proporzioni non hanno un nome già esistente, ma cionondimeno si farà egualmente la metafora, per esempio lasciar cadere il grano si dice seminare, mentre non ha nome il lasciar cadere la vampa da parte del sole; ma poiché la relazione rispetto al sole è la stessa di quella del seminare rispetto al grano, si potrà dire «seminando la vampa nata

logica corrisponde alla «differenza specifica» (nel caso in questione: «fermarsi detto di una nave, per la quale il fermarsi richiede il calare gli ormeggi»). L'esempio è tratto dall'*Odissea* (I,185; XXIV,308).

¹⁰ *Mille* è una determinazione particolare (e pertanto una specie) di *molto*. L'esempio è tratto dall'*Iliade* (II,272).

¹¹ Si tratta di due frammenti di Empedocle (Diels-Kranz 138 e 143).

¹² *Attingere* e *tagliare* sono due specie dello stesso genere *toglier via qualcosa*.

¹³ La proporzione è la seguente:

Dioniso: coppa = Ares: scudo

Il secondo (coppa) e il quarto termine (scudo) si possono scambiare di posto.

dal dio »¹⁴. Ma è possibile valersi di questo modo di metafora anche in altro modo: chiamando una cosa con il nome di un'altra togliere a quest'ultima qualcosa di quel che le è proprio, come ad esempio se si chiamasse lo scudo "coppa" non già "di Ares" ma "senza vino" ***¹⁵.

Coniato dall'autore è poi quel nome che, mai adoperato da alcuno, pone lo stesso poeta, giacché sembra proprio che ci siano dei casi simili come ἐρνύγας¹⁶ per le corna e ἀρητῆρα¹⁷ per il sacerdote.

Una parola può anche essere allungata [1458a] o abbreviata a seconda che ci si serva di una vocale più lunga di quella ordinaria o di una sillaba aggiunta, o che invece le si tolga qualcosa; esempio di nome allungato è πόληος al posto di πόλεως e Πηληϊάδεω anziché Πηλείδου; esempio di parola abbreviata κρῖ e δῶ e « μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ»¹⁸. Alterata è la parola quando del nome di una cosa una parte rimane ed un'altra è coniata, come ad esempio δεξιτερόν per δεξιόν in « δεξιτερὸν κατὰ μαζόν »¹⁹.

Dei nomi poi in sé considerati, alcuni sono maschili, altri femminili ed altri intermedi²⁰; maschili quelli che terminano con le lettere Ν, Ρ e Σ e con le lettere composte da quest'ultima (queste son due, ψ e Ξ); femminili i nomi che escono in quelle tra le vocali che sono sempre lunghe, come in Η e Ω, e tra le vocali che si possono allungare²¹ i nomi che terminano in Α, così che accade che i nomi maschili siano

¹⁴ Non sappiamo di chi sia questo emistichio.

¹⁵ Si ritiene dai più (ma non dal Gallavotti) che a questo punto dovesse seguire la trattazione dell'ornamento che figura, al quarto posto, nell'elenco iniziale e del quale poi non si fa più parola.

¹⁶ Da ἔρνη, rami.

¹⁷ Da ἀράωμαι, pregare. Il termine ricorre tre volte in Omero.

¹⁸ Tre esempi di apocope: κρῖ per κριθή (orzo), δῶ per δῶμα (casa), ὄψ per ὄψις (visione). L'emistichio che termina con ὄψ è la fine di un esametro di Empedocle (fr. 88) e vuol dire: « una sol vista nasce da ambedue » (trad. Bignone).

¹⁹ *Iliade*, V,393: « alla mammella destra ».

²⁰ Cioè neutri.

²¹ Α, Ι, Υ.

per numero eguali a quelli femminili²², giacché ψ e Σ sono lettere composte. Nessun nome termina con una muta né con una vocale breve. Terminano in I soltanto tre parole, μέλι, κόμη e πέπερι²³, cinque invece in Y **²⁴; i nomi intermedi terminano in queste due vocali e in N e Σ.

22. [Le regole del linguaggio poetico.]

Dopo l'elenco ragionato degli elementi che costituiscono sia la lingua comune sia il linguaggio poetico, segue in questo capitolo la precettistica, giacché, per poter formulare regole, occorreva prima definire i termini con cui queste regole sono formulate.

La prima e fondamentale regola è il monito che non si abbia a credere che il linguaggio poetico debba essere costituito interamente da parole poetiche; se così si facesse, il discorso riuscirebbe incomprensibile, perché da una serie di metafore risulta un enigma e da una serie di parole peregrine un eloquio barbarico. La lingua poetica deve soddisfare assieme due esigenze che sono tra di loro contrastanti, perché da una parte deve riuscire comprensibile, il che implica di necessità l'impiego di vocaboli comuni, e dall'altra deve sollevarsi al di sopra del semplice uso corrente del discorso ordinario, il che implica l'impiego di vocaboli scelti. Si tratta della prima formulazione di quella regola stilistica che costituirà poi il cardine della tradizione classica della retorica, l'unione del « proprio » con l'« ornato ».

Il linguaggio poetico si definisce dunque come quello in cui l'usuale ed il non usuale dovranno essere sapientemente dosati e perciò dei tipi di parole inusitate descritte nel capitolo precedente le più adatte ad essere adoperate saranno i nomi allungati, abbreviati e alterati (oltre alle anastrofi), perché in questo caso il vocabolo, pur conservando la sua base consueta e perciò la sua intelligenza, viene rinnovato e nobilitato.

Aristotele si rende perfettamente conto che gli elementi caratteristici del linguaggio poetico si prestano al dileggio e alla parodia, ma giustamente sostiene che non si può per questo sopprimerli. Se infatti da un testo poetico ci proviamo ad eliminare tutte le parole che sono appunto proprie dell'uso poetico, ci accorgeremo che lo splendore e la nobiltà dell'eloquio sono spariti completamente.

Parole straniere, alterate, ornate e così via vengono in certo modo a costituire un linguaggio poetico codificato all'interno di una certa tradizione e si possono perciò apprendere con lo studio. Non

²² In quanto ammettono tre terminazioni per uno.

²³ Miele, gomma, pepe.

²⁴ Si pensa dovesse seguire l'elenco.

così invece per la metafora che non può essere stancamente ripetuta, ma deve essere inventata sempre di nuovo. La creazione di metafore quindi è frutto di genio nativo e si fonda sulla capacità intuitiva di cogliere elementi comuni in cose e situazioni diverse.

La metafora infine, poiché è una parola comune dislocata fuori dell'uso normale, ben si addice alle parti della tragedia più vicine al parlato, e cioè ai trimetri giambici del dialogo. Allo stile epico sono adatti tutti i tipi di linguaggio poetico, ma in particolare i nomi peregrini, mentre al ditirambo convengono le parole composte.

La virtù propria dell'elocuzione è di essere assieme chiara e non pedestre. Chiarissima è quella costituita da parole comuni, ma è anche pedestre; ne è esempio la poesia di Cleofonte¹ e quella di Stenelo². Elevata invece e diversificata rispetto all'uso comune è l'elocuzione che si serve di termini esotici, e chiamo esotici la parola peregrina, la metafora, l'allungamento e tutto quanto è fuori del comune.

Ma se si facessero tali tutte le parole impiegate, ne risulterà o un enigma o un barbarismo; se l'elocuzione fosse costituita da metafore l'enigma, se invece da parole peregrine un barbarismo. Giacché la forma stessa dell'enigma è questa: pur dicendo le cose come stanno, mettere assieme delle assurdità; e dunque non è possibile far questo mediante l'espressione ordinaria, mentre è possibile con le metafore, come ad esempio « vidi un uomo che incollava con il fuoco bronzo ad un altro uomo »³ e simili. La frase invece costituita di termini peregrini è un barbarismo.

Bisogna dunque servirsi di queste espressioni in un certo modo, giacché l'elemento esotico produrrà l'uso non comune ed il carattere non pedestre (così la parola peregrina, la metafora, l'ornamento e le altre specie di elocu-

¹ Che ha già menzionato nel capitolo 2.

² Poeta tragico di cui già Aristofane aveva criticato l'elocuzione insipida.

³ Indovinello di cui Aristotele stesso (*Retorica*, III,2,1405a 35) ci dà la soluzione: si tratta della ventosa o coppetta di bronzo per cavar sangue (Rostagni).

zione di cui si è parlato), mentre l'elemento comune produrrà la chiarezza.

Non poco contribuiscono [1458b] alla chiarezza dell'elocuzione, ma anche al carattere non usuale, gli allungamenti, i troncamenti e le alterazioni delle parole, giacché l'essere diverso dal comune discostandosi dal consueto produrrà il carattere non usuale, mentre a motivo della perdurante partecipazione al consueto ci sarà la chiarezza. Di modo che a torto i detrattori di questo modo di linguaggio condannano e mettono in burletta il poeta, come fa Euclide il vecchio⁴ che diceva esser facile fare a questo modo, ove si concedesse la licenza di allungare le parole a piacimento, e così parodiava Omero nella sua stessa elocuzione « Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα »⁵ e †⁶. Una certa ostentazione nel valersi di questo tropo è dunque ridicola, mentre la giusta misura è requisito comune per tutte quante le parti dell'elocuzione, giacché raggiungerebbe lo stesso effetto⁷ anche chi si servisse delle metafore, dei termini peregrini e di tutte le altre specie impropriamente e apposta per ottenere il ridicolo, mentre quanto differisca l'usarne con proprietà, nell'epopea si può vedere inserendo nel verso parole comuni⁸.

Si vedrà che diciamo il vero se in luogo del termine peregrino, delle metafore e delle altre specie di parole esotiche si sostituiscano parole comuni. Ad esempio Eschilo ed Euripide hanno composto un medesimo trimetro giambico, ma Euripide con il cambiare una sola parola, ponendo in luogo di un termine comune uno peregrino, ha

⁴ Non si sa chi sia. Rostagni pensa che dovesse trattarsi piuttosto di un commediografo che non di un critico vero e proprio.

⁵ « Vidi Epicure che andava a Maratona. »

⁶ Segue un altro esempio che ho soppresso, perché il testo è corrutto.

⁷ Lo stesso effetto parodistico.

⁸ Facendo cioè l'operazione inversa. Una parafrasi che sostituisse alle parole poetiche i termini comuni (e noi aggiungeremmo: e sostituisse al giro poetico della frase l'ordine consueto delle parole) provrebbe quanto andrebbe perduto della poeticità del testo.

fatto sì che il verso sembrasse bello mentre prima era ordinario. Giacché Eschilo nel *Filottete* aveva scritto « l'ulcera che mangia la carne del mio piede » mentre Euripide in luogo di "mangia" pose "banchetta"⁹. Lo stesso si avrebbe se in luogo di

« ora essendo piccino, dappoco e meschino »¹⁰
 si dicesse, ponendo parole comuni,
 « ora essendo piccolo, debole e informe »
 e così pure se si mutasse
 « posto un seggio indegno e poca tavola »¹¹

in

« posto un seggio brutto e una piccola tavola »
 e invece di « mugghiano le spiagge »¹² « fanno rumore le spiagge ».

E similmente Arifrade¹³ fece la parodia dei tragediografi perché si servivano di espressioni che nessuno direbbe nel parlare, come ad esempio "dalle case via" e non "via dalle case", "teco", "io lui"¹⁴ [1459a] "ad Achille interno" e non "interno ad Achille" e così via. Giacché proprio il fatto che queste espressioni non sono comuni fa sì che esse si sollevino sul linguaggio corrente; ma proprio questo Arifrade non voleva riconoscere.

È cosa di grande importanza sapersi servire con proprietà di ciascuno di questi tropi, e cioè delle parole doppie e di quelle peregrine, ma la cosa più importante di tutte è di riuscire nelle metafore. Soltanto questo infatti non è possibile desumere da altri ed è segno di dote congenita, perché saper comporre metafore vuol dire saper scorgere il simile.

⁹ Sia il *Filottete* di Eschilo sia quello di Euripide sono andati perduti, mentre si è conservato il *Filottete* di Sofocle.

¹⁰ *Odissea*, IX,515.

¹¹ *Ivi*, XX,259.

¹² *Ivi*, XVII,265.

¹³ Anche di Arifrade, come di Euclide il vecchio, non sappiamo niente. Rostagni suppone che si tratti di un commediografo.

¹⁴ Nel testo si tratta propriamente del genitivo σέθεν in luogo di σοῦ e di ἐγώ δέ νιν.

Delle varie specie di nomi, quelli doppi convengono soprattutto ai ditirambi, quelli peregrini all'epica e le metafore ai giambi. Ma nell'epica tutte le specie di cui si è parlato sono utilizzabili, mentre nei giambi, per il fatto che soprattutto imitano la lingua parlata, convengono, dei nomi, quelli di cui ci si servirebbe anche nel discorrere; e questi sono il vocabolo comune, la metafora e l'ornamento.

Sulla tragedia e cioè sull'imitazione che si compie nelle azioni basti quel che si è detto.

23. [L'*epopea*.]

Terminato lo studio della tragedia e delle sue singole parti, Aristotele passa all'esame dell'altro genere serio, e cioè dell'*epopea*, che svolge molto più rapidamente, perché quel che ha detto della prima vale anche in larga misura per la seconda. Così è per l'unità del racconto che deve costituire, anche nell'*epopea*, un tutto in sé concluso avente un principio ed una fine e parti tra loro organicamente collegate. Perciò viene ripreso e in certo modo approfondito il confronto con la narrazione storica la cui unità è del tutto estrinseca, perché data soltanto o dall'identità del personaggio o dai limiti cronologici del periodo preso a considerare. Nella storia i fatti sono o simultanei (accadono nello stesso tempo in luoghi diversi) o successivi (accadono nello stesso luogo in tempi diversi); nel primo caso la stessa lontananza fa sì che i fatti ben poco abbiano a che fare tra loro, nel secondo l'ordinamento, essendo puramente cronologico, potrebbe ben essere diverso da quello che è. Nella storia insomma i nessi sono soltanto fattuali, di semplice vicinanza o lontananza nello spazio e nel tempo e, come tali, puramente casuali; laddove, come sappiamo, l'unità del racconto, così nella tragedia come nell'*epopea*, ha da essere non meramente meccanica, ma intrinsecamente organica.

L'*epopea* gode però, nei confronti della tragedia, di una maggiore libertà, concessale dal fatto che essa può essere alquanto più lunga, ed anche dalla sua stessa forma narrativa. L'*epopea* può infatti valersi di « episodi » che, questa volta, non sono già quelli che noi chiameremmo gli atti di un dramma, ma sono vere e proprie digressioni, di carattere descrittivo (come il « catalogo delle navi ») o anche narrativo, che non fanno propriamente corpo con la vicenda centrale, ma nemmeno ne compromettono l'intrinseca logicità e unità.

Modelli perfetti di unità epica, in cui l'unità del racconto mirabilmente si concilia con la costruzione degli episodi, sono i poemi omerici e, poiché l'*Odissea* ha un racconto « doppio », in partico-

lare l'*Iliade*. In questa Omero ha preso come argomento non l'intera guerra troiana, che pure poteva sembrare già possedere una sua conclusa unità, ma soltanto una sezione di essa, e cioè l'« ira di Achille », dalla morte di Patroclo alla vendetta compiuta con l'uccisione di Ettore. Gli imitatori di Omero invece, gli autori dei cosiddetti « cicli epici », hanno erroneamente creduto di trovare un'unità immanente nella stessa materia grezza che prendevano a trattare, o nell'unità del personaggio o in quella del periodo storico o anche dell'azione, quest'ultima, come nulla più di una semplice successione di episodi.

Quanto poi all'arte narrativa che imita in versi¹, è chiaro che essa deve comporre i suoi racconti al modo stesso della tragedia, e cioè comporli drammatici² e attorno ad un'azione unica e in sé compiuta, avente principio, mezzo e fine, di modo che l'opera, divenuta un tutto unitario come un organismo vivente³, produca il piacere che le è proprio. Le composizioni dunque non debbono essere simili alla storia, nella quale di necessità si fa l'esposizione non di una sola azione, ma d'un solo periodo di tempo, narrando tutte quelle cose che in questo periodo accadono ad una o più persone, pur essendoci tra questi fatti una relazione meramente casuale. Giacché come la battaglia navale di Salamina avvenne nello stesso tempo in cui ci fu in Sicilia la battaglia contro i Cartaginesi⁴, senza che i due eventi tendessero allo stesso fine, così anche nelle sequenze di tempo accade a volte che un fatto segua ad un altro senza

¹ L'epopea.

² Sia nel senso etimologico, in quanto rappresentazione di uomini che agiscono, sia nel senso proprio, perché nei capitoli 3 e 4 ha già lodato Omero per il fatto che poco dice in persona propria e molto fa agire e parlare i personaggi.

³ ...organismo vivente: ὡσπερ ζῷον; ricorre l'espressione che già si trovava nel Fedro di Platone (264c). Della bellezza dell'opera poetica simile a quella di un organismo vivente, Aristotele aveva già parlato nel capitolo 7.

⁴ La battaglia di Imera, dove nel 480 a.C. i Greci di Siracusa e di Agrigento sconfissero i Cartaginesi. Secondo Erodoto (VII,166) la battaglia avvenne nello stesso giorno di quella di Salamina.

che da essi risulti un unico fine. Eppure quasi tutti i poeti fanno a questo modo⁵.

Perciò, come si è già detto, anche per questo Omero ci appare divino rispetto agli altri poeti, per non aver cercato di rappresentare per intero la guerra troiana, benché avesse un principio e una fine, giacché il racconto ne sarebbe risultato troppo lungo e tale da non essere afferrabile nel suo assieme o, anche se ne avesse ridotto a proporzioni accettabili la grandezza, troppo complicato per la varietà di fatti. Ora invece, avendone presa una parte soltanto, si vale delle altre per molti episodi, come ad esempio con il catalogo delle navi e con altri episodi diversifica il poema. Gli altri poeti invece compongono attorno ad un solo personaggio o ad un solo periodo di tempo o [1459b] ad un'unica azione ma costituita da più parti, come gli autori dei *Cipri* e della *Piccola Iliade*⁶. Giacché dall'*Iliade* e dall'*Odissea* si può fare una sola tragedia per ciascuna, o al massimo due, mentre molte dai *Cipri* e dalla *Piccola Iliade*.

24. [Il modello dell'epopea: Omero.]

È questo il capitolo fondamentale per l'esame dell'epopea, esame che viene costantemente condotto tenendosi presenti da una parte il confronto con la tragedia e dall'altra il modello dei poemi omerici nei quali l'epopea ha raggiunto la sua perfezione. E difatti l'*Iliade* e l'*Odissea* riassumono in sé esaurendoli, a due per volta, le quattro specie in cui il poema epico può dividersi e contengono tutte le parti o elementi essenziali dell'opera poetica, con una prevalenza nell'*Iliade* dei fatti orrendi e nell'*Odissea* dei riconoscimenti, mentre in tutte e due si hanno peripezie, pensiero e bellezza su prema di eloquio.

Le differenze tra l'epopea e la tragedia consistono nella diversità del metro e della lunghezza e nelle possibilità maggiori che

⁵ Costruiscono gli intrecci con fatti che sono simultanei e successivi con la stessa casualità di quelli della storia.

⁶ Due poemi del ciclo epico andati perduti. Nel primo si narrava l'antefatto dell'*Iliade*, dal giudizio di Paride all'arrivo dei Greci nella Troade, nel secondo gli eventi accaduti dopo la morte di Achille fino alla partenza dei Greci.

la narrazione consente nei confronti della rappresentazione drammatica. Alla varietà dei versi impiegati, alla prevalenza di giambi e trochei, metri del movimento della danza e dell'azione, l'epopea contrappone l'uniformità e la stabilità dell'esametro che maggiormente si presta ad essere abbellito con parole peregrine e metafore. L'esametro è dunque l'espressione metrica naturale per la narrazione, la quale per altro, per restare fedele alla propria natura, poco deve concedere agli interventi in prima persona dell'attore e deve piuttosto mantenersi sul piano obiettivo del racconto o narrato o drammaticamente dialogato.

Aristotele ritorna poi sulla maggior lunghezza dell'epopea nei confronti della tragedia, da una parte per meglio determinare il limite di questa lunghezza che noi già sappiamo risiedere in generale nella possibilità di abbracciare il tutto con un unico sguardo (ma il riferimento va qui tradotto in termini temporali ed assegnato alla memoria) e che qui viene fissato nell'equivalente di una trilogia drammatica, e dall'altra per aggiungere un'altra ragione per l'impiego degli episodi. Si tratta della possibilità di tradurre nella successione della narrazione la contemporaneità di più eventi, che rimane invece negata alla tragedia, in cui la scena dove si svolge l'azione non può che rappresentare costantemente il presente e non può essere di volta in volta riempita che da un unico fatto.

Il carattere proprio dell'epopea, per cui gli eventi non si svolgono dinanzi agli occhi degli spettatori, le consente altresì di sfruttare meglio l'elemento del meraviglioso e del sorprendente fino alla possibilità di includere l'irrazionale ed il falso che il poeta, nella narrazione — ed Omero insegna —, può far sì che non vengano avvertiti come tali. Del falso Aristotele dà un'analisi logica di quel particolare tipo che fu poi chiamato nelle scuole la *fallacia consequentis* e che può essere così schematizzato:

Se il primo, il secondo,
ma il secondo,
dunque il primo

(le due forme corrette sono invece queste: ma il primo, dunque il secondo; oppure: non il secondo, dunque non il primo).

Ma in realtà la logica della poesia non coincide affatto con quella del discorso apofantico, tanto che, quando ci si riferisce all'opera poetica, piuttosto che del possibile, nel significato rigoroso del pensabile e del razionale, occorrerebbe parlare, come fondamento della regola, del verosimile nel senso psicologico del credibile.

Il capitolo si chiude con un monito che conferma il fatto che Aristotele concepisce la bellezza dell'elocuzione come un'aggiunta estrinseca: si raccomanda infatti di lavorare artisticamente il linguaggio soprattutto nelle parti meno interessanti, dove non ci siano densità di pensiero o vivezza di caratteri.

Inoltre l'epopea deve avere le stesse specie della tragedia, e cioè la semplice, la complessa, quella fondata sui caratteri e quella sui fatti orrendi. Ed anche le parti, ove si eccettuino la musica e lo spettacolo, debbono essere le stesse, giacché anche l'epopea richiede peripezie, riconoscimenti e fatti orrendi; ed ancora il pensiero e l'elocuzione debbono essere artisticamente elaborati¹. Cose tutte delle quali Omero si è valso sia per primo sia in modo conveniente. Ed infatti dei suoi poemi ciascuno in ciascuno dei due modi è costituito, l'*Iliade* semplice e fondata su fatti orrendi, l'*Odissea* invece complessa (c'è infatti dappertutto riconoscimento) e fondata sui caratteri. Ed inoltre ambedue sorpassano tutte le altre opere per l'elocuzione e per il pensiero.

L'epopea si differenzia invece dalla tragedia per la lunghezza della composizione e per il metro.

Il limite conveniente della lunghezza è quello già detto, giacché si deve poter cogliere con un unico sguardo il principio e la fine. Si avrebbe questo risultato, se le composizioni fossero più brevi di quelle antiche, ma assieme si estendessero quanto l'ampiezza complessiva delle tragedie presentate per un'unica audizione². L'epopea ha di suo il grande vantaggio di poter estendere la propria grandezza per il fatto che nella tragedia non è possibile imitare più parti di un'azione, che accadono simultaneamente, ma soltanto quella parte che si svolge sulla scena e viene recitata dagli attori; nell'epopea invece, poiché è una narrazione, è possibile rappresentare molte parti che si compiono simultaneamente, dalle quali, purché siano appropriate, viene accresciuta la grandiosità del poema. Di modo che l'epopea ha questo di buono che le conferisce magnificenza e le per-

¹ Delle sei parti della tragedia, così come sono elencate nel capitolo 6, Aristotele non fa qui esplicita menzione del « racconto » e del carattere; ma parla di peripezie, riconoscimenti e fatti orrendi, che sono parti del racconto come si dice in 11, e dei caratteri ha parlato or ora, affermando che su di essi si fonda una specie particolare di epopea.

² Cioè una trilogia.

mette di svariare l'animo degli uditori arricchendo la materia con episodi diversi l'uno dall'altro, giacché l'uniformità, in quanto presto sazia, è il motivo per cui cadono le tragedie.

Quanto al metro, è provato dall'esperienza che è l'esametro che si adatta bene. Giacché, se si facesse un'imitazione narrativa in qualche altro metro o in molti metri, apparirebbe manifesta la sconvenienza. L'esametro infatti è il metro più posato e grandioso che ci sia (e perciò accoglie più facilmente le parole straniere e le metafore, poiché anche la imitazione narrativa è eccezionale in confronto alle altre), mentre il trimetro giambico e il tetrametro trocaico [1460a] sono mossi e il secondo è fatto per la danza mentre il primo per l'azione. Inoltre ne risulterebbe ben strana cosa, se si mescolassero i metri, come ha fatto Cheremone³. E perciò nessuno ha fatto una composizione ampia in un metro che non fosse l'esametro, ma, come abbiamo detto, è la natura stessa che insegna a scegliere quello che meglio si adatta alla composizione.

Omero poi, come è degno di essere lodato in molte altre cose, così lo è anche perché lui solo fra i poeti non ignora quale debba essere la sua parte; il poeta infatti in persona propria deve parlare il meno possibile, giacché non è imitatore a questo modo. E dunque, mentre gli altri poeti si mettono sempre in mostra e poco imitano e poche volte, Omero invece, dopo un breve proemio in cui parla lui, subito introduce un uomo o una donna o un qualche altro personaggio, e nessuno poco caratterizzato ma ciascuno con il suo carattere.

Se è vero che nella tragedia si debba produrre il meraviglioso, nell'epopea è possibile rappresentare perfino l'irrazionale, da cui soprattutto deriva il meraviglioso, per il fatto che nell'epopea le persone che agiscono non si vedono. Dacché le circostanze in cui si svolge l'inseguimento

³ Nel *Centauro*, già ricordato nel capitolo primo.

di Ettore⁴, portate sulla scena, apparirebbero ridicole: i Greci che se ne stanno fermi senza prender parte all'inseguimento, mentre Achille fa cenno di no⁵; ma nell'epopea non ci se ne accorge. Il meraviglioso poi riesce piacevole, di che è prova che tutti nel raccontare fanno delle aggiunte⁶ per riuscire più graditi.

Omero ha soprattutto insegnato anche agli altri come si deve dire il falso. Si tratta del paralogismo⁷. Giacché la gente crede che, nei casi in cui essendoci questo c'è quest'altro o accadendo questo accade quest'altro, se c'è il conseguente, ci sia o accada anche l'antecedente; ma questo è falso. Perciò se un fatto è falso, ma è tale che, se ci fosse, sarebbe necessario che un altro fatto ci fosse o accadesse, è un fatto di questa seconda specie che si deve porre⁸. Ed infatti, poiché sa che quest'ultimo è vero, il nostro animo per via di un paralogismo suppone che anche il primo lo sia. Un esempio ne è l'episodio del bagno nell'*Odissea*⁹.

Si debbono preferire cose impossibili ma verosimili a cose possibili ma incredibili¹⁰, e non si debbono comporre

⁴ *Iliade*, XXII,205 ss.

⁵ Fa cenno ai Greci di non intervenire.

⁶ Cioè aggiungendo cose di loro invenzione, complicando il vero col falso (Rostagni).

⁷ Il *paralogismo* è un sillogismo (in generale un ragionamento) formalmente scorretto. Un esempio ne è dato negli *Elenchi Sofistici*, 167b 7:

se è piovuto, allora la terra è bagnata,
la terra è bagnata,
dunque è piovuto.

⁸ Per far credere in un certo fatto, applicando il paralogismo, si dà come esistente un secondo fatto che è sempre l'effetto del primo (ma che pure, come nell'esempio precedente della terra bagnata) potrebbe avere altra causa.

⁹ *Odissea*, XIX,165-248. Dal fatto che lo straniero sa quali vestiti indossava Odisseo quando, nel viaggio per Troia, si fermò a Creta, Penelope inferisce che lo straniero deve averlo saputo da Odisseo e che dunque ha incontrato Odisseo. Ma l'inferenza è falsa, perché lo straniero poteva averlo saputo da altri.

¹⁰ Quello che conta in poesia non è dunque il *possibile* in senso logico, bensì il *verosimile* e il *credibile* in senso estetico: poiché si è visto che mediante il paralogismo vi sono assurdità che diventano *verosimili* e *credibili* (Rostagni).

gli argomenti da parti irrazionali, ed anzi di irrazionale non dovrebbe esserci niente, o, se questo non è possibile, che almeno sia fuori del racconto, ad esempio il fatto che Edipo non sapeva come fosse morto Laio, e non all'interno del dramma, come nell'*Elettra* il resoconto dei giochi Pitici¹¹ o nei *Misii* quello che senza parola è giunto da Tegea nella Misia¹². Di modo che è ridicolo dire che senza l'irrazionale il racconto non si reggerebbe. Giacché per principio storie di questo genere non si dovrebbero comporre. Se poi se ne compongono e la cosa paia riuscir più verosimile, allora bisogna ammettere anche l'assurdo. Giacché anche nell'*Odissea* l'episodio dello sbarco¹³ è chiaro che [1460b] riuscirebbe insopportabile se l'avesse composto un cattivo poeta. Così com'è ora invece, il poeta con gli altri suoi pregi nasconde l'irrazionale rendendolo piacevole.

Quanto poi all'elocuzione, ci si deve affaticare sulle parti morte e non su quelle in cui emergono caratteri e pensiero, giacché questi ne verrebbero oscurati da un linguaggio troppo splendente.

25. [Problemi di critica letteraria.]

Da tutto quanto ha detto sulla poesia Aristotele ricava in questo capitolo le norme che deve seguire la critica, preoccupandosi soprattutto di mostrare come molte delle accuse che vengono di solito rivolte contro le opere poetiche non hanno nessun fondamento. Alcune delle accuse che vengono prese in considerazione sono quelle che Platone aveva mosso, specialmente nella *Repubblica*, contro la poesia in genere ed in particolare contro Omero. Ed il fatto che soprattutto contro l'*Iliade* e l'*Odissea* si era esercitata la critica negativa, non soltanto da parte di Platone, ma anche dei Sofisti e in

¹¹ Si pensa che Aristotele alluda ai vv. 680-763 dell'*Elettra* di Sofocle, dove si racconta come Oreste avesse incontrato la morte nei giochi Pitici che invece in quel tempo non esistevano. Si tratterebbe dunque di un anacronismo.

¹² Si riferisce forse ai *Misii* di Eschilo, dove Telefo arrivava nella Misia senza parlare, perché, contaminato dal sangue dello zio Tegea che aveva ucciso, non gli erano consentite relazioni con gli altri uomini. Al silenzio di Telefo facevano allusione autori della *Commedia* di mezzo.

¹³ *Odissea*, XII,116 ss. Si tratta dello sbarco ad Itaca di Odisseo, che, deposto nell'isola dai Feaci, seguìta a dormire.

genere dei rappresentanti della nuova cultura « illuministica », spiega com'è che il capitolo, di portata generale, sia inserito nella trattazione dell'epica. La trattazione ha l'aspetto di una casistica in cui, posti alcuni principi generali, nei quali viene condensata l'intera materia precedente, vengono risolti, alla loro luce, tutta una serie di casi esemplificativi, visti come altrettanti problemi. Lo stesso Aristotele, a chiusura del capitolo, si prende la briga di contare principi e casi particolari che sono rispettivamente cinque e dodici.

Impostato com'è, il capitolo non può non avere andamento analitico, ma raccogliendo e ordinando la materia, si può dire che la difesa della poesia intrapresa da Aristotele vuol rispondere soprattutto alle due accuse fondamentali di deviazione dalla realtà esistente (dal possibile e dal ragionevole), quanto al contenuto (o meglio, quanto alla materia strutturata nel racconto), e di deviazione dal linguaggio comune, quanto alla forma esterna.

La deviazione dall'esistente si giustifica, quando oggetto della rappresentazione sia stata fatta o una realtà ideale (come nel caso di Sofocle) o una realtà immaginaria, ma che sia comunemente creduta (questo è il caso della rappresentazione mitologica degli dèi, che tanto aveva scandalizzato Platone), o, in qualche caso, una situazione legata a costumi propri del passato poi caduti in disuso. C'è inoltre una regola generale, ed è questa: i particolari dell'azione non vanno tanto considerati in se stessi quanto in relazione all'effetto artistico che si vuole raggiungere; con che si dimostrano infondate le accuse mosse all'episodio dell'inseguimento di Ettore.

Quanto poi all'elocuzione, Aristotele formula esplicitamente il principio che poi fu chiamato della « licenza poetica », che del resto discendeva come corollario dalla teorizzazione stessa di un linguaggio poetico, fatta nel capitolo 21. Molti dei luoghi critici nei testi poetici (gli esempi sono costantemente tratti dai poemi omerici, con l'unica eccezione di un passo di Empedocle) si chiariscono, quando siano state rettamente intese le parole peregrine, le metafore, la prosodia, la divisione delle parole, la punteggiatura, le ambiguità, i particolari usi linguistici. In generale occorre prestare molta attenzione al testo per intenderne l'esatto significato e non far dire all'autore quel che non voleva affatto dire.

Ma a fondamento dell'intera difesa della poesia sta l'assunto dell'autonomia della poesia, che in questo capitolo viene espressamente rivendicata. La poetica costituisce un'arte a sé stante, con le sue proprie leggi, che sono quelle dell'« imitazione » e dei suoi effetti propri, e perciò si distingue nettamente da una parte dalla morale (che per Aristotele rientra nella più vasta « politica ») e dall'altra dalle altre arti particolari. È perciò un errore per un verso attribuire ad Omero una sapienza encyclopedica, e quindi pretendere che il poeta debba essere esperto in zoologia ad esempio e in medicina, e per un altro rivolgere al poeta accuse di immoralità.

Se dunque l'irrazionale e l'immorale possono trovar posto nella

poesia, occorre d'altra parte che la loro presenza non sia gratuita, ma richiesta e giustificata da una diversa legalità che è quella interna alla poesia.

Attorno ai problemi e alle loro soluzioni, quante e quali specie ve ne siano, risulterà manifesto indagando a questo modo. E infatti, poiché il poeta è imitatore alla stessa maniera del pittore o di qualunque altro facitore di immagini, è necessario che, essendo tre di numero le possibilità, sempre ne imiti una, e cioè o le cose quali furono o sono, o quali si dice o sembra che siano, o quali dovrebbero essere.

Queste cose poi il poeta le comunica con l'elocuzione in cui trovano posto le parole peregrine, le metafore e molte altre alterazioni del linguaggio, cose tutte che concediamo ai poeti.

Oltre a ciò è da dire che la correttezza non è la stessa per la poetica e per la politica né per la poetica e per qualche altra arte. Per l'arte poetica in sé considerata si danno due specie di errori, l'uno essenziale, l'altro accidentale. Se infatti il poeta si proponesse di imitare « correttamente ma nell'imitare errasse per »¹ incapacità, si tratterebbe di errore essenziale, se invece fosse il proporsi a non essere corretto, ma rappresentasse un cavallo che spinge innanzi assieme tutte e due le zampe di destra, si tratterebbe di un errore concernente un'arte particolare, come ad esempio la medicina o una qualsiasi altra arte, e non di un errore essenziale².

Così che le accuse di cui si tratta nei problemi vanno risolte partendo da questi assunti.

¹ Il testo è lacunoso. Ho tradotto accogliendo la congettura del Vahlen.

² Schematizzando, per amore di chiarezza, in termini di ideazione e di esecuzione, essenziale sarebbe l'esecuzione in cui consiste il processo di « imitazione » vero e proprio, e perciò, se riguardasse l'esecuzione, l'errore concernebbe l'arte poetica, mentre concernebbe altre arti se riguardasse l'ideazione. Del modo in cui il cavallo muove le gambe Aristotele si occupa nel *De incessu animalium*.

Consideriamo dapprima le accuse rivolte alla stessa arte. Si dice: « ha rappresentato cose impossibili, dunque ha errato ». Ma sta bene lo stesso, se ha conseguito il fine proprio dell'arte (quel fine di cui si è parlato), se cioè a questo modo ha reso più impressionante o quella stessa parte o un'altra. Ne è un esempio l'inseguimento di Ettore³. Ma se questo stesso fine era possibile raggiungere o ancora di più o almeno non meno anche conformandosi all'arte concernente quelle cose, allora non sta bene. Giacché se è possibile, non si deve assolutamente e in nessun modo cadere nell'errore.

Ed ancora di quale delle due specie è l'errore? È di quelli che concernono la stessa arte o riguarda un qualche altro accidente? Giacché l'errore è minore se il poeta non sapeva che il cervo femmina non ha le corna⁴ che non se l'avesse dipinto contro le regole della mimesi.

Ed inoltre se viene accusato perché ha rappresentato cose non vere, si può rispondere che forse le ha rappresentate come debbono essere, come ad esempio anche Sofocle disse che lui raffigurava gli uomini quali debbono essere, mentre Euripide quali sono; e così risolvere il caso.

Se invece il poeta ha rappresentato le cose né come sono né come debbono essere, si può rispondere che così si dice che siano, come ad esempio le cose concernenti gli dèi; giacché forse parlarne così né corrisponde alla realtà né la migliora ed anzi può darsi che [1461a] abbia ragione Senofane⁵, ma pur tuttavia è così che se ne parla.

In altri casi non già meglio⁶, ma come erano un tempo, come ad esempio la faccenda delle armi « dritte le

³ Di cui ha già parlato nel capitolo precedente.

⁴ L'esempio è analogo a quello precedente dell'incendere del cavallo. Anche questo fatto (che il cervo femmina non ha corna) viene da Aristotele registrato nella *Historia animalium* e nel *De partibus animalium*.

⁵ Che aveva criticato l'antropomorfismo della concezione popolare del divino, critiche poi riprese da Platone.

⁶ Sottinteso: « ha rappresentato le cose ».

loro lance sul puntale »⁷; ed infatti allora così usavano come anche oggi gli Illiri.

Quanto poi alla questione se quel che è stato detto o fatto da qualcuno sia moralmente buono o no, non si deve guardare soltanto a quel che è stato fatto o detto, se sia cosa nobile o meschina, ma anche a chi è che fa o dice, rispetto a che cosa e quando e a chi e per che scopo, se ad esempio per conseguire un bene maggiore o evitare un male maggiore⁸.

Altri problemi vanno risolti guardando all'elocuzione, come ad esempio per mezzo della parola peregrina in « οὐρῆας μὲν πρῶτον »⁹, giacché forse Omero non intendeva parlare di muli ma di guardie, e quando dice di Dolone¹⁰ « il quale di forma era malandato » voleva dire non che il corpo era sgraziato ma il viso brutto, giacché i Cretesi dicono “di bella forma” chi ha un bel volto; « ζωρότερον δὲ κέρατε »¹¹ non significa “vino puro” come se si trattasse di ubriaconi, ma “più presto”.

In altri casi si parla per metafora, come ad esempio « tutti gli dèi e gli uomini dormivano l'intera notte », e insieme dice « ma quando rivolse lo sguardo alla pianura dei Teucri, dei flauti e degli zufoli il rumore... »¹², giacché

⁷ *Iliade*, X,152, dove Odisseo trova Diomede e i suoi compagni addormentati, con le lance conficcate in terra.

⁸ Prima di dare un giudizio morale, occorre prendere in considerazione l'intero contesto in cui l'azione si svolge ed i fini che essa si propone.

⁹ *Iliade*, I,50. Apollo, per punire i Greci per l'offesa arreccata al suo sacerdote Crise, colpisce con le sue saette « dapprima i muli ». Aristotele suggerisce che nel passo non si tratti di muli (*οὐρῆας*), ma delle guardie (*οὐρούς*).

¹⁰ *Iliade*, X,316. Di Dolone si dice che era veloce di piedi, il che sembra contrastare con l'asserita deformità del suo corpo.

¹¹ *Iliade*, IX,203. Si tratta di Achille che dice a Patroclo: « Mesci vino più puro ». Si sa che gli antichi bevevano di solito il vino mescolato all'acqua.

¹² Si tratta dell'inizio del canto X dell'*Iliade*, dove il testo, anziché πάντες, ha ὅλοι, che è del resto la lezione dei mss. della *Poetica*. Agamennone osserva di notte il campo dei Greci e dei Troiani e, mentre dapprima si dice che dormivano tutti, poi si afferma che Agamennone sente, nel campo troiano, il suono di flauti e di zufoli.

“tutti” è detto per metafora invece di “molti”, ed infatti “tutti” è una specie di “molti”. E « sola non prende parte »¹³ è detto per metafora, giacché è “solo” quel che è più conosciuto.

Altre volte si deve ricorrere alla prosodia, come già risolse la questione Ippia di Taso¹⁴ in « δίδομεν δέ οι εὐχος ἀρέσθαι » e in « τὸ μὲν οὖ καταπύθεται θυμβρῷ »¹⁵.

Altre volte alla divisione delle parole, come nei versi di Empedocle « subito divennero mortali quelli che prima avevano conosciuto vita immortale e puri dapprima si mescolavano... »¹⁶.

Altre volte ancora si deve ricorrere all’ambiguità: « la notte era avanzata di più... »¹⁷, dove “più” è ambiguo. Altre difficoltà infine si risolvono con l’uso linguistico; la mescolanza d’acqua e di vino la si chiamava vino, donde si è fatto « schiniero di stagno novellamente lavorato »¹⁸ e

¹³ Detto dell’Orsa Maggiore (*Iliade*, XVIII,489; *Odissea*, V,275) che « sola non prende parte ai lavaci di Oceano », e cioè non tramonta mai, mentre questo accade anche ad altre costellazioni.

¹⁴ Non sappiamo chi fosse. Da un passo degli *Elenchi Sofistici* (166b 1) si desume che Aristotele trovava questo emisticchio nel testo dell’*Iliade* che egli leggeva a II,15, mentre non lo si trova nel testo pervenuto a noi. Si tratta del sogno ingannatore che Zeus manda ad Agamennone, il che scandalizzava ad esempio Platone (*Repubblica*, II,382), perché la divinità vi era rappresentata come non veritiera. Con lo spostamento di accento da δίδομεν a διδόμεν la responsabilità dell’inganno viene trasferita da Zeus al Sogno.

¹⁵ *Iliade*, XXIII,328: « che parte si infradicia per pioggia » (Rostagni), detto di un tronco d’albero. Ippia avrebbe proposto di leggere οὐ in luogo di οὗ: « che non si infradicia per pioggia ».

¹⁶ Fr. 35, vv. 14-15; si tratta dei quattro elementi che, dapprima separati nel regno dell’Amicizia, vengono poi a mescolarsi per effetto della Contesa. La soluzione del problema sta nel legare dapprima con *puri*, anziché con *si mescolavano*.

¹⁷ *Iliade*, X,252. Il contesto è il seguente:

« Ma andiamo, la notte pende, è vicinissima l’alba,
le stelle sono già avanti, il più della notte è trascorso:
due parti, rimane ancora la terza parte » (trad. Calzecchi Onesti).

Il problema sta nel fatto che, se si riferisce *più* a due parti, non poteva restare ancora intera la terza parte.

¹⁸ *Iliade*, XXI,592; gli schinieri non erano di stagno puro, ma di una lega di stagno.

bronzieri vengono chiamati i lavoratori del ferro¹⁹, donde di Ganimede si dice che versa vino a Zeus²⁰, anche se gli dèi non bevono vino. Benché questo uso si potrebbe spiegare anche come metafora.

Quando poi una parola sembri dare un senso contraddittorio, occorre considerare quanti significati possa avere nel testo, come ad esempio « là si arrestò la bronzea lancia »²¹ occorre vedere in quanti modi è possibile intendere l'essere stata la lancia impedita a quel punto; si può intendere così o così, ma occorre intendere nel modo in cui maggiormente si possa evitare l'errore di cui parla [1461b] Glaucone²², quando dice che alcuni partono da un presupposto errato e dopo aver così decretato ne traggono conclusioni e, nel caso che ci sia contraddizione con quel che essi hanno pensato, criticano il poeta come se avesse detto lui quel che sembrava a loro. È quel che è accaduto per la faccenda di Icaro²³. Pensano infatti che fosse spartano ed allora trovano strano che Telemaco non l'abbia incontrato quando si reca a Sparta. Ma forse la cosa sta come dicono i Cefallenii, i quali sostengono che Odisseo si sia sposato presso di loro e che si trattava non di Icaro ma di Icadio. È dunque probabile che il problema nasca da un errore [†].

In generale si deve ricondurre l'impossibile o in relazione alla poesia o al meglio o all'opinione comune. Giacché in relazione alla poesia è preferibile l'impossibile cre-

¹⁹ Perché per un'intera epoca l'impiego del bronzo aveva preceduto quello del ferro.

²⁰ *Iliade*, XX,234; gli dèi bevevano nettare e non vino; ma, poiché in greco il coppiere è chiamato « coppiere di vino », ne veniva che *versar vino* poteva stare per il mescere qualsiasi bevanda.

²¹ *Iliade*, XX,272. Dell'asta di Enea si dice assieme che viene arrestata dall'oro e che ha attraversato due dei cinque strati dello scudo di Achille. Ora sembra strano che lo strato d'oro fosse il terzo, nel qual caso non sarebbe stato visibile, e non il primo, quello esterno. Aristotele suggerisce che *arrestare* può qui significare semplicemente « ritardare, attenuare la spinta ».

²² Non si sa a quale dei vari scrittori che hanno questo nome si riferisca Aristotele.

²³ Padre di Penelope e quindi nonno di Telemaco.

dibile che non l'incredibile ma possibile ***²⁴ che siano tali quali li dipingeva Zeusi, ma meglio così, perché il modello deve essere superiore²⁵.

Le cose irrazionali vanno ricondotte a quel che dicono e così si possono giustificare adducendo che a volte non è irrazionale giacché è verosimile che accadano anche cose contrarie al verosimile.

Le espressioni che paiono contraddittorie vanno considerate come si studiano le confutazioni dialettiche, ricercando se si tratta della stessa cosa e nello stesso rispetto e nello stesso modo²⁶, così che † o in riferimento a quanto il poeta stesso dice o a quanto si potrebbe assennatamente supporre.

Ma l'accusa è giusta e per l'irrazionalità e per la malvagità, quando, non essendocene nessuna necessità, ci si vale dell'irrazionale, come fa Euripide di Egeo²⁷, o della malvagità, come di quella di Menelao nell'*Oreste*²⁸.

E dunque si muovono accuse di cinque specie, e difatti o come cose impossibili, o come irrazionali, o come dannose o come contraddittorie o come contrarie alla rettitudine dell'arte; le soluzioni poi vanno considerate sulla base del numero detto e sono dodici²⁹.

²⁴ Rostagni supplisce: « infatti è impossibile, forse ».

²⁵ E tali, paradigmatici cioè, vogliono essere gli uomini effigiati da Zeusi, il quale, come Aristotele ha detto nel capitolo 6, idealizzava, e perciò non si preoccupava di rendere i veri caratteri. Il « caratteristico » si oppone al « tipico ».

²⁶ Ed infatti il principio di non contraddizione è così formulato da Aristotele: « È impossibile che la stessa cosa, ad un tempo, appartenga e non appartenga ad una medesima cosa, secondo lo stesso rispetto (e si aggiungano pure tutte le altre determinazioni che si possono aggiungere, al fine di evitare difficoltà di indole dialettica) »: *Metafisica*, IV,3,1005b 19-22 (trad. Reale).

²⁷ Nella *Medea*, vv. 663 ss. L'intervento di Egeo è irrazionale, perché sembra poco verosimile ch'egli capitasse a Corinto; ed è un irrazionale non necessario, perché Medea con le arti magiche di cui disponeva non aveva certo bisogno dell'aiuto di Egeo per trarsi d'impaccio (Rostagni).

²⁸ Già criticata nel capitolo 15, dove era stata pure criticata la *Medea* di Euripide.

²⁹ Non è agevole, benché molti lo abbiano tentato, analizzare il

26. [La superiorità della tragedia sull'epopea.]

L'opera si chiude con un confronto tra l'epopea e la tragedia, intesa a stabilire a quale dei due generi spetti il primato.

Ove si tenga conto della recitazione e degli eccessi di riproduzione realistica dei comportamenti umani a cui la tragedia si presta, parrebbe che la palma dovesse spettare all'epopea che risulta più signorile. Ma, a parte il fatto che la recitazione può non essere esagerata, la bellezza di un'opera poetica, tragedia o poema epico che sia, si rivela già alla semplice lettura. Ed allora non si può non riconoscere la superiorità della tragedia, in cui è contenuto tutto quello che è nell'epopea ed ha inoltre la musica, che ha tanto maggior unità e densità nei confronti del poema epico e che infine meglio consegue quello che è il fine proprio dell'arte.

Si potrebbe discutere se sia migliore l'imitazione epica o quella tragica.

Giacché, se migliore è quella meno volgare, e tale è sempre l'imitazione che si rivolge a spettatori migliori, risulta fin troppo chiaro che la poesia che imita tutto è volgare; giacché, come se gli spettatori non riuscissero a capire se l'attore non vi aggiungesse qualcosa, gli attori fanno movimenti di ogni genere, come i cattivi flautisti che si mettono a ruotare se debbono rappresentare il disco o si mettono a tirare il corifeo se debbono suonare la *Scilla*¹. Tale dunque è la tragedia come gli attori di prima giudicavano quelli venuti dopo di loro, ed infatti Minnisco² chiamava scimmia Callippide per la sua esagerazione, e tale era anche l'opinione su Pindaro³ [1462a]. Come dunque gli attori moderni stanno agli antichi, così l'intera arte tragica sta nei confronti dell'epopea, e dunque dicono che mentre quest'ultima si rivolge ad un pubblico scelto che non ha bi-

capitolo ritrovando tutte le corrispondenze tra principi assunti e difficoltà e soluzioni proposte.

¹ Si tratterà forse del ditirambo *Scilla* di Timoteo, di cui ha già parlato nel capitolo 15; i flautisti tirano a sé il corifeo come Scilla, il mitico mostro, attirava a sé i navigatori.

² Minnisco di Calcide, noto attore dei tempi di Eschilo.

³ Di questo Pindaro non si sa niente; Callippide è un famoso attore della fine del V secolo.

sogno di figurazioni, l'arte tragica si rivolge a gente dappoco; e perciò, se la tragedia è volgare, è chiaro che sarebbe peggiore.

Ma in primo luogo l'accusa concerne non l'arte poetica ma la recitazione, giacché anche il rapsodo può esagerare nei gesti, come è il caso di Sosistrato, ed anche il cantore, come faceva Mnasiteo di Opunte⁴. Inoltre non ogni movimento è da biasimare, se è vero che non lo è la danza, ma soltanto quello degli attori dappoco, il che veniva rimproverato a Callippide ed anche ad altri attori di oggi come se imitassero donne poco perbene. Inoltre la tragedia produce il suo effetto anche senza movimento, proprio come l'epopea, giacché attraverso la semplice lettura si manifesta per quel che è. Se dunque in tutto il resto è migliore, ciò a cui si riferisce la critica non le appartiene di necessità.

In secondo luogo la tragedia ha tutto quello che ha l'epopea (e può servirsi perfino dello stesso metro) ed ha inoltre come sua parte non secondaria la musica che suscita piaceri nel modo più evidente; e poi la tragedia possiede anche una grande evidenza sia alla lettura sia nell'azione scenica.

Inoltre la tragedia è superiore per il fatto che il fine dell'imitazione è raggiunto in una estensione più breve [1462b] (quel che è più compatto riesce più piacevole di quel che è più diluito nel tempo, dico per esempio se si traducesse l'*Edipo* di Sofocle in tanti esametri quanti ne ha l'*Iliade*).

Ed ancora l'imitazione dell'epopea ha minore unità (ne è prova che da una qualsiasi epopea si possono trarre più tragedie), così che se i poeti epici componessero con un unico racconto, questo, o esposto brevemente apparirà monco, o adattato alla lunghezza del metro apparirà anacquato. Voglio riferirmi al caso in cui il poema risulti

⁴ Non sappiamo niente né di Mnasiteo né di Sosistrato.

composto da più azioni, come l'*Iliade* che ha molte di queste parti, e così l'*Odissea* — parti che in sé considerate hanno grandezza —; pure questi poemi sono costruiti nel modo migliore possibile e ciascuno è nel massimo grado imitazione di una sola azione.

Se dunque per tutti questi aspetti differisce la tragedia ed ancora per l'effetto dell'arte (giacché debbono produrre non già un piacere purchessia ma quello di cui si è detto), è manifesto che essa è superiore conseguendo il fine meglio dell'epopea.

Questo è quanto dovevo dire sulla tragedia e sull'epopea, sulle loro differenze specifiche e sulle parti e quante sono e in che differiscono e su quali sono le cause del valore positivo e del negativo e attorno alle accuse e alle loro soluzioni * * *.

INDICE ANALITICO DELLA MATERIA TRATTATA NELL'INTRODUZIONE

1. Una nuova lettura della *Poetica*
2. La concezione platonica della poesia
3. Il concetto di imitazione in Aristotele
4. L'oggetto dell'imitazione
5. La forma interna dell'oggetto dell'imitazione
6. La forma esterna del mezzo dell'imitazione
7. La poetica classica
8. Il significato della forma poetica
9. La dimensione tragica dell'esistenza
10. Metodo e architettura della *Poetica*
11. La fortuna della *Poetica*



INDICE ANALITICO DEL CONTENUTO DELLA POETICA DISTINTO PER CAPITOLI

- Capitolo 1. *La poesia è imitazione. Divisione dell'imitazione rispetto al mezzo.*
- Capitolo 2. *Divisione dell'imitazione rispetto all'oggetto.*
- Capitolo 3. *Divisione dell'imitazione rispetto al modo.*
- Capitolo 4. *Le due fonti della poesia. Nascita e svolgimento della tragedia.*
- Capitolo 5. *Nascita e svolgimento della commedia. Confronto tra l'epopea e la tragedia.*
- Capitolo 6. *Definizione della tragedia: le sei parti essenziali.*
- Capitolo 7. *Il racconto.*
- Capitolo 8. *L'unità del racconto.*
- Capitolo 9. *Storia e poesia.*
- Capitolo 10. *Racconti semplici e racconti complessi.*
- Capitolo 11. *Peripezia, riconoscimento e fatto orrendo.*
- Capitolo 12. *Le parti quantitative della tragedia.*
- Capitolo 13. *La vicenda tragica.*
- Capitolo 14. *Pietà e terrore.*
- Capitolo 15. *I caratteri della tragedia.*
- Capitolo 16. *Il riconoscimento.*
- Capitolo 17. *Alcune regole della tragedia.*
- Capitolo 18. *Nodo e scioglimento. Altre regole.*
- Capitolo 19. *Il pensiero e l'elocuzione.*
- Capitolo 20. *Analisi del linguaggio.*
- Capitolo 21. *Analisi del linguaggio poetico.*
- Capitolo 22. *Le regole del linguaggio poetico.*
- Capitolo 23. *L'epopea.*
- Capitolo 24. *Il modello dell'epopea: Omero.*
- Capitolo 25. *Problemi di critica letteraria.*
- Capitolo 26. *La superiorità della tragedia sull'epopea.*



INDICE DEI NOMI PROPRI CONTENUTI NEL TESTO DELLA POETICA

Sono indicati fra parentesi quadre i riferimenti ai nomi che non figurano nel testo greco.

- ACHILLE: 15,1454b 14; 22,
1459a 1.
ADE: 18,1456a 2.
AGATONE: 9,1451b 21; 15,
1454b 14; 18,1456a; 18,24,
30.
AIACE: 18,1456a 1.
ALCIBIADE: 9,1451b 11.
ALCINO: 16,1455a 2.
ALCMEOENE: 13,1453a 20, b 24;
14,1453b 24,33.
ANFIARAO: 17,1455a 27.
ANTEO: 9,1451b 21.
ANTIGONE: 14,1454a 1.
ARES: 21,1457b 21,22,32.
ARGO: 9,1452a 9.
ARIFRADE: 22, 1458b 31;
[1459a 3].
ARISTOFANE: 3,1448a 27.
ASTIDAMANTE: 14,1453b 33.
ATENIESI: 3,1448a 36; b 1; 5,
1449b 7.
AULIDE: 15, 1454a 32.

CALLIPPIDE: 26,1461b 35;
1462a 9.
CARCINO: 16,1454b 23; 17,
1455a 26.
CARTAGINESI: 23, 1459a 26.
CEFALLENII: 25,1461b 6.
CENTAURO: 1,1447b 21.
CHEREMONE: 1,1447b 21; 24,
1460a 2.
CHIONIDE: 3,1448a 34.

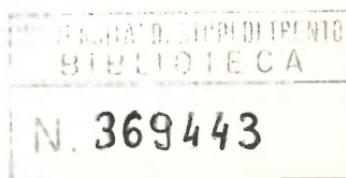
CICLOPI: 2,1448a 15.
CIPRII: 23,1459b 2.
CIPRIOTI: 21,1457b 6.
« CIPRIOTI » (tragedia): 16,1455a
1.
CLEOFONTE: 2,1448a 12; 22,
1458a 20.
CLEONE: 20,1457a 28.
CLITENNESTRA: 4,1453b 23.
COEFORE: 16,1455a 4.
CRATE: 5,1449b 7.
CREONTE: 14,1454a 1.
CRESFONTE: 14,1454a 5.
CRETESI: 25,1461a 14.

DANA: 11, 1452a 28.
DEILIADE: 2,1448a 13.
DICEOGENE: 16,1455a 1.
DIONISIO: 2,1448a 6.
DIONISO: 21,1457b 21,22.
« DISTRUZIONE DI ILO » (trage-
dia): 18,1456a 16.
DOLONE: 25,1461a 12.
DORI: 3,1448a 30.

EDIPO: 11,1452a 25; 13,1453a
11,20.
« EDIPO » (tragedia): 11,1452a
24; 14,1453b 7,31; 15,1454b
8; 16,1455a 18; 24,1460a 30;
26,1462b 2.
EGEMONE: 2,1448a 12.
EGEO: 25,1461b 21.
EGISTO: 13,1453a 37.

- ELETTRA: [16,1455a 5]; 24, 1460a 31.
- ELLE: 14,1454a 13.
- EMONE: 14,1454a 2.
- EMPEDOCLE: 1,1447b 18; 21, 1457b 24; 25,1461a 24.
- EPICARE: 22,1458b 9.
- EPICARMO: 3,1448a 33; 5,1449b 6.
- ERACLE: 8,1451a 22.
- ERACLEIDE: 8,1451a 20.
- ERIFILE: 14,1453b 24.
- ERMOCAIKOXANTO: 21,1457a 35.
- ERODOTO: 9,1451b 2.
- ESCHILO: 4,1449a 16; 18,1456a 17; 22,1458b 20,22.
- ETTORE: 24,1460a 15; 25,1460b 26.
- EUCLIDE: 22,1458b 7.
- EURIPIDE: 13,1453a 24,29; 14, 1453b 28; 17,1455b 9; 18, 1456a 17,27; 22,1458b 20; 25,1460b 34, 1461b 20.
- FILOSSENO: 2,1448a 15.
- FILOTTETE: 22,1458b 22.
- FINIDI: 16,1455a 10.
- FORCIDI: 18,1456a 2.
- FORMIDE: 5,1449b 6.
- FTIOTIDI: 18,1456a 1.
- GANIMEDE: 25,1461a 30.
- GLAUCONE: 25,1461b 1.
- ICADIO: 25,1461b 4,8.
- ICARIO: 25,1461b 8.
- IFIGENIA: 11,1452b 6,7; 16, 1454b 32.
- « IFIGENIA » (tragedia): 14,1454a 7; 15,1454a 32; 16,1455a 18; 17,1455b 3.
- « ILIADE »: 4,1448b 38; 8,1451a 29; 15,1454b 2; 18,1456a 13; 20,1457a 29; 23,1459b 3,14; 26,1462b 3,8.
- « ILIADE » (la piccola): 23,1459b 2,5.
- ILLIRI: 25,1461a 4.
- IPPIA: 25,1461a 22.
- ISSIONE: 18,1456a 1.
- LAIO: 24,1460a 30.
- LINCEO: [11,1452a 29].
- « LINCEO » (tragedia): 11,1452a 27; 18,1455b 29.
- MAGNETE: 3,1448a 34.
- MARATONA: 22,1458b 9.
- MARGITE: 4,1448b 30,38.
- MASSALIOTTI: 21,1457a 35.
- MEDEA: 14,1453b 29; 15,1454b 1.
- MEGARA: 3,1448a 31.
- MELANIPPE: 15,1454a 31.
- MELEAGRO: 13,1453a 20.
- MENELAO: 15,1454a 29; 25, 1461b 21.
- MEROPE: 14,1454a 5.
- MINNISCO: 26,1461b 34.
- MISI: 24,1460a 32.
- MISIA: 24,1460a 32.
- MITI: 9,1452a 8,9.
- MNASITEO: 26,1462a 7.
- NATI DALLA TERRA: 16,1454b 22.
- NICORACHE: 2,1448a 13.
- NIOBE: 18,1456a 17.
- « ODISSEA »: 4,1449a 1; 8, 1451a 24,29; 13,1453a 32; 17,1455b 17; 23,1459b 3,15; 24,1460a 35; 26,1462b 9.
- ODISSEO: [8,1451a 26]; 16, 1454b 26; 21,1457b 11; 25, 1461b 7.
- ODISSEO (nella *Scilla*): 15, 1454a 30.
- ODISSEO (ferito): 14,1453b 34.
- ODISSEO (falso messaggero): 16, 1455a 13.
- OMERO: 1,1447b 18; 2,1448a 11; 3,1448a 22,26; 4,1448b 28,29,34; 8,1451a 23; 15,

- 1454b 15; 23,1459a 31; 24,
1459b 12; 1460a 5,19.
- OPUNTE:** 26,1462a 7.
- ORESTE:** 11,1452b 6; 13,1453a
20,37; 14,1453b 24; 16,1454b
31,32; 1455a 7; 17,1455b 14.
« ORESTE » (tragedia): 15,1454a
29; 25,1461b 21.
- PARNASO:** 8,1451a 26.
- PAUSONE:** 2,1448a 6.
- PELEO:** 18,1456a 2.
- PELOPONNESO:** 3,1448a 35.
- PINDARO:** 26,1461b 35.
- PITICI:** 24,1460a 31.
- POLIGNOTO:** 2,1448a 5; 6,1450a
27,28.
- POLIIDO:** 16,1455a 6; 17,1455b
10.
- POSIDONE:** 17,1455b 18.
- PROCI:** 17,1455b 20.
- PROMETEO:** 18,1456a 2.
- PROTAGORA:** 19,1456b 15.
- SALAMINA:** 23,1459a 25.
- SCILLA:** 15,1454a 31; 26,1461b
32.
- SENARCO:** 1,1447b 10.
- SENOFANE:** 25,1461a 1.
- SICILIA:** 3,1448a 32; 5,1449b 7;
23,1459a 26.
- SISIFO:** 18,1456a 22.
- SOCRATICI:** 1, 1447b 11.
- SOFOCLE:** 3,1448a 26; 4,1449a
19; 14,1453b 31; 15,1454b 8,
36; 16,1455a 18; 18,1456a
27; 25,1460b 33; 26,1462b 3.
- SOFRONE:** 1, 1447b 10.
- SOSISTRATO:** 26,1462a 7.
- SPARTA:** 25,1461b 6.
- STENELO:** 22,1458a 21.
- TASO:** 2,1448a 12; 25,1461a 22.
- TEGEA:** 24,1460a 32.
- TELEFO:** 13,1453a 21.
- TELEGONO:** 14,1453b 33.
- TELEMACO:** 25, 1461b 5.
- TEODETTE:** 16,1455a 9; 18,
1455b 29.
- TEODORO:** 20,1457a 13.
- TEREO:** 16, 1454b 36.
- « TESEIDE » (poema): 8,1451a
20.
- TIDEO:** 16,1455a 9.
- TIESTE:** 13,1453a 11,21.
- « TIESTE » (tragedia): 16,1454b
23.
- TIMOTEO:** 2,1448a 15.
- TIRO:** 16,1454b 25.
- ZEUS:** 25,1461a 30.
- ZEUSI:** 6,1450a 27,28; 25,1461b
12.





INDICE

INTRODUZIONE, di Domenico Pesce	5
<i>Notizia</i>	49
<i>Bibliografia</i>	51
<i>Nota editoriale</i>	61
LA POETICA	
Capitolo 1	65
Capitolo 2	70
Capitolo 3	72
Capitolo 4	74
Capitolo 5	79
Capitolo 6	81
Capitolo 7	86
Capitolo 8	89
Capitolo 9	91
Capitolo 10	95
Capitolo 11	96
Capitolo 12	98
Capitolo 13	99
Capitolo 14	102
Capitolo 15	106
Capitolo 16	109

Capitolo 17	112
Capitolo 18	115
Capitolo 19	118
Capitolo 20	120
Capitolo 21	125
Capitolo 22	129
Capitolo 23	133
Capitolo 24	135
Capitolo 25	140
Capitolo 26	148
<i>Indice analitico della materia trattata nell'Introduzione</i>	151
<i>Indice analitico del contenuto della « Poetica » distinto per capitoli</i>	153
<i>Indice dei nomi propri contenuti nel testo della « Poetica »</i>	155

Nella stessa collana

Aristotele
La metafisica

Introduzione, traduzione e parafrasi di Giovanni Reale

Aristotele
Etica Nicomachea

Introduzione, traduzione e parafrasi di Claudio Mazzarelli

Boezio
La consolazione della filosofia
Gli opuscoli teologici
A cura di Luca Obertello

Filone di Alessandria
La creazione del mondo

Prefazione, traduzione e note di Gianmaria Calvetti

Le allegorie delle Leggi

Prefazione, traduzione e note di Renata Bigatti
A cura di Giovanni Reale

pseudo Girolamo - Cassiodoro - Alcuino
Rabano Mauro - Ratramno - Incmaro - Godescalco
L'anima dell'uomo
(*Trattati sull'anima dal V al IX secolo*)
A cura di Ilario Tolomio

Hume

*Ricerche sull'intelletto umano
e sui principi della morale*

Introduzione, traduzione e note di Roberto Gilardi

Locke

Scritti filosofici e religiosi

Introduzione, traduzione e note di Mario Sina

Pascal

Pensieri, Opuscoli, Lettere

Introduzione e note di Adriano Bausola

Traduzione di Adriano Bausola e Remo Tapella

Seneca

I Dialoghi

Introduzione, traduzione, prefazioni e note di Aldo Marastoni

Teodorico di Chartres - Guglielmo di Conches

Bernardo Silvestre

Il divino e il megacosmo

(*Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres*)

A cura di Enzo Maccagnolo

