



Aristotele  
Poetica

*introduzione, traduzione e note di* DIEGO LANZA  
testo greco a fronte



Biblioteca Universale Rizzoli

11808 ARi (3)

Proprietà letteraria riservata  
© 1987 RCS Rizzoli Libri S.p.A., Milano  
ISBN 88-17-16638-3

Titolo originale dell'opera:  
ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ

*prima edizione: novembre 1987*

## COME LEGGERE OGGI LA «POETICA»?

### 1. *Che cosa ci si aspetta dalla «Poetica»*

Non c'è forse quasi nessuno che, aprendo per la prima volta la *Poetica* di Aristotele, non sappia già pressappoco di che cosa essa tratti e che cosa ci si troverà dentro. In qualche modo la *Poetica* appartiene a quei libri così familiari da conoscerne o credere di conoscerne il contenuto già prima di leggerli, sì che spesso la lettura viene del tutto tralasciata o è compiuta in modo che tralasciarla sarebbe meglio.

Non è difficile capire il perché: si tratta di un libro la cui vitalità è rimasta sostanzialmente ininterrotta dall'antichità ad oggi, che da circa ventitré secoli è letto, studiato, interpretato, in una parola, consumato da poeti, letterati, filosofi. Quel che dunque vi è scritto può essere e solitamente è assimilato indirettamente, frammentariamente, per interposta lettura; l'approccio diretto, condizionato da presupposizioni culturali, si rivela perciò il più delle volte riconoscimento eteronomo di ovvietà già accettate.

Tradotta in latino nel 1300 e stampata la prima volta in greco nel 1508, la *Poetica* fu per tutta la seconda metà del Cinquecento il centro di un'accanita riflessione teorica che condizionò la produzione letteraria. Impossibile qui ripercorrere le vivacissime dispute che intersecarono la teoria e la pratica del sorgere del teatro moderno. Certo si può dire che per almeno due secoli, i secoli della for-

mazione dell'Europa moderna, la presenza di Aristotele restò dominante sul mondo delle lettere.<sup>1</sup> Fu l'ultimo dominio ancora riconosciutogli, quando già la sua autorità era tramontata nella logica, nella cosmologia, nella fisica, e fortemente contrastata nell'etica e nella biologia.

Si trattava di un dominio complesso. La *Poetica* offriva ai letterati le regole fondamentali della composizione poetica, esemplificate sulla descrizione dei modelli classici della grande poesia greca, e conseguentemente definiva lo statuto stesso, teorico e pratico, della poesia. Tragedia, poema eroico, melodramma, commedia vanno strutturandosi in un confronto si può dire quotidiano con Aristotele, reinterpretandone il testo a misura delle nuove esigenze espressive. Da Tasso alla Camerata fiorentina, fino a Lessing, è nell'interpretazione e nella reinterpretazione della *Poetica* che si trovano i principi di giustificazione della propria pratica creativa. Il decadere poi degli antichi dallo statuto di modelli, il riconoscimento della loro diversità, quando addirittura non della loro inferiorità, produce nella lettura della *Poetica* un inevitabile effetto di sdoppiamento. Non più accettato come codice prescrittivo, il testo di Aristotele conserva però una indiscutibile autorità ermeneutica, continua comunque ad offrire, salvo qualche eccezione, la chiave di lettura e di comprensione più accettata della poesia della Grecia antica. Cercare, e trovare, nelle pagine aristoteliche la spiegazione di che cosa sia stata la tragedia e più in generale la poesia greca arcaica e classica, è pratica ancora abituale di non pochi studiosi dell'antichità e della maggior parte dei non specialisti. Così accade che Aristotele sia spesso letto, usato e abusato, non come un testo antico, per il quale è indispensabile un'attenta analisi interpretativa, ma come la prima, la più chiara, evidente e persuasiva voce bibliografica.

<sup>1</sup> La storia della fortuna della *Poetica* è un capitolo, e non dei meno importanti della storia della cultura letteraria europea, che qui non è il caso neppure di sfiorare. Per un primo orientamento cfr. Kommerell, Kristeller, Fuhrmann<sup>1</sup>, Garin, Somville.

Ignorata come manuale di poesia, la *Poetica* resiste dunque ancora come archetipo di un manuale di storia letteraria, la cui effettiva brevità e la cui supposta chiarezza invogliano e rassicurano, tanto più in un tempo come il nostro in cui la lettura dei testi antichi è sempre più comunemente sostituita dalla loro conoscenza indiretta, tramite appunto i manuali.

Ma per un altro aspetto la *Poetica* mantiene un ruolo ancora più importante: le si riconosce si può dire all'unanimità di essere il primo trattato di estetica o, se si preferisce, di teoria della letteratura. In questa chiave essa viene continuamente rivisitata e risollecitata dagli interrogativi che la teoria letteraria va producendo.

Breviario prescrittivo, di come si debba comporre poesia, compendio che offre l'autentica definizione della poesia antica, trattato di teoria estetica. Questi tre aspetti, che di fatto coincidevano nella lettura del Rinascimento, appaiono oggi distinti e separati. La fortuna della *Poetica* nella storia della cultura europea mostra che, abbandonato il primo, il secondo e soprattutto il terzo mantengono la propria vitalità. Essi costituiscono di fatto il nostro orizzonte di attesa di fronte ad un'opera che avvertiamo in un certo senso familiare. Azzerare queste attese non sarebbe possibile, né sensato; significherebbe allontanare irrevocabilmente un'opera che ha vissuto e vive nella nostra tradizione culturale. Qualche avvertenza è nondimeno necessaria, non per sottrarre ma per accrescere interesse alla lettura.

La prima avvertenza è ovvia: si tratta di un'opera scritta duemilatrecento anni fa, in un contesto culturale assai differente da quelli di coloro che l'hanno poi utilizzata. È dunque per comprendere meglio il senso che essa può avere per questi destinatari secondi, tra cui siamo noi, che è utile cercare di ricostruire il senso che essa dovette avere per i destinatari primi, i suoi contemporanei.

La seconda avvertenza: pur trattandosi indubbiamente

di un testo di forte impegno teorico, la *Poetica* non è che un frammento di una costruzione assai più ampia e complessa, a cui spesso rimanda, di cui sempre richiede la conoscenza. Studiare e interpretare la teoria della *Poetica* senza conoscere il resto della speculazione teorica aristotelica rischia dunque di risolversi nella proiezione sul testo di Aristotele di valori categoriali e di nessi di inferenza a lui del tutto estranei, anche se cari allo studioso moderno. Operazione gratificante, ma inutile. Al di sotto della folta e spesso foltamente intricata vegetazione esegetica concresciuta sullo smilzo volume della *Poetica* e che rischia di far tutt'uno con esso condizionandone la lettura, si tratta perciò di cercare di capire anzitutto che razza di libro abbiamo davanti, come sia stato scritto, perché, per chi.

## 2. *La «Poetica»: un libro?*

Subito una domanda: la *Poetica* era poi davvero un libro? Certo, come libro fu conservata, copiata e tradotta, ed è ancor oggi letta; ma fu scritta come un libro, come un'opera in sé compiuta destinata a sconosciuti lettori?

Com'è noto, Aristotele produsse due tipi di opere: quelle destinate ad un pubblico più vasto, per lo più in forma di dialogo, e le cosiddette opere di scuola: raccolte di lezioni, veri e propri trattati, semplici appunti la cui destinazione era il circolo ristretto dei condiscipoli del giovane Aristotele all'Accademia di Platone o dei discepoli dell'Aristotele maturo nel Liceo. Usando una terminologia sostanzialmente anacronistica si potrebbe parlare di opere edite e opere inedite. Ad una prima diffusione dei dialoghi, cui nell'età ellenistica era legata soprattutto la conoscenza di Aristotele, succedette a partire dalla metà del I sec. a.C. la diffusione delle elaborazioni destinate alla scuola, che, probabilmente a ragione del loro maggior peso teorico, finirono con l'adombrare le prime. Dei

dialoghi in effetti oggi non restano che pochi frammenti, ricavati da citazioni, più o meno sicure, di altri autori. A provocare tale mutamento fu senza dubbio l'edizione dell'Aristotele che abbiamo chiamato inedito, compiuta circa tra il 40 e il 20 a.C. da Andronico di Rodi.<sup>2</sup> Il lavoro di Andronico dovette essere imponente: non soltanto egli offrì un testo corretto e leggibile dell'ingente massa degli scritti aristotelici, ma molto probabilmente arrivò a costruire vere e proprie opere, assemblando libri scritti da Aristotele sullo stesso tema o su temi complementari, ma in tempi e con approcci teorici differenti. Per citare due esempi ben noti, sia nei dodici libri della *Metafisica*, sia negli otto della *Politica* si raggruppano senza dubbio più opere aristoteliche. Esse cioè, così come oggi ci si presentano strutturate, non si possono dire opere composite da Aristotele. Tuttavia va subito detto che il raggruppamento di più scritti sotto un unico titolo non poteva apparire ad Andronico e ai suoi contemporanei un procedimento falsificatorio quale risulta oggi. Presentare infatti otto libri sotto un unico generico titolo *Politikà*, alla lettera «quel che riguarda l'organizzazione della città», non induceva la medesima presupposizione di unità indotta nel lettore di oggi da un unico volume intitolato *Politica*.

Che il materiale su cui lavorò Andronico fosse eterogeneo è evidente dai differenti livelli di elaborazione che la perizia filologica dell'editore ci ha conservati. Si può infatti essere sicuri che Andronico non abbia rielaborato il testo neanche quando esso poteva apparirgli approssimativo e provvisorio. È così che ancor oggi non è difficile notare nel *corpus* aristotelico forti scarti di scrittura. Pur riconducibili tutti all'insegnamento della scuola, alcune opere aristoteliche appaiono compiute, anche stilisticamente accurate, dotate di proemi e conclusioni, talvolta

<sup>2</sup> Su Andronico e in generale sulla storia dell'aristotelismo antico cfr. Düring<sup>1</sup> e Moraux<sup>1 e 2</sup>.

addirittura arricchite di qualche preziosità formale; altre invece risultano assai meno definite: talvolta la brachiloga sfiora l'oscurità e si è fuori della norma sintattica come solo l'appunto può essere. È a questo secondo gruppo che appartengono le pagine della *Poetica*. Come avremo modo di vedere, abbiamo davanti quello che si potrebbe definire un prodotto semilavorato nel quale si alternano segmenti di scrittura continua e segmenti sui quali ogni tentativo di normalizzazione si rivela disperato: anacoluti, concordanze *ad sensum*, ellissi del soggetto o del predicato o, talvolta, di entrambi, potrebbero farci parlare di note inserite nel testo, se non sapessimo che gli antichi non usavano note.

Si può dire senza tema di smentita che quelle della *Poetica* si collocano tra le pagine più provvisorie di Aristotele. L'impressione, già dal punto di vista linguistico, è che ci si trovi davanti ad un'opera *in fieri*, alla quale l'autore non abbia finito di lavorare e che mantenga perciò per così dire aperta. Con un'efficace metafora Victor Goldschmidt definì la *Poetica* un «blocco erratico» nel contesto del *corpus aristotelico*.<sup>3</sup>

Tuttavia, nonostante, anzi si potrebbe dire proprio a motivo di tale incompiutezza, la *Poetica* appare intelligibile solo nel quadro teorico complessivo dell'encyclopédia del sapere disegnata dall'insieme dell'opera aristotelica. È merito soprattutto di Gerald Else di aver ricondotto alla metà di questo secolo l'indagine sulla *Poetica* alla considerazione generale del pensiero di Aristotele, dopo che per molti decenni essa era stata abbandonata a critici anche acuti ma in scarsa dimestichezza col pensiero aristotelico.

Verso il 368 a.C. Aristotele giunge appena diciassettenne all'Accademia di Platone; proviene da Stagira, una cittadina della Calcidica, posta nella zona di influenza della monarchia macedone. E alla corte di Pella Aristote-

<sup>3</sup> Goldschmidt p. 400.

le è legato familiarmente: il padre Nicomaco, di cui resta orfano ancor ragazzo, era stato medico personale del re Aminta III; egli stesso, abbandonando vent'anni dopo Atene in seguito alla morte di Platone e alla situazione ostile determinatasi all'Accademia, troverà ospitalità alla corte di Filippo II come pedagogo del giovane Alessandro. La provenienza e lo *status* sociale (forestiero e non appartenente a famiglia di alta nobiltà) lo distinguono tra gli allievi di Platone. Ma Aristotele si distingue anche per il diverso modo di studiare. All'Accademia quando si doveva leggere un libro la consuetudine era quella tradizionale dell'aristocrazia ateniese: gli amici si riunivano presso il maestro e uno di essi o, preferibilmente, uno schiavo leggeva per tutti. La fruizione dei libri rimaneva perciò orale, la lettura richiamava in qualche modo la pubblica esecuzione declamatoria. Il giovane Aristotele si fa invece notare per le sue letture solitarie. Egli usa il libro come lo usiamo noi, quale strumento di apprendimento individuale, e per questo con un misto insieme di sospetto e di ammirazione viene soprannominato «lettore».<sup>4</sup> Il soprannome indica bene il diverso stile dello studio, cui naturalmente corrisponde una diversa, nuova organizzazione del sapere.

Quando, dopo varie vicissitudini, Aristotele torna in Atene nel 335 e vi fonda la propria scuola, il Liceo, appaiono chiare le differenze che separano questa dall'Accademia platonica. Anche il Liceo è organizzato intorno alla figura del maestro, ma si può dire che i rapporti tra maestro e allievi siano essenzialmente mediati dal libro, ne è segno la presenza di una ricca biblioteca, la prima di cui si abbia sicura notizia nel mondo greco.<sup>5</sup> Quel sapere

<sup>4</sup> Sulla pratica di farsi anche estratti dei libri letti cfr. osservazioni molto interessanti in Düring<sup>2</sup> pp. 15 e 682.

<sup>5</sup> Cfr. R. Blum, *Kallimachos und die Literaturverzeichnung bei den Griechen. Untersuchungen zur Geschichte der Biobibliographie*, «Archiv für Geschichte des Buchwesens», Frankfurt/Mn 1977, pp. 109 sgg. e E. Turner, *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, London 1951.

che, pur articolandosi in molte e varie mediazioni specificistiche, trovava sempre per gli accademici il suo punto di unificazione nella figura e nella parola viva di Platone, nel Liceo sembra in larga misura oggettivarsi. Aristotele legge e fa leggere molti libri, molti ne scrive e ne fa scrivere. Egli resta, è vero, il perno teorico di ogni indagine, ma in quanto fornisce a ciascuna specifici principi costitutivi chiaramente definiti. Si organizza così la prima ordinata rete di discipline, collegate ma distinte, ciascuna delle quali possiede propri oggetti e propri particolari metodi di investigazione. L'elaborazione teorica del maestro offre a ciascuna di esse un linguaggio e ne fissa le condizioni di operabilità. A questo assetto della teoria corrisponde un'organizzazione della pratica: gli allievi di Aristotele vengono impegnati in diversi campi della conoscenza, dando vita ad una vera e propria enciclopedia del sapere: la fisica, la meteorologia, l'astronomia, la biologia, la psicologia, la politica, l'etica ecc. ecc. vengono riconosciute settori della ricerca, in grado di vantare ciascuna un proprio patrimonio metodico oltre che nozionistico, in grado soprattutto di garantirsi dall'inframmettenza reciproca di un analogismo semplificatorio.

Si è spesso insistito sull'eccezionale durata storica di tale sistemazione teorica. Nella tradizione dell'aristotelismo pienamente vitale ancora agli inizi dell'Europa moderna, l'organizzazione del sapere di Aristotele ha però dovuto pagare un inevitabile prezzo alla propria permanenza. Il dominio esercitato per tutti i secoli della tarda antichità e del medio evo trasforma il complesso dell'opera di Aristotele in un sistema dottrinario chiuso. L'aristotelismo, per continuare a dominare, deve presentarsi compatto e coerente; le contraddizioni, anche forti, che avevano dato vita al quadro teorico originario, vengono appiattite o del tutto cancellate, oppure decadono da contraddizioni del filosofo a contraddizioni degli esegeti.

Perché nell'organizzazione categoriale aristotelica

contraddizioni ci sono, e sono anche di grande rilievo teorico. Né potrebbero mancare: le opere riguardanti le diverse discipline sono compiute in un arco di tempo relativamente esteso; spesso su medesimi oggetti abbiamo, come si è visto, più approcci in tempi e con interessi diversi, che l'assemblaggio di Andronico ha editorialmente oscurati. Logico perciò che Aristotele non risulti sempre ossessivamente identico, ma giunga non di rado a correggersi o addirittura a contraddirsi. Tuttavia, se il tempo serve a spiegare il sorgere delle contraddizioni, esso male riesce a dar conto della loro persistenza. Le opere aristoteliche che ci restano, come si è detto, non erano edite. Esse vivevano all'interno della scuola, e potevano quindi venire continuamente riviste dall'autore. La permanenza di disfasie tra i diversi libri dedicati alla politica, all'etica, alla biologia ecc. non sono quindi soltanto il segno di una serie di variazioni diacroniche, ma anche del fatto che il dopo spesso non annulla il prima, ma lo conserva e pretende di combinarvisi. Siamo cioè davanti a un vero e proprio sistema di tensioni teoriche di cui occorre prendere atto in quanto costitutive dello stesso pensiero aristotelico.

Un esempio tipico offre quella che oggi potremmo anacronisticamente definire l'antropologia aristotelica. In *Politica I* (che è un'opera autonoma a unanime giudizio della critica) vengono chiaramente distinti a diversi livelli di importanza: il maschio, la femmina e lo schiavo. Tale distinzione è dimostrata da Aristotele come operante nella città in quanto fondata in natura; i ruoli sociali assegnati a ciascuno nonché gli specifici rapporti tra loro intercorrenti non fanno cioè che rispecchiare differenze intrinseche nelle rispettive essenze. Nella *Riproduzione degli animali* troviamo confermata una distinzione assiologica del maschio e della femmina, la cui cooperazione nell'atto riproduttivo degli animali superiori e soprattutto nella specie umana è fondata su una differenza che

non si limita ad essere complementare, ma che consiste anche in un accordo tra un superiore e un inferiore. Detentore di forma, e quindi superiore, il maschio, detentrice di materia, e quindi inferiore, la femmina. Tale disparità genetica e più in generale di costituzione organica (più/meno di calore vitale) sembra confermare la distinzione della *Politica*. Ma mentre l'inferiorità politica della femmina trova conferma nella fisiologia della riproduzione, invano qui cercheremmo la differenza altrettanto naturale là proclamata tra libero e schiavo. E invano la cercheremmo nell'indagine psicologica. Nell'*Anima* troviamo sì una gerarchizzazione dei diversi tipi di anima, cioè diremmo oggi di forma vitale, dai vegetali agli animali e all'uomo, ma non una differenza tra diverse anime umane. Maschio, femmina e schiavo non sembrano secondo l'approccio psicologico offrire motivo di distinzione, né alla considerazione dei processi psichici elementari, né di quelli via via più complessi (percezione, coordinamento delle percezioni, immaginazione, memoria, ragione).

È chiaro che queste discrepanze aristoteliche non possono essere semplificatoriamente attribuite a un prima e un poi (ma quale opera fu composta sicuramente prima e quale sicuramente dopo?) né altrettanto semplificatoriamente essere tacite o minimizzate. Emerge al contrario un nucleo problematico estremamente interessante, sostanzialmente irrisolto; e proprio il coesistere nell'opera di Aristotele di approcci e di soluzioni diversi permette di valutarne l'importanza. Le diverse contestualità obbligano l'indagine aristotelica a diverse mediazioni, permettendo alcune corrispondenze, ostacolandone altre. Ma un contesto non porta mai alla soppressione o anche solo all'oscuramento dell'altro, e la teoresi aristotelica è presente nell'uno come nell'altro caso. La loro compresenza nel *corpus* dovrebbe perciò segnalare al lettore la presenza di una tensione teorica viva e operante, una tensione

che mantiene vitalmente aperta la sistematicità di Aristotele.

Non si è fatto che un esempio; altri se ne potrebbero addurre, ma non è questo il luogo. Si può invece subito dire che se tale è la condizione del *corpus* aristotelico nel suo complesso, analoga seppure in scala ridotta si presenta la condizione del breve libro della *Poetica*, ciò che contribuisce a conferirgli un carattere insieme eccezionale ed esemplare tra le opere di Aristotele. Possiamo considerare questa eccezionalità esemplare a due livelli: l'ordine del discorso e la sua qualità.

Quasi ogni interprete della *Poetica* ha cercato di offrirne una struttura distintamente intelligibile.<sup>6</sup> Ciò è in sé significativo. Le altre opere di Aristotele che noi possediamo, anche di mole considerevole, non offrono particolari difficoltà strutturali; è lo stesso Aristotele spesso a offrire esplicite marche di enunciazione all'inizio e alla fine dei diversi segmenti delle sue trattazioni. Come subito si vedrà, marche di enunciazione non mancano neppure nella *Poetica*, eppure pare che esse non bastino, che non lascino soddisfatti gli esegeti, sì che, come si è detto, molti si sono cimentati nel definire un ordine del discorso. Sarebbe troppo lungo, e in fondo non pertinente, riesporre anche solo i principali schemi imposti alla *Poetica* dai suoi lettori moderni, più utile ricordare quanto già ebbe a notare un grande aristotelista recentemente scomparso, Ingemar Düring: «si usa come ipotesi di lavoro uno schema logico, e si assume che l'esposizione debba seguire questo schema; quando il testo e lo schema non corrispondono, si dice: questa frase o questo passo sono un corpo estraneo nel contesto, dunque sono un'inserzione».<sup>7</sup> La maggior parte degli interpreti muove cioè sempre da una presupposizione fortemente unitaria: Aristotele scrisse in qualche modo di getto la *Poetica*, e sol-

<sup>6</sup> Tra le più interessanti vedi quelle di Solmsen e Fuhrmann<sup>1</sup>.

<sup>7</sup> Düring<sup>2</sup> p. 190.

tanto le rivisitazioni successive hanno finito col turbarne il nitore espositivo. Ma anche accettando un presupposto di questo genere i problemi rimangono: come mai con interventi successivi (soltanto raramente infatti le inserzioni vengono attribuite ad altra mano e perciò espunte come non aristoteliche) Aristotele sarebbe arrivato a intorbidare la propria stessa trasparenza espositiva, quasi senza accorgersene; come mai il dopo si è aggiunto al prima e non lo ha sostituito?

Si è detto che lo stesso Aristotele offre esplicite marche di enunciazione. Tuttavia è raro che alla marca di apertura corrisponda una marca di chiusura, a un «tratteremo» un «abbiamo trattato»; in questi casi abbiamo delle vere e proprie gabbie enunciative. Consideriamo anzitutto queste poche: 49b 22-24: «Parliamo ora della tragedia ricavando da ciò che si è detto quella che risulta la sua definizione di essenza», cui corrisponde 59a 15-16: «Sulla tragedia e sull'imitazione compiuta con l'azione basti quanto si è detto». Sono rispettivamente l'inizio del cap. 6 e la fine del cap. 22. In effetti la trattazione della tragedia è compresa nel segmento 6-22, anche se va osservato che non tutto ciò che sta in questi termini, peraltro assai ampi (diciassette capitoli su ventisei), riguarda direttamente la tragedia.

Gabbia più piccola e meno generica è quella definita da 50b 21-22: «Definiti questi punti diciamo quale debba essere la composizione dei fatti», e da 54a 13-15: «Sulla composizione dei fatti, cioè quali debbano essere i racconti, si è detto a sufficienza». Si individua così il blocco dei capp. 7-14; in questo segmento Aristotele tratta effettivamente quello che, vedremo, egli considera l'elemento determinante della tragedia: il racconto (*mythos*), cioè appunto la connessione degli avvenimenti. Tuttavia la formula conclusiva posta alla fine del cap. 14 serve a chiudere anche un'altra gabbia, più piccola e più specifica, aperta all'inizio del cap. 13: 52b 28-30:

«Che cosa debba aver di mira e da che cosa si debba guardare chi compone i racconti, e donde abbia a produrre l'effetto della tragedia, è ora da trattare di seguito alle cose fin qui dette». Le corrispondenze lessicali sono in questo caso evidenti; ritroviamo più termini significativi nelle formule di apertura e in quella di chiusura, comprese le indicazioni prescrittive («quale debba», «quali debbano», «che cosa debba» ecc.) che, come si vedrà avanti, sono da considerarsi di grande interesse.

Diverso il caso delle righe di apertura e di chiusura dell'intero libro. L'*incipit* appare di buona rifinitura retorica, che la traduzione italiana, vincolata ad un diverso ordine delle parole, può rendere solo parzialmente: 47a 8-13: «Trattiamo dunque della poetica in sé e delle sue forme, quale potenzialità ciascuna possegga e come debbano comporsi i racconti perché la poesia riesca ben fatta, e inoltre di quante e quali parti consista e anche, in modo simile, di tutti gli altri argomenti che pertengono alla medesima disciplina, incominciando, secondo natura, dapprincipio dai principi». La chiusa del cap. 26 e di tutta l'opera quale a noi è conservata, non appare simmetrica: 62b 16-19: «Tanto sia detto sulla tragedia e sull'epica, sulle loro forme e sulle loro parti, quante sono e in che cosa differiscono, su quali sono le cause della buona o della cattiva riuscita, sulle critiche e sulle confutazioni». Anche in questo caso nella traduzione italiana si perde un'indicazione importante: al *men* che introduce queste affermazioni doveva sicuramente corrispondere un *de*. Il periodo è cioè spezzato: la formula conclusiva del cap. 26 secondo alcuni interpreti doveva essere in realtà una formula di trapasso, annunciare cioè un seguito. Per restare comunque al testo che possediamo, appare chiaro che in queste righe più che tutto il quadro dei ventisei capitoli, Aristotele ha presenti gli ultimi, dedicati soprattutto alla poesia epica o al confronto di questa con la tragedia. In ogni caso il disegno assai più generale,

tracciato all'inizio dell'opera, viene qui come taciuto.

Le difficoltà di schematizzazione dipendono da un oggettivo disordine espositivo che può essere notato da qualsiasi lettore della *Poetica*, ma che tanto più colpisce un lettore avvezzo ad Aristotele. Abbiamo casi di accumulo e casi di dispersione. Un esempio di accumulo è il cap. 6, nel quale si susseguono più definizioni degli stessi definiendi (le parti della tragedia). Ciò è contrario all'uso aristotelico; si direbbe che le pagine che noi conosciamo come cap. 6 siano quasi un magazzino di definizioni in attesa di contestualizzazione. Opposto è il caso del riconoscimento (*anagnōrisis*). Se ne parla nel cap. 11, quando, insieme con rovesciamento (*peripeteia*) ed effetto traumatico (*pathos*), è indicato come elemento costitutivo del racconto complesso. Una sua trattazione particolareggiata e una minuziosa esemplificazione dei tipi di riconoscimento troviamo poi anche nel cap. 16, quando già la trattazione sembra esser passata oltre i problemi posti dal racconto.

Non meno problematica è la qualità del discorso: brani di relativamente buona rifinitura formale, come, già abbiamo visto, è quello proemiale, alternano con brani assai più contratti e di difficile decifrazione sintattica; anche forti difformità lessicali distinguono capitolo da capitolo: l'uso di termini di potente connotatività teorica appare discontinuo; ricorrente in alcuni passi, pressoché inesistente nel resto dell'opera.

Düring ritiene la *Poetica* «un promemoria in cui Aristotele intendeva raccogliere le sue opinioni per suo uso personale».<sup>8</sup> Tuttavia anche questa definizione non può soddisfare appieno. Avendo a che fare con scritti intrinsecamente legati alla pratica dell'insegnamento o comunque da conservarsi all'interno della scuola, non è chiaro che cosa possa significare «personale». In assenza poi di altre opere aristoteliche sull'argomento, ancor più diffi-

<sup>8</sup> During<sup>2</sup> p. 189.

cile è capire in vista di quale elaborazione sia stato appunto siffatto promemoria.

Con questo si arriva al nodo di forse maggiore importanza nei moderni studi sulla *Poetica*. La sua concentrazione teorica, non aliena talvolta da contraddittorietà concettuali oltre che da asperità espositive, ha prodotto infatti due tipi di esegezi. Il primo, cui già si è accennato a proposito dell'intero *corpus* aristotelico, è il procedimento che potremmo definire dello scioglimento diacronico delle contraddizioni. Il carattere provvisorio della scrittura della *Poetica* invoglia a distinguervi una sorta di stratigrafia insieme formale e categoriale: un'intelaiatura primitiva cui si siano aggiunte una, due, più serie di interventi successivi. Si è anche già visto come siffatta spiegazione non elimini in realtà i problemi, ma si limiti a spostarli.<sup>9</sup> Un secondo indirizzo esegetico è quello che integra il difficile dettato della *Poetica* con quanto Aristotele si suppone avesse esposto in altri suoi scritti sul medesimo argomento. Merito indiscutibile di questi interpreti, il più illustre e acuto dei quali è stato Augusto Rostagni, è quello di avere riportato all'attenzione della critica un importante aspetto dell'attività aristotelica, in primo luogo il perduto dialogo *I poeti*. Purtroppo però di queste opere a noi resta poco più che la loro menzione nelle confuse liste di opere aristoteliche conservateci dall'antichità (Diogene Laerzio, Esichio ecc.), e qualche testimonianza di assoluta irrilevanza teorica (cfr. Appendice C). Questa è la situazione del dialogo *I poeti*, edito in tre libri, ma il cui contenuto, nonostante ogni tentativo

<sup>9</sup> Fu W. Jaeger, *Aristotele. Prime linee di una storia della sua evoluzione culturale* (1923), trad. it., Firenze 1935, a inaugurare una visione storistica dell'opera aristotelica, interpretandola tuttavia come storicità evolutiva («sviluppo organico»). Su questo tipo di esegezi cfr. l'interessante analisi di M. Vegetti, *L'Aristotele redento di Werner Jaeger*, «Il Pensiero» 1972, pp. 7 sgg. Jaeger non si occupa della *Poetica*, ma fornisce senza dubbio un valido modello a gran parte della critica successiva.

ricostruttivo, resta oscuro da congetturare. Eppure Rostagni giunge ad attribuire proprio a questo dialogo, con ogni probabilità appartenente al primo periodo di Aristotele, quello della sua permanenza all'Accademia, e anteriore perciò alla morte di Platone, importanti integrazioni teoriche di quel che egli suppone essere il pensiero estetico di Aristotele e di cui non riesce a trovare riscontro nella *Poetica*.

Non entriamo nel merito dell'interpretazione aristotelica di Rostagni, fortemente influenzata dall'estetica idealistica novecentesca; ci si limita ad un paio di osservazioni, si potrebbe dire di metodo. È chiaro che la pratica di cercare fuori della *Poetica* integrazioni teoriche a quanto si può leggere nei suoi ventisei capitoli, è procedimento sostanzialmente simile a quello già segnalato da Düring di escludere quel che nei ventisei capitoli appare superfluo. In entrambi i casi abbiamo a che fare con un disegno preordinato cui Aristotele deve comunque essere conformato.

Su questa strada c'è poi un'altra difficoltà. Il dialogo *I poeti* è opera giovanile e soprattutto destinata a un pubblico più vasto; appare curioso attribuirgli acquisizioni teoriche che non vengono recepite nell'opera di scuola, la cui caratura teorica dovrebbe presupporsi maggiore già in linea di principio e che la pur scarsa documentazione frammentaria sembra confermare.

Un'altra tentazione integrativa grava poi sulla lettura della *Poetica*: il sospetto, per i più divenuto immotivata certezza, che noi disponiamo solamente della metà della vera opera aristotelica e che la *Poetica* constasse originariamente di due libri. La sicurezza con la quale i non specialisti parlano del secondo libro della *Poetica* come di realtà pienamente documentata, mostra quanto questa ipotesi abbia avuto successo. Ho avuto modo di spiegare le ragioni psicologiche che hanno favorito tale successo e

non è il caso di ripercorrerle qui partitamente<sup>10</sup>. Richiamerò solo il nocciolo della questione. All'ipotetico secondo libro si attribuisce la trattazione della poesia comica (commedia e giambo) che non trova sufficiente posto nei capitoli che possiamo leggere. Tale trattazione è dunque pensata dai sostenitori del secondo libro come equiescita ed equipotente alla trattazione della poesia tragica, secondo un principio di equilibrio espositivo di tipo manualistico. Vedremo nel corso di questa introduzione che sono proprio queste supposte ragioni di equilibrio espositivo quelle che una corretta lettura della *Poetica* da noi leggibile porta ad escludere. Un secondo libro della *Poetica* in altri termini non è concettualmente richiesto dal primo, a differenza del secondo libro della *Retorica*, della *Riproduzione degli animali* o dell'*Anima*. Dal punto di vista della teoria e della *vis* espositiva aristotelica è anzi assai difficile pensarne il senso e il contenuto, ma di questo si riparerà più avanti. Dal punto di vista della documentazione testimoniale noi abbiamo, è vero, indicazioni antiche (Diogene Laerzio ed Esichio) che rimandano ad una *Poetica* in due libri, ma la loro attendibilità appare assai dubbia, e comunque possediamo testimonianze di non minore peso che chiaramente fanno intendere la conoscenza dell'opera come consistente in un unico libro. Personalmente ritengo esauriente l'esame del materiale su cui possiamo contare condotto una decina d'anni fa da Raffaele Cantarella e rimando per il diretto controllo dei testi e per più puntuali osservazioni al riguardo all'*Appendice A*. Qui basti ribadire anche in questo caso il consiglio di Düring: «Mi sembra tuttavia molto più importante cercare di comprendere l'opera che noi

<sup>10</sup> Cfr. Lanza<sup>3</sup>. Fu già Cooper a cimentarsi nella ricostruzione del supposto secondo libro, fondandosi su testi della tradizione peripatetica e soprattutto su un frammento di manuale scolastico, il cosiddetto *Tractatus Coislinianus* (cfr. App. B). La stessa operazione è stata tentata recentemente da Janko, favorito dal clima creato dal grande successo internazionale del *Nome della rosa* di Umberto Eco.

possediamo piuttosto che avanzare congetture su ciò che in essa non si trova».<sup>11</sup>

Parleremo dunque anzitutto di ciò che nella *Poetica* c'è, di ciò di cui Aristotele ci parla.

### 3. *Di che cosa Aristotele parla*

Uno schematico inventario degli argomenti affrontati nella *Poetica*: la definizione dell'arte poetica; la classificazione delle sue forme; la tragedia, la sua storia e i suoi elementi costitutivi; come debba essere composta la miglior tragedia; il discorso e le sue parti; il genere epico a confronto con quello tragico.

Qualche cenno delucidatorio su questi temi.

La *Poetica* contiene anzitutto la definizione dell'arte del poeta, la dimostrazione del suo fondamento naturale e la sua collocazione nel più generale quadro epistemologico delle attività legate alla parola. Le attività poetiche sono tutte forme di imitazione: «L'epica, così come la poesia tragica, nonché la commedia, la composizione di ditirambi e la maggior parte dell'auletica e della citaristica nel complesso sono tutte imitazioni» (*47a 13-16*).

In quanto imitazione la poesia ha un proprio fondamento naturale: «Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali: da una parte il fatto che l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla puerizia (e in ciò l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato ad imitare e nel procurarsi per mezzo dell'imitazione le nozioni fondamentali), dall'altra il fatto che tutti traggono piacere dalle imitazioni» (*48b 4-9*). In questa duplice fondazione naturale Aristotele individua le due principali proprietà riconosciute all'attività poetica dall'intera tradizione culturale greca: insegnare e dilettare. Conoscenza e piacere sono i due

<sup>11</sup> During<sup>2</sup> p. 189 n. 224.

tratti connotativi che ritroviamo anche in tutta la *Poetica*, e che nel passo appena citato ricevono la propria legittimazione teorica. Il conoscere della poesia non è qualche cosa di marginale ed episodico; lo statuto epistemologico dell'attività del poeta è al contrario forte: «La poesia è cosa di maggior fondamento teorico e più importante della storia; perché la poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari. È universale il fatto che ad una persona di una certa qualità capitì di dire o di fare cose di una certa qualità secondo verisimiglianza o necessità» (51b 5-9). Si sono citate soltanto poche righe del celebre brano iniziale del cap. 9, che però già indicano con chiarezza il campo categoriale cui fa ricorso Aristotele: il verisimile (*eikos*), elemento concettuale centrale di tutta la *Poetica*, viene inquadrato nella più estesa categoria dell'universale (*katholou*), propria dell'esercizio cognitivo. Di qui il maggiore fondamento teorico, la maggiore filosoficità (*philosophōteron*) del dire del poeta in rapporto a quello dello storico.

La collocazione della poesia a un livello relativamente alto del quadro delle attività di parola è dunque chiaramente definita e saldamente motivata. È possibile confrontare questa valutazione aristotelica con il deprezzamento platonico della poesia. Affronteremo questo confronto più avanti; ora è utile invece notare come i passi definitori e di maggior intensità teorica che si sono appena citati non siano posti all'inizio della *Poetica*, né si susseguano in un unico contesto, ma si scoprano per così dire dispersi nel corso della trattazione. Manca inoltre nella *Poetica*, come è costume aristotelico, una messa a punto iniziale dello *status quaestionis*. Aristotele tralascia anche qualsiasi introduzione bibliografica, non si preoccupa cioè di riportare, ordinare e giudicare quel che altri ha già detto sull'argomento, come invece fa in molte opere di fisica, di biologia, di psicologia, ecc. Possiamo attribuire questa mancanza alle caratteristiche particolari

della *Poetica* e vedervi un tratto significativamente distintivo. In parecchie altre occasioni Aristotele si trova a definire i termini e lo stesso oggetto delle discipline che si accinge a trattare, e quindi si può dire inventa la preistoria bibliografica dei problemi da lui per la prima volta formulati; nel caso invece della poesia egli si cimenta su un terreno già secolarmente sperimentato e definito. Di ciò si vedrà meglio successivamente, qui basti aver notato che la teoria c'è, ma non viene immediatamente enunciata, occorre ricavarla da più contesti espositivi.

Un secondo contenuto del libro è la classificazione delle forme poetiche. È questo il contenuto per così dire iniziale della *Poetica*, ne occupa infatti i primi due capitoli e mezzo. Aristotele procede successivamente a tre classificazioni, dopo aver elencato i tre possibili tratti differenziali che distinguono le diverse attività imitative: «si distinguono l'una dall'altra sotto tre aspetti: nell'imitare o con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo» (47a 16-18). Gli strumenti usati sono il ritmo, le parole e le note; possono venire usati insieme, disgiuntamente o parzialmente. Le attività così classificate comprendono oltre alle varie forme poetiche vere e proprie (nella Grecia arcaica e classica si ricordi che la poesia comprendeva in molti casi parole e musica) anche l'esecuzione strumentale e la danza.

La seconda classificazione riguarda gli oggetti dell'imitazione. Aristotele procede qui con un sistema a due valori: le persone rappresentate possono essere migliori o peggiori, ed essere conseguentemente oggetto di lode ed esaltazione o di biasimo e scherno. L'esposizione aristotelica contrappone così un livello alto (epica, tragedia) e un livello basso (giambico, commedia) dell'espressione poetica, secondo un modulo indubbiamente tradizionale. Si può notare come in questo secondo quadro classificatorio compaiano solamente forme imitative che usano la parola. Con indubbio valore chiarificatorio per i desti-

natari primi della trattazione, Aristotele ricorre all'esemplificazione sulla ritrattistica contemporanea, citando pittori come Polignoto che idealizzava le persone ritratte, Pausone che doveva in qualche modo tendere alla caricatura e Dionisio i cui ritratti dovevano essere particolarmente fedeli ai modelli.

La terza classificazione poi, concernente la modalità del fare poetico, considera unicamente forme imitative in cui la parola ha una presenza dominante. Aristotele ricorre ad un'opposizione già esplicitamente formulata da Platone tra poesia drammatica e poesia diegematica, più dotata di mimeticità la prima, meno la seconda.

Dalla combinazione della seconda e della terza classificazione, la prima avendo prevalentemente l'ufficio di selezione delle forme imitative legate alla parola, emerge un piccolo quadro ordinato assiologicamente che si può schematizzare nel modo seguente:

		Eticità	
		Poesia di lode +	Poesia di scherno —
Mimeticità <	Drammatica +	Tragedia ++	Commedia +—
	Diegematica —	Epica — +	— —

La quarta casella resta vuota non soltanto perché assumerebbe unicamente tratti negativi, ma perché Aristotele non può contare su una vera e propria istituzionalità di una poesia diegematica del livello basso, narrativo di tono e contenuto ridicolo.

Il risultato di queste successive classificazioni appare evidente: non abbiamo una sistemazione della produzione poetica che assegna a ciascun genere suoi propri caratteri secondo un principio di neutralità tassonomica, ma un ordinamento gerarchico, nel quale l'accumularsi dei segni positivi individua la forma superiore, più complessa, che meglio realizza le potenzialità dell'arte poetica. Già da queste pagine dunque, che più

sembrano a prima vista accostabili alle moderne indagini classificatorie dei generi letterari, si può ben vedere la diversa ottica aristotelica e conseguentemente la sua sostanziale inadeguatezza a costituire il primo capitolo di una storia della scienza della letteratura.

Il primato della tragedia si traduce quindi nell'ematicità del genere tragico quale rappresentante di tutta l'attività poetica. Questo risulta dal cap. 4. In generale sulle origini della poesia: «Poiché dunque noi siamo naturalmente in possesso della capacità di imitare, della musica e del ritmo (i versi, è chiaro, fanno parte del ritmo), dapprincipio coloro che per natura erano più portati a questo genere di cose, con un processo graduale dalle improvvisazioni dettero vita alla poesia» (48b 20-24); e, poche righe appresso, sulle origini della tragedia: «Sorta dunque da un principio di improvvisazione — sia essa sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città — a poco a poco crebbe perché i poeti sviluppavano quanto in essa veniva manifestandosi, ed essendo passata per molti mutamenti, la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura» (49a 9-15). L'analogia appare strettissima. Si può dire che nella sua genesi la tragedia duplichì quel che era stata la nascita stessa della poesia. Si ripropone anche qui quell'ordinamento distintivo di carattere alto, nobile, solenne, e carattere basso, triviale, buffonesco, cui si è già accennato, e che autorevoli studi hanno mostrato essere struttura antropologica viva e operante anche fuori del contesto culturale greco. Queste pagine di Aristotele sono però abitualmente citate perché vi ricorre una delle più antiche indicazioni sulle origini della tragedia e della commedia; si tratterebbe cioè di un'antica, preziosa testimonianza sulla nascita del teatro. Ma il passo, seppur teoricamente importante, si rivelà storicamente labile. Per più di un motivo.

Quel che importa ad Aristotele, appare chiaramente dal contesto, non è la questione delle origini che al suo tempo non esisteva, quanto il processo di formazione del genere tragico nel suo ripercorrere il paradigma già tracciato dal processo di formazione della poesia. L'origine per entrambe è una pratica di improvvisazione, cioè per definizione di non arte, di non poesia; è la predisposizione naturale che offre il primo impulso alla nascita del genere. «Eschilo fu il primo a portare il numero degli attori da uno a due, a ridurre la parte del coro e a conferire un ruolo rilevante alla parola, di Sofocle sono i tre attori e la pittura degli scenari. Per quanto riguarda poi la grandezza: da racconti piccoli e un linguaggio scherzoso, poiché il suo processo di trasformazione muoveva dal satiresco, assunse tardi toni solenni e il verso di tetrametro si fece giambo. All'inizio si adoperava il tetrametro perché la poesia era satiresca e piuttosto ballabile, ma, affermatosi il parlato, fu la stessa natura a trovare il verso appropriato» (*49a 16-24*).

Due osservazioni. La prima: il quadro delle trasformazioni della tragedia qui sommariamente tracciato, è tutto compreso in quella che potremmo definire la protostoria del genere, il periodo cioè tra la istituzione del primo concorso tragico (534/l a.C.) e l'introduzione del terzo attore, innovazione del giovane Sofocle all'epoca della maturità di Eschilo (verisimilmente negli anni Settanta del quinto secolo). Se occorresse una controprova la potremmo agevolmente trovare nella pagina seguente, dove Aristotele nota: «Mentre dunque le trasformazioni della tragedia e le circostanze che le hanno permesse non ci sono ignote, la commedia ci sfugge, perché non ha avuto dal principio un adeguato riconoscimento. L'arconte concesse soltanto tardi il coro dei comici, essi erano dunque volontari. Quelli poi che sono chiamati suoi poeti sono ricordati quando essa dispone già di forme definite» (*49a 37 - 49b 4*). La commedia ebbe il suo primo

concorso nel 488 a.C., quarant'anni circa dopo la tragedia. L'oscurità che Aristotele lamenta è dunque quella relativa a questo periodo, che si è definito per comodità protostoria. La preistoria, invece, che né ad Aristotele né agli altri antichi interessava particolarmente, affonda nell'indistinto dell'improvvisazione estranea all'arte. Il richiamo alle processioni ditiramiche per la tragedia, come quello alle processioni falliche per la commedia, non hanno d'altra parte il tono della rivelazione erudita, quanto piuttosto del richiamo ad opinioni comunemente accettate e in sé di scarso interesse per Aristotele e per il suo pubblico. L'interesse di Aristotele non va infatti tanto all'origine quanto al compimento del genere tragico. Perché è nel compimento e non nel nucleo embrionale che Aristotele, a differenza dei moderni, coglie la vera essenza della tragedia. Il processo di formazione pare possedere un decorso naturale: naturale è la predisposizione iniziale. È sempre la natura (*physis*) che scopre il verso adatto all'espressione tragica. Questo modello dello sviluppo della tragedia che si è potuto definire biologico, fa sì che Aristotele non dia particolare rilievo ai singoli poeti come inventori e innovatori; il genere ha una storia che lo porta immancabilmente alla compiutezza, non molto diversamente da quella che è la storia, cioè il processo di formazione, dell'animale dall'embrione alla maturità, quando si attuano tutte le sue potenzialità.

Il realizzarsi della tragedia, che è da Aristotele, sempre implicitamente ma mai esplicitamente, fissata alla maturità di Eschilo, coincide con il realizzarsi della forma più completa e quindi più potente di poesia, col pieno realizzarsi della poesia in quanto tale.

Appare chiaro anche che in questo caso la visione teorica aristotelica non fa che convalidare un'opinione generalmente accettata almeno in ambiente ateniese. Nella *Poetica* troviamo teorizzato essere cioè la tragedia attica del quinto secolo l'espressione più alta di tutta la poesia greca.

L'interesse di Aristotele si concentra dunque sulla tragedia. L'inizio del cap. 6 ci offre la sua definizione: «Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento delle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni» (49b 24-28). Alla definizione Aristotele fa seguire alcune note delucidative che riguardano le espressioni «parola ornata» e «distintamente per gli elementi». Quindi ricava dalla definizione le parti della tragedia, i suoi elementi costitutivi. Il procedimento si presenta come rigorosamente deduttivo, il nesso di inferenza ripetuto è «poiché»: «Poiché è agendo che si realizza l'imitazione, anzitutto di necessità una parte della tragedia sarà l'ordine di ciò che si vede....» (49b 31-33) «Poiché è imitazione di un'azione ed è agita da alcuni che agiscono, i quali necessariamente sono di una certa qualità per il carattere e il pensiero....» (49b 36-37). La pagina però nel suo complesso risulta poco chiara; di difficile interpretazione sintattica, è stata sottoposta a innumerevoli interventi manipolatori dagli editori moderni. In effetti, come già si è avuto modo di osservare, le sei parti della tragedia vengono rielencate e ridefinite più volte sotto differenti prospettive di considerazione. Il primo elenco, quello che sembra dedurre l'esistenza degli elementi dalla stessa definizione di tragedia, ha al primo posto «L'ordine di ciò che si vede», quindi «musica» e «linguaggio»; a queste tre seguono altre tre parti: «carattere», «pensiero» e «racconto». Solo quattro di questi elementi possiedono definizione: «Intendo per linguaggio la stessa composizione dei versi» (49b 34-35); «Per racconto qui intendo la composizione dei fatti, per caratteri ciò secondo cui diciamo che chi agisce ha una propria qualità, e per pensiero tutto ciò con cui, parlando, si dimostra qualcosa o si esprime un giudizio» (50a 4-7).

A questo primo elenco ne seguono altri tre, nei quali le sei parti vengono ordinate sempre diversamente, in relazione al criterio classificatorio. Abbiamo così una distribuzione delle parti in relazione al modo, ai mezzi e agli oggetti della tragedia, quindi altri due elenchi ordinati in relazione alla maggiore o minore capacità di ciascuno di conferire alla tragedia una qualificazione ovvero della diversa importanza in vista del fine, dell'effetto che la tragedia deve sortire. I due elenchi sono simili, non però uguali: racconto, caratteri, linguaggio, pensiero, vista, musica; e racconto, caratteri, pensiero, linguaggio, musica, vista. Il racconto occupa, si vede, sempre il primo posto; sul suo primato Aristotele torna più volte, e tutti gli elenchi lo hanno in posizione di rilievo: «i fatti, cioè il racconto, sono i fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante di tutte» (*50a* 22-23); e già prima: «imitazione dell'azione è il racconto» (*50a* 3-4). In questo modo definizione della tragedia e definizione della sua parte più importante sembrano addirittura almeno parzialmente coincidere.

Il primato del racconto non si limita d'altra parte alle enunciazioni teoriche. La sua trattazione occupa nella *Poetica* uno spazio superiore a tutte le altre parti insieme, proprio come la trattazione della tragedia supera quella di tutte le altre forme poetiche. Come meglio si vedrà in seguito, pare di poter dire che, come la tragedia sussume le potenzialità di tutti gli altri generi poetici, così il racconto tende a sussumere le potenzialità delle altre parti, a presentarsi come l'elemento in ultima analisi determinante per una valutazione della tragedia.

È dall'analisi delle parti della tragedia, e principalmente dall'analisi del racconto e delle sue componenti, della sua ampiezza, della sua articolazione, che Aristotele sviluppa quel che si può definire il modello della miglior tragedia. La compresenza e l'intreccio di tratti descrittivi e di tratti prescrittivi costituisce, come si è già detto, una

delle difficoltà nell'interpretazione dell'opera. Affronteremo la questione più avanti, qui basti notare che l'adensarsi delle marche prescrittive interessa particolarmente le pagine dedicate alla trattazione del racconto.

Contenuti di più facile determinazione appaiono quel che sopra si è per comodità definito il discorso e le sue parti e quindi la poesia epica. Essi occupano due blocchi ben definibili nell'ultima parte dell'opera: rispettivamente i capp. 20-22 e 23-25. Tre capitoli per ciascuno dei due argomenti, ma si tratta di capitoli particolarmente lunghi, assai diverso l'uno dall'altro nel tono espositivo e nella strumentazione adoperata.

Consideriamo anzitutto brevemente la sezione che si suol definire anche linguistica. I capp. 20-22 dovrebbero definire i caratteri del quarto elemento della tragedia: il linguaggio (*lexis*). L'ultimo che resta d'altronde, visto che il quinto e il sesto (musica e vista) vengono deliberatamente tralasciati. In realtà questa sezione della *Poetica* contiene una trattazione che va molto al di là dell'analisi del linguaggio tragico, procedendo alla rigorosa definizione di tutti gli elementi fondamentali della lingua in quanto tale. Più che dai lettori abituali della *Poetica* i capitoli sono stati perciò studiati da linguisti e da storici della linguistica, e indicati come gli incunaboli della scienza della lingua presso i Greci. Dalla lettera (Aristotele non distingue tra lettere e suoni) e dalle sue specie fino alla distinzione nome/verbo, viene offerta una copiosa serie di definizioni che occupa tutto il cap. 20. Il 21 e il 22 riguardano invece già quello che noi definiremmo il linguaggio poetico, e appaiono conseguentemente più legati ai problemi propri della *Poetica*. Tuttavia caratteristica comune di tutto il blocco è un tasso particolarmente alto di definizioni e l'assenza pressoché completa di nessi prescrittivi. L'unica prescrizione si trova a conclusione della rassegna degli strumenti lessicali propri della poesia (esotismi, enigmi, barbarismi), quando Aristotele consi-

glia: «Bisogna dunque procedere a un certo loro contemplamento» (58a 31).

Diverso, anzi, si potrebbe dire opposto, il modo espositivo della sezione dedicata all'epica: qui non c'è una sola definizione, mentre abbondano le marche prescrittive. Basta leggere anche senza grandissima attenzione questi capitoli per rendersi conto che non si tratta dell'esposizione di quella che, seppure a parere di Aristotele, la poesia epica è, ma di quella che essa dovrebbe essere. Le spiegazioni di tale atteggiamento possono essere molte. La più generale è che al tempo di Aristotele era in corso una rinascita della composizione epica su basi pratiche e con tratti espressivi del tutto diversi dal grande modello omerico. Di qui una latente contraddizione sulla quale non si è forse a sufficienza riflettuto: Omero resta l'unico poeta epico citato come esempio da Aristotele, ma la breve trattazione del genere epico è si può dire intessuta esclusivamente di prescrizioni. Gli interlocutori, taciti, sono evidentemente altri da Omero.

#### *4. Di che cosa Aristotele non parla*

Nel corso della *Poetica* Aristotele si trova ad escludere alcuni temi che esplicitamente definisce non pertinenti alla sua trattazione; altri invece senza alcuna dichiarazione li sfiora soltanto, lasciandoli in un silenzio immotivato.

Vediamo anzitutto i primi. Delle sei parti più volte elencate della tragedia, tre non vengono trattate. Il pensiero è elemento non specifico della poetica, ma comune alla retorica: «Per quanto concerne il pensiero valga ciò che vi è negli scritti sulla retorica, dal momento che è oggetto più proprio di quella disciplina» (56a 34-36). Analogi il rimando a scritti sulla metrica per la distinzione di lunghezza e brevità e per la definizione delle sillabe: «Ma di ciò conviene trattare partitamente negli scritti dedicati alla metrica» (56b 33-34) e «Ma anche la considerazio-

ne di queste differenze appartiene alla metrica» (56b 37-38). Evitata ogni questione metrica, è naturale che Aristotele non si inoltri nemmeno in alcun problema musicale.

Più delicata e meno chiaramente definita l'esclusione dei problemi della messinscena, quelli che riguardano la parte della tragedia definita «vista» (*opsis*). Qui le indicazioni appaiono meno coerenti e lineari: «Indagare se la tragedia in rapporto ai suoi elementi sia già compiuta o no, e giudicare questo sia in sé sia in rapporto al pubblico, è un altro discorso» (49a 7-9). È un passo del breve schizzo sul formarsi del genere tragico che abbiamo già considerato. Aristotele rifiuta semplicemente ogni analisi che coinvolga nel discorso una considerazione del pubblico. Non diverso l'atteggiamento quando, parlando delle dimensioni più convenienti per la tragedia, rifiuta una sua determinabilità sulla base delle esigenze dello spettacolo: «Non è però proprio dell'arte il limite della durata dipendente dalle rappresentazioni e dalla ricezione» (51a 6-7). Qui il rifiuto è motivato dalla non pertinenza alla poetica: l'argomento è semplicemente escluso senza alcun rimando. Diverso il caso del cap. 15, a conclusione della trattazione prescrittiva dei personaggi: «Questo dunque è da osservare, e inoltre quel che riguarda la ricezione che si accompagna necessariamente alla poetica, anche su questo punto si può spesso incorrere in errore. Ma di ciò si è parlato a sufficienza negli scritti pubblicati» (54b 15-18). Le osservazioni necessarie sono più d'una. Quanto riguarda la ricezione (*aisthesis*), cioè l'effetto sul pubblico dell'esecuzione tragica, è si giudicata esterna all'arte poetica, ma necessariamente contigua, tale quindi che anche il poeta se ne debba preoccupare. Aristotele afferma poi di essersene egli stesso occupato «a sufficienza» in una o più opere non di scuola. Si è unanimemente d'accordo nell'interpretare questo rimando come riferimento al dialogo *I poeti* che si è già avuto

occasione di ricordare. Sarebbe tuttavia arrischiato, sulla base di queste sole poche righe, delegare al dialogo una trattazione organica dei problemi della messinscena che sono di fatto emarginati dal discorso della *Poetica*. Il rimando in questo caso è diverso dagli altri che si sono sopra visti per la retorica e la metrica; lo statuto della ricezione e del pubblico non appare infatti altrettanto sicuro epistemologicamente. Non è neppure chiaro se si tratti di questioni riguardanti l'arte dell'attore (*hypokritikē*) che Aristotele almeno un paio di volte contrappone a quella del poeta (*poietikē*). All'interprete è infatti riconosciuta la competenza nell'intonazione della voce, nel distinguere cioè tra preghiera, domanda, minaccia: «Per quanto concerne invece il linguaggio un aspetto dell'indagine sono le figure del linguaggio, la conoscenza delle quali è propria dell'interpretazione e di chi possiede quest'arte» (56b 8-11). Sull'interprete può quindi essere coerentemente scaricata la tradizionale condanna platonica di scompostezza ed eccessiva agitazione della poesia drammatica: «L'accusa non riguarda la poetica, ma l'arte dell'interprete, poiché è possibile eccedere con i mezzi espressivi anche facendo il rapsodo» (62a 5-6). Siamo qui al finale cap. 26, dedicato alla superiorità della tragedia sull'epica. Torneremo su queste pagine, fin d'ora conviene però sottolineare la sostanziale ambiguità che l'intera trattazione aristotelica serba nei confronti della traduzione scenica della poesia drammatica. È questo un punto di forte tensione teorica della *Poetica* e non pare perciò convincente immaginare che in altra opera Aristotele abbia sviluppato una lineare analisi sociologica dello spettacolo. I presupposti teorici da cui muove la sua riflessione sono infatti diversi: il primato della parola (*logos*) sulla vista (*opsis*) costituisce, come già si è notato, il principale selettore nella classificazione delle pratiche mimetiche, coerentemente nella trattazione della tragedia appare privilegiato tutto quel che pertiene al poeta-scrittore.

Tuttavia non abbiamo mai un approccio libresco alla letteratura drammatica. Lo spettacolo, la messinscena sono sempre considerati sì come pericolo di involgimento compiacente della poesia, ma anche come indispensabile banco di prova della validità della composizione: «Bisogna comporre i racconti e rifinirli con il linguaggio quanto più avendoli davanti agli occhi. Potendo così vedere nel modo più chiaro come se si fosse in mezzo agli stessi fatti, si potrà trovare quel che è conveniente e sfuggiranno meno le incongruità» (55a 22-26).<sup>12</sup>

Lo spettacolo, la vista, possiede dunque in Aristotele questo ambiguo statuto marginale: è uno dei sei elementi della tragedia e insieme pare sfuggire al dominio proprio dell'arte poetica, necessario e insidioso complemento di cui la tragedia pare a tratti poter fare a meno; così, a conclusione del già molto citato cap. 6: «la vista è sì di grande seduzione, ma la più estranea all'arte e la meno propria della poetica; l'efficacia della tragedia sussiste infatti anche senza rappresentazioni e senza attori; inoltre per la realizzazione degli elementi visivi è più importante l'arte dell'arredatore scenico che dei poeti» (50b 16-20).

Fino a questo punto si può parlare di esclusioni dichiarate, sul comune fondamento di una non pertinenza disciplinare, sia pure con differenziati livelli di definizione teorica. Ma a questi rifiuti pronunciati si accompagnano nella *Poetica* tacite omissioni, veri e propri silenzi, non meno importanti delle dichiarazioni per definire la collocazione teorica dell'opera. I silenzi, infatti, intenzionali, non riescono mai ad essere assoluti, tanto potentemente gli argomenti trattati coinvolgono i temi che Aristotele preferisce non toccare. Possiamo dunque scoprire nel te-

<sup>12</sup> I successi di Euripide e gli insuccessi di Agatone sono analogamente riportati all'effetto sortito nella rappresentazione; cfr. 53a 27 e 56a 18.

sto alcune tracce di ciò su cui Aristotele preferisce tacere.

La prima di queste tracce è fin troppo evidente, e soltanto la certezza che la *Poetica* costituisca il passe-partout interpretativo della tragedia attica ha impedito di considerarne appieno il significato. Aristotele cita a più riprese tragedie del quinto secolo, talvolta addirittura ne riassume la trama, e tuttavia dalle sue allusioni nessuno potrebbe immaginare che nelle tragedie di Eschilo, Sofocle ed Euripide fosse essenziale la presenza del divino. Dei come personaggi dialoganti, teofanie, oracoli come esplicitazione del volere della divinità, fatto come invalicabile perimetro dell'azione umana, tutto questo resta rigorosamente escluso dalla trattazione di Aristotele. Egli riconosce sì che i racconti conservati dalla tradizione sono i più atti alla composizione tragica, ma questi racconti di uxoricidi, matricidi, parricidi e incesti appaiono come ritagliati fuori dall'intreccio dei rapporti tra l'eroe e la divinità rappresentato nelle tragedie. Il racconto, cioè il mito, appare in Aristotele vicenda meramente umana, che nelle azioni umane trova la propria causa e il proprio significato. Si vedrà più avanti che cosa comporti nella teoria aristotelica questa che si può definire una vera e propria domesticazione del mito, ma per intenderne già ora la portata si pensi ai nuovi sistemi di significazione cui deve sottostare una vicenda come quella di Edipo quando sia privata del suo presupposto fondamentale: la sorte dell'eroe decisa ancora prima del suo concepimento.<sup>13</sup>

E gli dei? Gli dei, nota Aristotele, possono essere utili come semplici informatori: «Bisogna invece servirsi della macchina per quel che è fuori dell'azione drammatica; quanto è avvenuto prima e che non è possibile che un uomo sappia o quanto avviene dopo e che abbisogna di un preavviso e di un annuncio, dal momento che agli dei at-

<sup>13</sup> Così nell'*Edipo a Colono* di Sofocle: «che ancora non avevo seme generativo di padre né di madre, ingenerato ancora» (vv. 972-3).

tribuiamo il vedere tutto» (54b 2-6). L'unico dio di cui si parla è dunque quello usato *ex machina*, come Aristotele chiaramente spiega, in funzione di prologo o di epilogo, soltanto cioè come integratore di informazioni su fatti che appartengono sì alla vicenda, ma non alla rappresentazione scenica.<sup>14</sup>

Non è però soltanto del divino che la *Poetica* tace (il passo che si è appena citato è l'unico in tutta l'opera in cui si nominino gli dei); il silenzio di Aristotele comprende anche molti altri aspetti della rappresentazione, abituali nelle tragedie del quinto secolo. Un esempio significativo ci è offerto da quel complesso di pratiche rituali cui lo spettatore della tragedia abitualmente assisteva. È noto che nessun atto di violenza fisica aveva luogo alla vista degli spettatori: ferimenti, stupri, uccisioni avvenivano fuori scena e il pubblico ne era informato dalla narrazione di un testimone. Tuttavia, se la morte non era oggetto di spettacolo, lo era il morto. La tragedia riproduce assai spesso con scrupolosa precisione la cerimonia dell'esposizione del cadavere, del compianto e dell'elogio propri del rito funerario. Questo aspetto della rappresentazione, in cui la ritualità rappresentata giocava indubbiamente un grosso ruolo, richiamandosi alla ritualità vissuta, alla concreta esperienza religiosa collettiva degli spettatori, doveva svolgere una funzione non secondaria di consolatoria riaggregazione e rassicurazione sul pubblico turbato dalla violenza tragica.

Di questo nella *Poetica* non c'è eco alcuna. Più in generale possiamo dire che Aristotele tralascia o sorvola su tutte le connessioni tra poesia e rito. Si è già visto con quale parsimonia accenni, necessitato dall'argomento, ai rapporti tra cori comici e falloforie; nessuna allusione troviamo invece al contesto festivo nel quale solo si svolgevano le recite drammatiche in Grecia. Ma disarticolare

<sup>14</sup> Un fuggevole accenno alla critica senofanea della divinità antropomorfa che sembra adombrare consenso si legge al cap. 25.

la poesia greca dal suo contesto rituale significa anche ritagliarla fuori della sua specifica dimensione sociale. E ciò che vediamo chiaramente nel cap. 4: «La poesia poi si distinse secondo la proprietà dei caratteri: i più severi imitarono le azioni apprezzabili e di gente apprezzabile, quelli di gusti più facili quelle della gente dappoco, dapprincipio componendo motteggi come gli altri inni ed encomi» (48b 24-27). È stato dimostrato che questa distinzione non è soltanto conforme alla teoria aristotelica, ma si inquadra assai bene nella separazione binaria di livelli di poesia della società greca arcaica, e non di quella soltanto. Elogio e biasimo sono la manifestazione della duplice efficacia della parola del poeta: la lode che affida all'ammirazione e alla memoria le virtù, e lo scherno che condanna, emarginia, cancella i difetti.<sup>15</sup> Ma lode e biasimo anche nella tradizione greca sono legati a circostanze e modalità esecutive specifiche, a specifici strumenti espressivi, dei quali Aristotele non fa parola. Indica anzi come archetipo della poesia volgare il parodico tardo *Margite*, attribuendolo ad Omero non meno dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, e anteponendolo alla stessa poesia giambica, carica di eccessiva aggressività personale. In questo modo Aristotele suggerisce una simmetria di modelli sui quali sarebbe poi intervenuta la drammatizzazione, dall'epica eroica producendosi la tragedia, dalla poesia giocosa del *Margite*, più che dalla violenta derisione del giambo, la commedia.<sup>16</sup> Si pongono in questo modo le premesse anche per una disarticolazione delle forme teatrali dai differenti loro fondamenti rituali.

Questa disarticolazione della poesia da ogni referente che oggi noi definiremmo generalmente religioso, è una

<sup>15</sup> Oltre a Gentili<sup>2</sup>, si veda il più generale saggio di D. Ward, *On the Poets and Poetry of the Indo-Europeans*, «Journal of Indo-European Studies» 1973, pp. 127 sgg.

<sup>16</sup> Per la strategia aristotelica intorno alla commedia e ai suoi archetipi nella *Poetica*, la *Retorica* e l'*Etica Nicomachea* cfr. Lanza<sup>3</sup>; sul *Margite* vedi ora F. Bossi, *Studi sul Margite*, Ferrara 1986.

vera e propria operazione chirurgica che Aristotele compie con alta perizia, procedendo per piccoli spostamenti successivi del discorso e tralasciando di riprendere temi che potrebbero porlo in imbarazzo. Essa è, come si è detto, eliminazione ad un tempo delle implicazioni del rito e del contesto sociale. Per riuscire veramente efficace richiede però un'altra operazione: la neutralizzazione della tradizionale figura del poeta.

Nella *Poetica* manca una specifica trattazione della figura del poeta, del particolare statuto sociale di cui questi aveva goduto nella città greca, e di cui probabilmente, si deve aggiungere, aveva finito o stava finendo di godere. C'è chi ha creduto di spiegare questa mancanza delegando l'argomento al dialogo *I poeti*.<sup>17</sup> Le poche testimonianze che possediamo di quest'opera ci fanno indovinare un livello di impegno teorico notevolmente più basso, e sembrano suggerire un'esposizione di tipo piuttosto aneddotico. Possiamo per contro dire che la *Poetica*, così come la conosciamo, non solo non richiede siffatta trattazione, ma ne presuppone l'omissione.

È noto che da Omero a Pindaro il poeta godette in Grecia di uno statuto particolare. Apparentato all'indovino nella sua capacità di conoscere con l'aiuto della divinità quel che restava celato agli altri uomini, il poeta era anche maestro di vita e di verità, saggio ispirato dal dio (*entheos*); egli con la sua parola efficace sapeva incantare e sedurre, ammaestrare e persuadere.<sup>18</sup> Platone non rifiuta questa tradizione, ma ne capovolge il senso: pervaso dal dio, il poeta non è né consapevole né responsabile di sé, la sua seduzione è illusione e inganno, che al-

<sup>17</sup> Dopo Rostagni il ricorso al *De poetis* è divenuto relativamente abituale; al riguardo cfr. App. C.

<sup>18</sup> Al riguardo si vedano almeno i due saggi fondamentali di M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, trad. it., Bari 1977 e di J. Svenbro, *La parola e il marmo*, trad. it., Torino 1984. Ancora valida la raccolta, con traduzione e commento, *Poetica preplatonica. Testimonianze e frammenti*, a c. di G. Lanata, Firenze 1963.

lontana irrimediabilmente dalla verità. Poeta e poesia sono perciò pericolosi in una società che voglia conformarsi ai principi del vero bene.

Di questa sovrabbondante tradizione interpretativa in Aristotele resta, si può dire, poco. «Usano siffatte espressioni trovandosi nel pieno dell'emozione, di conseguenza è chiaro che chi le accetta si trova nello stesso stato. Perciò esse si adattano anche alla poesia, perché la poesia è qualcosa di ispirato dal dio» (*Retorica* 1408b 17-19). È questo l'unico passo di Aristotele in cui si definisca la poesia «ispirata dal dio» (*entheos*), e proprio l'unicità di questo passo appare significativa. L'accenno è infatti parentetico; Aristotele ricorre ad un luogo comune ben noto, e, nel momento in cui scrive sull'elocuzione retorica, di scarso o nessun peso teorico. Ma la notazione non si ritrova in alcun altro luogo del *corpus* aristotelico. Evidentemente il carattere divino della poesia tende a ricarsi di implicazioni inaccettabili e viene perciò tacito in contesti in cui la poesia appare più direttamente tematizzata.

Alla divinità eccezionale della poesia si sostituisce nella *Poetica* la sua naturalità e quindi normalità. Riportare l'esercizio della poesia ad una predisposizione naturale significa infatti poterne dare anche una descrizione e una spiegazione. I primi poeti, l'abbiamo visto, furono «coloro che per natura erano più portati a questo genere di cose» (48b 22); analogamente i primi tragediografi e commediografi: «coloro che per la propria natura erano portati all'una o all'altra attività poetica» (49a 2-3); poco peso peraltro essi ebbero nel progredire e maturare del genere, governato nel suo sviluppo da una sorta di legge di maturazione biologica. Espropriato dell'ispirazione divina, il poeta è privato anche di ogni capacità di invenzione nell'ambito dell'arte, perché anche l'arte appare sotto il segno di oggettive leggi necessitanti. È ciò che si

vede bene nella cruciale trattazione del racconto (capp. 13 e 14). Aristotele offre alcune regole per la scelta dell'eroe più adatto alla tragedia, quindi annota: «Ne è segno ciò che accade: dapprincipio i poeti riportavano racconti qualsiasi, ora invece le migliori tragedie sono composte intorno a poche famiglie» (53a 17-19). Da questa annotazione sembrerebbe che, secondo Aristotele, sia merito dei poeti e del progredire della loro arte l'aver individuato temi e protagonisti più adatti alle vicende tragiche. Non è così. Un passo successivo toglie ogni possibilità di dubbio. Aristotele è giunto al termine dell'argomentazione e conclude: «Per questo, come già si è detto, le tragedie non hanno come argomento molte stirpi. Cercando, non per effetto dell'arte ma del caso, trovarono di usare questo genere di situazioni nei racconti; sono perciò costretti a rivolgersi alle famiglie nelle quali sono avvenute siffatte violenze» (54a 10-13). Il giusto soggetto della tragedia non è dunque una scoperta dell'arte (*technē*), ma del caso (*tychē*). Non c'è bisogno di insistere su come Aristotele erediti questa opposizione concettuale da una lunga tradizione; più interessante appare piuttosto notare che alla scoperta soggettivamente casuale del poeta corrisponde uno sviluppo oggettivamente necessitato del genere: «perciò sono costretti» (*anankazontai*). L'irrilevanza della scelta dell'operatore dinanzi al senso obbligato dell'operazione è qui espresso in modo molto chiaro. Ma per intenderne ancor meglio il significato basta considerare un passo del I libro della *Fisica*. Il contesto appare a prima vista assai differente: Aristotele è impegnato a dimostrare non soltanto che gli elementi naturali (*stoicheia*) sono costituiti dagli opposti (*enantia*), ma che tali non poterono non considerarli anche tutti coloro che ebbero a riflettere su questi problemi. La fondazione della fisica coincide, come già si è avuto occasione di dire, con la costruzione di una sorta di preistoria bibliogra-

fica della disciplina.<sup>19</sup> Ometteremo naturalmente le specifiche mediazioni argomentative aristoteliche, quel che conta per noi è la conclusione: «Fino a questo punto dunque la maggior parte degli altri, come si è detto prima, ha proceduto per così dire d'accordo; tutti infatti col supporre, sia pure senza un criterio di ragione, gli elementi e quelli che essi chiamano principi, parlano comunque dei contrari, quasi ne fossero costretti dalla stessa verità» (188b 26-30). Il termine usato è lo stesso, il verbo *anankazomai*, esser costretto, non potere altrimenti, derivato da *anankē*, la necessità che non ammette alcuna deroga.

La potenza della verità della *Fisica* non è in fondo diversa dalla potenza della natura della *Poetica*: essa prevale comunque e finisce col necessitare la riflessione pur priva di un vero criterio degli antichi studiosi della natura o le scelte soggettivamente casuali dei poeti.

Ancora sui poeti al cap. 17. Il passo è importante, anche se le poche righe da Aristotele dedicate alla definizione della psicologia del poeta, le uniche in tutta la *Poetica*, appaiono significativamente parentetiche. Il contesto è altro, uno dei passi che rimandano con evidenza alla *Retorica*. Scrive Aristotele: «Sono più credibili infatti coloro che per la loro stessa natura si trovano in uno stato emotivo; più realmente agita chi è agitato e muove all'ira chi è adirato». Le righe che seguono sono poi variamente interpretate a seconda del valore attribuito ai quattro aggettivi che vi compaiono. Si troverà un'esposizione delle questioni nel commento al passo, qui, per brevità, presupponiamo già giustificata la traduzione

<sup>19</sup> È noto che *Ph.* I costituisce il modello per ogni costruzione di una storia del pensiero «presocratico». Per considerare tuttavia quale sia lo scarto segnato dalla rassegna aristotelica, basti notare che tutti i pensatori citati muovono da un presupposto cosmogonico, mentre Aristotele immagina l'universo eterno e uguale nel tempo. Di qui l'ambiguità nell'uso di un termine come *archē* (= principio) nella sua duplice accezione, diacronica e strutturale.

adottata: «Perciò la poetica è arte propria di un versatile o addirittura di un esaltato, perché di questi gli uni sono malleabili, gli altri portati a uscire da sé» (55a 30-34). Il versatile (*euphyēs*) e l'esaltato (*manikos*) non sono in opposizione; al contrario costituiscono due elementi di una medesima classe psicologica, come conferma un passo della *Retorica*: «Le stirpi versatili (*euphya*) volgono in caratteri piuttosto esaltati (*manikotera*), come per esempio i discendenti di Alcibiade o quelli di Dionisio I, le stirpi equilibrate (*stasima*) nell'indolenza e nel torpore (*abelterian kai nothrōtēta*), come per esempio i discendenti di Cimone, di Pericle e di Socrate» (1390b 27-31). Se versatilità ed equilibrio sono per Aristotele virtù, esaltazione ed indolenza ne rappresentano gli eccessi degenerativi. Nondimeno gli eccessi sono intrisecamente legati alla qualità di cui sono eccesso, ne costituiscono il caso limite. Se dunque il versatile è malleabile (*euplastos*) e sa adeguarsi a caratteri diversi dal suo, l'esaltato è portato a deviazioni (*ekstatikos*), in pericolo di smarrire la propria stessa identità. Esaltazione e perdita d'identità sono, come si è ricordato, le tradizionali connotazioni del poeta greco. Aristotele non le nega, provvede piuttosto a delimitarle, a inserirle in un quadro di tipologia psicologica. La figura semidivina del poeta si riduce così a un caso psicologico: per essere poeti non occorre essere visitati dal dio, basta possedere una certa predisposizione naturale. Il poeta non è di natura diversa dagli altri uomini, tutt'al più costituisce un caso limite di una classe psicologica riconducibile, in quanto classe, alla norma.<sup>20</sup>

Questa neutralizzazione dell'immagine tradizionale del poeta porta a un duplice risultato: da una parte serve a sottrarre completamente la poesia a una condizione sociale di eccezione, che potremmo definire parareligiosa,

<sup>20</sup> Interessanti riscontri anche dei *Problemi* non aristotelici, ma vicini ad Aristotele, si trovano in J. Pigeaud, *Une physiologie de l'inspiration poétique*, «L.E.C.» 1978, pp. 23 sgg.

dall'altra serve a definirne le regole azzerando la specifica professionalità degli addetti, ridotti a semplici strumenti di una cogenza oggettiva.

Quel che Aristotele nella sua trattazione tralascia, ciò di cui tace, i silenzi della *Poetica* non sono dunque meno importanti di ciò di cui parla, valgono in egual misura a definirne il perimetro teorico. L'emarginazione dell'aspetto spettacolare della tragedia, la rimozione di ogni implicazione rituale nell'esecuzione, la neutralizzazione della figura sociale del poeta e il suo azzeramento professionale, determinano le coordinate che permettono la costruzione della teoria aristotelica della poesia.

### *5. Strategie teoriche e strumentazione argomentativa*

Esclusioni e silenzi costituiscono già nel loro insieme un'accorta strategia per affrontare i problemi imposti dalla *Poetica*. Una seconda strategia è nell'uso aristotelico della lingua.

Aristotele, si sa, arriva a produrre moltissime definizioni. Il suo uso della lingua è, si può dire, nella direzione di una forte normalizzazione lessicale: attingendo a diverse tradizioni e a diversi livelli del linguaggio, egli opera di regola proponendo implicitamente, quando non esplicitamente, un valore denotativo stabile dei vocaboli chiave. Tale lavoro linguistico può dare l'impressione che Aristotele tenda a conformarsi a un modello di linguaggio esclusivamente denotativo quale quello cui ci ha abituati la scienza moderna. Ma basta consultare il più che secolare *Index* di Herrmann Bonitz per vedere che ciò non è vero, che Aristotele mantiene un uso della lingua diverso dal rigoroso modello denotativo matematico, assai più ricco e articolato. Tuttavia la *Poetica*, anche per questo aspetto, presenta caratteri suoi propri: pur possedendo un tasso di definizioni probabilmente tra i più alti dell'intera opera aristotelica, fa un uso piuttosto

connotativo che denotativo di molti termini chiave. Da questo punto di vista possiamo schematicamente distinguere nell'opera quattro categorie di termini:

- 1) termini propri dell'arte poetica, di cui Aristotele offre esplicita definizione nell'ambito della *Poetica*: dalla stessa parola *tragōidia* (tragedia) alle determinazioni più particolari del tipo *prologos* (prologo), *epeisodion* (episodio), *parodos* (canto d'ingresso del coro) ecc. Abbiamo sempre a che fare evidentemente con termini d'uso e le definizioni offerte hanno volta a volta il valore di chiarificazione-spiegazione o quello di assunzione restrittiva relativa allo specifico contesto della trattazione.
- 2) termini categoriali forti del quadro teorico aristotelico, assunti nella *Poetica* in conformità all'uso e/o alla definizione offerti da Aristotele in altre sue opere: è il caso di *physis* (natura), *techne* (arte), *eikos* (verisimile), *arete* (virtù), *proairesis* (proponimento), *katholou* (universale) ecc. Talvolta si ha una ripresa della definizione, è il caso di *arche* (principio) e di *telos* (fine). In questi casi il *corpus* aristotelico nel suo complesso offre uno spettro semantico che permette sempre un'interpretazione non ambigua dei passi della *Poetica*.
- 3) Termini assunti come evidenti dalla lingua d'uso, il cui impiego nella *Poetica* tende tuttavia all'ambiguità e/o ad una pregnanza semantica categoricamente determinante: *spoudaios* (serio, ma anche socialmente dabbene), *phoulos* (opposto al precedente in entrambi i sensi), *mythos* (racconto, quindi trama, ma anche racconto tradizionale, mito), ecc. Sono questi i termini che si è tentato di rendere in questa traduzione sempre con lo stesso equivalente italiano per sottolineare come al loro ampio spettro semantico sono affidati non pochi passaggi concettuali della trattazione aristotelica. Non si tratta in questi casi di ambiguità aristoteliche quanto di ambiguità che si possono produrre nel passaggio dal greco a un'altra lingua. Tuttavia la mancanza di interventi definitori di

Aristotele può apparire in alcuni casi significativa. 4) Termini categoriali propri del quadro teorico aristotelico, ma che nella *Poetica* acquistano più ampia risonanza connotativa grazie all'interferenza della lingua dell'uso o della tradizione. Alcuni esempi: *praxis*: azione, comportamento etico (*E.N.* III), ma anche azione scenica, dramma; *ethos*: indole, carattere (*E.N.* II), ma anche personaggio; *hamartia*: colpa di persona normalmente informata a principi di moralità (*E.N.* VII), ma anche errore irrimediabile; *anagnorizō*: recuperare la conoscenza e il sapere (*De an.* III), ma anche riconoscere una persona, capirne l'identità nell'azione drammatica. Si tratta sempre di espansioni connotative di termini a forte caratura categoriale; si ha come il recupero di un suggestivo alone di significatività che il contesto ammette e di cui si arricchisce. L'ambiguità non deriva in questo caso dalla mancata corrispondenza tra greco e lingua moderna, ma dalla soppressione dello scarto creato altrove da Aristotele tra il significato d'uso e l'accezione specialistica del vocabolo. Si potrebbe dire che Aristotele faccia rientrare a cannocchiale l'un significato nell'altro, sì che quello categorialmente più forte si trasforma in connotazione dominante del più debole. L'azione scenica tende quindi a implicare sempre una categorizzazione etica, il riconoscimento drammatico un'acquisizione di conoscenza, l'errore una colpa eticamente definibile. Si tratta, come vedremo, di ambiguità particolarmente efficaci nei momenti teoricamente determinanti dell'argomentazione.

Il terzo aspetto strategicamente importante nella *Poetica* è costituito dalla coesistenza, e talvolta dall'intreccio, di brani descrittivi e brani prescrittivi. Si è già accennato agli equivoci prodotti da interpretazioni tutte esppositive e interpretazioni tutte precettistiche della *Poetica*. Distinguere è dunque necessario, ma è anche necessario notare che non sempre questa distinzione è possibile con chiarezza e che le incertezze risalgono direttamente alla

scrittura aristotelica. Nel corpo della *Poetica*, così come ci si presenta oggi, appaiono individuabili alcuni blocchi in cui mancano marche prescrittive esplicite: sono i capp. 1-6 e 20-21. L'addensarsi delle marche prescrittive si può notare invece nei capp. 7 (dimensione della tragedia), 13-14 (tipo di personaggio e di azione per la miglior tragedia), 15 (personaggi), 24-25 (carattere e generi dell'epica). Più in generale possiamo dire che le marche prescrittive riguardano prevalentemente contesti interessati alla trattazione del racconto (*mythos*), piuttosto che delle altre parti della tragedia. Tuttavia occorre dire che la prescrizione non costituisce mai una dimensione distinta, ma che affiora quasi come naturale portato della descrizione. Un'indagine sulle marche è perciò preliminarmente necessaria, ma non esaurisce il problema. Molto spesso il contesto diventa prescrittivo anche senza la presenza di nessi esplicitamente prescrittivi quali il verbo *dein* (dovere) o l'aggettivo verbale *in-teon*. Un ruolo importante in questa prescrittività implicita è svolto dai sistemi di enunciazione e classificazione di cui si fa grande uso nella *Poetica*.

Il sistema classificatorio più semplice è naturalmente quello binario, erede della dicotomia platonica. Un chiaro esempio di questo modulo ce lo offre il cap. 10: «I racconti sono alcuni semplici, altri complessi» (52a 12). La differenza tra i due tipi, è spiegato subito appresso, sta nel possedere o nel non possedere rovesciamento e riconoscimento. Siamo dunque davanti ad un'opposizione —/+ , che prepara un giudizio peggio/meglio, collocato in modo esplicito altrove (cfr. 52b 31-32). Non diverse le opposizioni binarie che troviamo al cap. 2 tra tragedia e commedia (+/— di valore etico) o tra tragedia ed epica (+/— di mimeticità). Tuttavia questo sistema appare, ad una lettura più attenta, più complicato.

Dallo schema binario tradizionale Aristotele infatti pare spesso staccarsi per passare a classificazioni terne-

rie. Abbiamo parecchi esempi di questo procedimento di espansione, o talvolta di finta espansione, di oscillazione cioè  $2 \rightarrow 3$ ,  $3 \rightarrow 2$  o anche  $2 \rightarrow 3 \rightarrow 2$ . Al principio del cap. 1 vengono stabiliti tre criteri per la classificazione delle forme di mimesi: i mezzi, i modi, gli oggetti. Lo schema formulato al principio del cap. 3 è fondato invece sulla combinazione di due soli di questi criteri: i modi e gli oggetti. La classificazione per mezzi serve dunque, come già avevamo notato di sfuggita, soltanto per selezionare le forme da considerare nelle altre due classificazioni.

Un passaggio da un'opposizione binaria a un sistema ternario si ha poi al cap. 2, nel merito della classificazione per oggetti: «Dal momento che coloro che imitano imitano persone che agiscono, e queste di necessità sono o serie o dappoco....» (48a 1-2). Si tratta, precisa poi Aristotele, di persone migliori di noi, peggiori o tali quali noi siamo. L'espansione da due a tre è subito confortata da due esempi: i pittori Polignoto, Pausone e Dionisio e i poeti Omero, Egemone e Cleofonte. Tuttavia da tre si ritorna poi a due al termine del capitolo, quando si giunge alla poesia drammatica, che più sta a cuore ad Aristotele. Qui la distinzione è binaria: tragedia vs commedia, e resterà tale nel corso della *Poetica*. Lo schema classificatorio potrebbe visualizzarsi pressappoco così:

Opposizione binaria	Spiegazione e espansione	Pittura	Poesia epica	Poesia drammatica
Seri	Migliori di noi	Polignoto	Omero	Tragedia
—	Simili a noi	Dionisio	Cleofonte	—
Dappoco	Peggiori di noi	Pausone	Egemone	Commedia

Un caso più importante di espansione abbiamo al cap. 13, quando Aristotele affronta il problema della scelta del personaggio in vista della miglior tragedia. In un primo tempo le possibilità sembrano soltanto due: il personaggio esemplare (*epieikes*) e quello malvagio (*mochthēros*), rappresentabili nel passaggio o dalla

buona alla cattiva fortuna o, all'opposto, da questa a quella. Tutti i casi possibili vengono, l'uno dopo l'altro, scartati o perché sarebbero motivo di disgusto o perché comunque non produrrebbero la pietà e la paura necessarie alla tragedia. «Resta dunque» conclude Aristotele «il caso intermedio tra questi. È di questo tipo colui che, non distinguendosi per virtù e per giustizia, non è volto in disgrazia per vizio e malvagità ma per un errore» (53a 7-10). L'intermedio tra la virtù impeccabile e il vizio abituale è in realtà il personaggio più simile all'uomo comune. La tripartizione che si ottiene non è tuttavia da considerarsi come escogitazione della *Poetica*; essa corrisponde al grande quadro classificatorio delle azioni e degli errori umani che troviamo nell'*Etica*. Ci sono tre specie di azioni sbagliate: l'infortunio (*atychēma*) cioè la mera casualità di cui il soggetto non può in alcun modo essere ritenuto responsabile, l'errore (*hamartēma*) la responsabilità del quale ricade sul soggetto che non ha saputo calcolare correttamente le conseguenze del suo atto sia perché temporaneamente vinto dall'emotività sia per difetto di impegno nel momento della decisione, la malvagità (*adikēma*) che non è altro se non l'estrinsecarsi di un *habitus* vizioso ormai connaturato e stabile. Criterio della classificazione delle mancanze non è evidentemente la qualità di ciò che avviene, ma l'atteggiamento del soggetto che agisce, il suo livello di consapevolezza e di volontà, in una parola il suo proponimento. Va da sé che il normale comportamento morale e le più abituali colpe degli uomini si collocano nel secondo caso. Gli uomini agiscono per lo più consapevoli dei principi etici, ma non sempre sapendoli o volendoli applicare pienamente. Se l'azione della tragedia deve conformarsi ai principi dell'azione morale, è chiaro che non può riguardare individui impeccabili, le cui mancanze non vanno per definizione oltre l'infortunio, né individui depravati, la cui pratica della malvagità li estranea dalla gente comune. L'inserzione del caso intermedio è dunque coerente e ne-

cessario. Ma perché Aristotele muove da una contrapposizione binaria, e soltanto dopo aver escluso ogni possibilità dei casi proposti ricorre all'«intermedio»? Sembra che questo procedimento voglia in qualche modo mantenere latente la tripartizione dell'etica e indurre l'intermedio come necessità stessa autonoma della tragedia: «resta dunque». In realtà non resta, viene introdotto per la prima volta per l'insoddisfazione del primo schema binario.

Funge da selezionatore la capacità di muovere pietà e paura. Muovendo pietà, come spiega Aristotele, colui che patisce ciò che non merita, muovendo paura chi ci è simile. Vengono dunque esclusi l'uno dopo l'altro tre casi: la caduta in rovina dell'uomo buono, il successo del malvagio, la caduta del malvagio. Il quarto caso non è neppure proposto: il successo del buono non potendo costituire oggetto di una tragedia. Con l'intervento dell'intermedio a questi quattro casi se ne aggiungono altri due, o per meglio dire essi si inseriscono tra i primi e i secondi, così come il personaggio intermedio sta tra l'uomo esemplare e il malvagio. La contiguità dello statuto morale del personaggio e dello spettatore permette l'identificazione di questo con quello e quindi gli effetti richiesti di paura (si ha paura per il simile perché potremmo esser noi al suo posto) e di pietà (si reputa immeritevole di disgrazia il simile come ce ne reputiamo noi stessi). Di qui le due nuove caselle entrambe rispondenti alle richieste, ma distinte da un diverso grado di opportunità tragica. Il risultato della classificazione sarebbe dunque di questo tipo:

	Uomo esemplare	Intermedio	Malvagio
Disgrazia - Fortuna	—	[—Tragico (Odissea)]	Più estraneo alla tragedia Né pietà né paura contro il senso morale
Fortuna - Disgrazia	Disgustoso Né pietà né paura	+ Tragico (Eurip.) Pietà e paura	Conforme al senso morale Ma né pietà né paura

Uno schema classificatorio ancor più manipolato abbiamo nel successivo cap. 14. Si tratta di determinare il tipo di azione più confacente all'effetto tragico, dopo una pregiudiziale riprovazione dei tragediografi che mirano ad ottenerlo con meri accorgimenti spettacolari. Accertato che occorre un evento traumatico (uccisione, ferimento et sim.) e che i due personaggi implicati devono esser legati da un rapporto di parentela, la schematizzazione dei casi possibili sembra relativamente semplice. Chi è in procinto di compiere l'atto di violenza può infatti compierlo o non compierlo, e può essere o non essere a conoscenza del legame che lo unisce alla sua vittima. Semplificando: può agire o non agire, sapere o non sapere, nel modo seguente:

	Sapere	Non sapere
Non agire	Emone 1	— 0
Agire	Medea 2	Edipo 3

In realtà, come si vede, i casi sono tre, restando ovviamente vuota la casella che assomma solo condizioni negative e non può dar luogo quindi a nessuna azione tragica. L'abbiamo per comodità numerata zero, la numerazione successiva indica quella che, a parere di Aristotele, costituisce una graduatoria ascendente di effetto tragico. Al livello più basso il caso di Emone, il quale sa bene che Creonte è suo padre e tuttavia tenta vanamente di ucciderlo; spiega Aristotele che al disgusto morale per il parricidio si unisce in questo caso l'evento mancato. Intermedio il caso di Medea che uccide i figli ben sapendo quel che fa. Migliore il caso del parricida inconsapevole Edipo, che solo più tardi riconosce il proprio delitto. A questo punto però Ari-

stotele introduce quella che si potrebbe chiamare la quinta casella dello schema: è il caso, indicato come il migliore di tutti, di Ifigenia, sacerdotessa tra i Traci, che sta per sacrificare secondo l'uso il fratello Oreste senza sapere chi egli veramente sia, ma che, dopo un reciproco riconoscimento, all'ultimo minuto lo risparmia e si mette in salvo con lui.

Riprendendo lo schema già tracciato, il caso di Ifigenia si situa al centro, sì da partecipare virtualmente di tutte le possibilità. Il proponimento di uccidere e l'attesa del suo compimento sono per Aristotele condizione emotiva sufficiente della tragedia. Abbiamo perciò una soluzione di questo tipo:

	Sapere	Non sapere
Non agire	Emone P + C— 1	Ifigenia 0
Agire	4	P + 3 Edipo P + C +
2 Medea P + C +		

Riconoscimento

Il susseguirsi proponimento (P) - compimento (C) potrebbe assimilare il caso di Ifigenia a quello di Emone, ma ciò che li distingue è il passaggio dal non sapere al sapere (veicolo il riconoscimento). Ifigenia verifica così tutte le possibilità agire/non agire non sapere/sapere, e le verifica secondo un ordine che segna l'acquisizione di conoscenza. Non deve stupire che proprio il caso più complesso, quello in cui si concentrano le modalità alternative offerte dallo schema iniziale, appaia ad Aristotele anche il migliore. Si aggiunga che un modello siffatto ottempera anche a un altro principio aristotelico: la maggior efficacia del coincidere delle tre parti del racconto (rovesciamento, riconoscimento, evento traumatico).

Sui sistemi classificatori della *Poetica* è importante

annotare un paio di altre osservazioni. La prima, e più evidente, è che gli oggetti delle classificazioni concernono nella maggior parte il racconto, in quanto parte più importante della tragedia. La seconda è che essi sono sempre ordinati assiologicamente, procedono cioè da un più a un meno o da un meno a un più. Esemplare il caso del cap. 16, interamente dedicato alla classificazione dei possibili tipi di riconoscimento. Se ne enumerano cinque, e l'ordine segue rigorosamente la gradualità dal peggiore al migliore. E migliore è giudicato da Aristotele «quello che procede dagli stessi fatti» (*55a 16*), mentre al polo opposto «il più estraneo all'arte» è detto «quello per mezzo dei segni» (*54b 20-21*). Le molte enumerazioni classificatorie che costellano la *Poetica* costituiscono dunque in gran parte un sistema prescrittivo latente in vista del miglior racconto, perché il miglior racconto significa la miglior tragedia.

Ma almeno due classificazioni, pur essendo fortemente orientate assiologicamente, non hanno connotazione prescrittiva, servendo piuttosto alla definizione del campo dell'indagine. Sono la classificazione delle forme poetiche del cap. 3 e quella delle parti della tragedia del cap. 6. Siamo, non a caso, nel primo dei due blocchi (capp. 1-6), privo, come abbiamo visto, di marche prescrittive. Dalle due classificazioni emergono il primato della tragedia sulle altre forme poetiche e il primato del racconto tra le parti della tragedia. Rimando al prossimo paragrafo le osservazioni che si possono ricavare da questa constatazione, nella prospettiva più generale del senso della teoria aristotelica, limitandomi qui ad un'altra osservazione più interna al problema del classificare, ma non meno importante.

Non solo la tragedia è la forma superiore di poesia, cioè la più complessa, essa è quella che ne assomma le virtualità. Si può cioè parlando di tragedia parlare *tout court* di poesia: «Chi sa distinguere la tragedia che vale

da quella che non vale, sa distinguere anche i canti epici, perché ciò che è proprio dell'epica appartiene alla tragedia, mentre non tutto ciò che è proprio di questa è compreso nell'epica» (49b 17-20). L'analisi della tragedia comprende cioè nei suoi tratti fondamentali l'analisi anche degli altri generi, restando da trattare solo i pochi tratti differenziali minori.

Un effetto in qualche modo simile è suggerito anche per il primato del racconto. Il racconto è una delle parti, e non può quindi comprendere in quanto tale le altre: il linguaggio, la musica o il pensiero. Al racconto tuttavia è avocato ogni volta che si può l'effetto che altre parti dovrebbero concorrere a determinare, sì che il racconto migliore sembra essere quello che paradossalmente può fare a meno delle altre parti, in qualche modo sussumerle.

È questo uno schema concettuale proprio di Aristotele. Abbiamo almeno due esempi di ordinamenti assiologici analoghi di importanza capitale per la determinazione di interi campi di sapere.

Il primo ci è offerto dall'indagine psicologica. All'inizio di un importante capitolo del trattato sull'*Anima* (II 3), Aristotele enumera quelle che egli definisce le facoltà o potenzialità (*dynamicis*) dell'anima (*psychē*): «Delle già dette facoltà dell'anima ad alcuni viventi appartengono tutte, come si è detto, ad altri alcune, a qualcuno poi una sola. Facoltà diciamo la capacità di nutrirsi, di percepire, di essere attratto, di muoversi nello spazio, di pensare» (414a 29-32). Nel capitolo Aristotele illustra poi a chi, e perché, pertengano le diverse potenzialità disposte in serie dalla più semplice alla più complessa. Conclude quindi: «A quanti esseri mortali appartiene il ragionamento, appartengono anche tutte le altre capacità, ma non a tutti quelli che ne posseggono una di queste appartiene il ragionamento» (415a 8-10). Alla scalarità delle facoltà (o come dice altrove dei tipi d'anima) corrisponde una scalarità di chi ne gode; e chi possiede la facoltà suprema

possiede anche tutte le altre. Il più cioè comprende il meno, il più complesso comprende il più semplice. Dal punto di vista delle facoltà dell'anima, lo studio dell'uomo comprende perciò lo studio di tutte le altre forme viventi.

Qualche cosa di analogo, anche se con mediazioni più articolate e con minore immediatezza geometrica, si ha in alcuni principi impliciti nell'indagine biologica aristotelica: l'uomo è l'unico essere normale, «tutti gli altri animali, in confronto all'uomo, sono simili a nani» (*De part. an.* 686b 2-5), sono cioè incompiuti. Analogamente, nella specie umana la differenza dei due sessi è maggiore che negli altri animali, di qui anche la maggiore disparità di calore e di forza tra maschio e femmina degli uomini. L'incompiutezza degli altri animali in confronto alla compiutezza dell'uomo non indica però una loro inefficienza o incoerenza, indica soltanto la non completa realizzazione delle potenzialità della vita; indica soprattutto un percorso di indagine che dovrà partire dalla considerazione del compiuto, perché in questo stanno le risposte anche per i problemi degli incompiuti. Sarebbe erroneo, soprattutto aristotelicamente erroneo, sovrapporre meccanicamente i criteri tassonomici della biologia a quelli che governano la ricerca sulla poetica; tuttavia è evidente che vuoi l'orientazione assiologica, vuoi il criterio secondo cui il complesso comprende in sé il semplice, appartengono ai principi, più usati che enunciati, di un intero sistema di organizzazione teorica. Essi esercitano la loro potente suggestione su una larga parte della speculazione aristotelica.

Possiamo dunque riassumere schematicamente le mosse strategicamente rilevanti nella composizione della *Poetica*: esclusioni e silenzi su temi che pure nella tradizione erano direttamente pertinenti alla trattazione dell'arte poetica; uso della lingua che combina definizioni categoriali rigorose e recupero dell'alone connotativo della lingua d'uso; intreccio di tratti analitici e descrittivi

e di tratti a forte valenza prescrittiva, un intreccio nel quale gioca un ruolo importante anche la produzione di enumerazioni classificatorie indicanti orientamenti di valore. Questa ricca strumentazione permette ad Aristotele di governare una rete di forti tensioni concettuali e di ricavare da un ristretto numero di enunciazioni teoriche un articolato modello di tragedia di grande suggestione.

## 6. La teoria e il modello

Nel cap. 25, dedicato alla spiegazione dei luoghi omerici controversi, Aristotele distingue l'esistenza di due tipi di errore in cui possono incorrere i poeti: l'errore in sé, che tocca la stessa essenza dell'arte, e l'errore accidentale o, si potrebbe dire, accessorio. Il brano si presenta sicuramente guasto, ma il suo significato generale non è dubbio. L'esemplificazione viene fatta come di consueto per analogia sulla raffigurazione pittorica: è possibile, spiega Aristotele, dipingere male un cavallo (difetto di perizia pittorica), ed è possibile dipingerlo bene, ma con entrambe le zampe destre in avanti, in una posizione cioè impossibile (difetto di informazione biologica).

L'arte poetica in sé si limita dunque alla riproduzione di un'immagine che funge da modello, di cui il poeta non è responsabile. Questo passo induce a un paio di osservazioni. La prima, la più immediata, è che qui come sempre altrove, l'arte poetica non è definita se non in negativo, per quello che cioè essa non è, per quello che non le pertiene. Unica caratterizzazione positiva della poetica resta dunque la sua appartenenza alle pratiche mimetiche. A questo si lega la seconda osservazione: da questo passo emerge con chiarezza il significato di *mimēsis* dominante in Aristotele. Il termine non sembra porgli problemi; è una di quelle parole accolte dal parlar comune e di cui pare superflua una definizione categorica. Tutta-

via, soprattutto alla luce dei suoi diversi usi, appare termine, e quindi categoria, ben poco semplice e lineare. C'è infatti uno spettro semantico sufficientemente esteso della cui ampiezza Aristotele usa liberamente; un'oscillazione che va dal valore di mimesi come simulazione a mimesi come rappresentazione. Nella simulazione è implicita la connotazione dell'inganno, accettato e anche apprezzato, di chi sa far finta di essere altro da quel che in realtà è; nella rappresentazione è implicita la connotazione della riproduzione, della fabbricazione cioè di artifici simili ad un modello, ma che non pretendono di sostituirlo. Su questa distinzione e sulle scelte che essa comporta si è prodotta una ricca letteratura critica.<sup>21</sup> Probabilmente la questione, come spesso avviene, è insieme meno complicata e meno semplice di quanto presupposto. Meno complicata, in quanto stabilire quando e perché si passi dall'uno all'altro valore, e quali autori antichi comportino il primo o il secondo, è problema mal posto; meno semplice, perché i due valori non sono mai effettivamente separabili l'uno dall'altro nell'uso greco del termine *mimesis*, che è dunque volta a volta, ma anche simultaneamente, simulazione e/o rappresentazione. Simula il poeta che imita il canto degli uccelli o quello delle sirene, ma simula anche il rapsodo mutando voce quando nell'esecuzione di un canto omerico finge di essere volta a volta un vecchio o una ragazza. È questa la dimensione dell'esecuzione poetica, della poesia cantata o recitata, come la si cantava o la si recitava in Grecia ancora nel IV secolo. Ma si dice anche che il poeta rappresenta, riproduce cioè un'intera vicenda, sembra quasi costruire qualcosa di cui nella realtà non esiste un vero modello. I due aspetti sono entrambi presenti nella pratica

<sup>21</sup> Si ricordino qui a titolo d'esempio H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bern 1954; G.F. Else, *Imitation in the Fifth Century*, «Class. Phil.» 1958, pp. 73 sgg.; G. Sorbom, *Mimesis and Art*, Stockholm 1966; Lucas pp. 258 sgg.

pittorica del tempo, cui non a caso Aristotele ricorre spesso per chiarificazione esemplificativa. Alla ritrattistica encomiastica di Polignoto ricordata dallo stesso Aristotele, che porremo sul piano della rappresentazione, si può infatti affiancare una pittura illusionistica di evidente valore simulativo ricordataci da un aneddoto: «Si narra che egli [Parrasio] si mise in gara con Zeusi, e poiché questi aveva esposto dell'uva così felicemente dipinta che gli uccelli erano venuti a svolazzarle davanti, egli espose un panno dipinto con tanta esattezza che Zeusi, tronfio del giudizio riportato, lo sollecitò a togliere il panno e mostrare la pittura. Poi però, capito l'errore, gli concesse con onesta deferenza la vittoria, dicendo che egli aveva ingannato degli uccelli, mentre Parrasio aveva ingannato lui, un artista».<sup>22</sup>

In Aristotele questo aspetto della *mimēsis*, ancora vivacemente presente in Platone, tende a subordinarsi completamente all'altro. Le connotazioni che prevalgono nell'uso della *Poetica* sono quelle del manufatto che riproduce senza volersi sostituire all'originale. Più in generale Aristotele afferma che ogni arte (*techne*) è imitazione della natura (*physis*). Si può dire tuttavia che alcune pratiche imitative si collocano rispetto ai modelli in una posizione particolare: «Le immagini particolarmente esatte di quello che in sé ci dà fastidio vedere, come per esempio le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri, ci procurano piacere allo sguardo» (48b 10-12). Il ricorso è ancora alla pittura, ma soltanto per essere più persuasivo. L'esattezza della riproduzione è essenziale, ma siamo qui al polo opposto dell'intento illusionistico dell'aneddoto citato: l'immagine sortisce su chi la osserva un effetto che deve essere contrario a quello dell'originale. Aristotele non ne spiega la ragione; anzi il passo citato è esso stesso una sorta di spiegazione esemplificativa di un'affermazione più generale, che cioè l'imitazione sia produttrice di piacere.

<sup>22</sup> Plin., *N.H.* XXXV 65.

Forse però una spiegazione, per l'imitazione del poeta, possiamo trovarla nella stessa *Poetica*, nel brano di confronto tra poesia e storia del cap. 9 che abbiamo già ricordato: «La poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari. È universale il fatto che a una persona di una certa qualità capitì di dire o di fare cose di una certa qualità, secondo verisimiglianza o necessità» (51b 6-9). La rappresentazione poetica non è dunque la semplice fabbricazione di un'immagine che riproduca accuratamente un modello, ma la riproduzione di quel che è universale in quel modello. L'universale (*katholou*) è individuato dal verisimile (*eikos*). L'analogia di universale e verisimile viene chiaramente definita in un passo della *Retorica*: «Il verisimile è ciò che avviene per lo più, non però così semplicemente, come alcuni definiscono, ma nel campo delle cose che possono essere altrimenti sta nello stesso rapporto con ciò di cui è verisimile nel quale sta l'universale col particolare» (1357a 34-b 1). La definizione appare coerente con l'uso della *Poetica*. Le «cose che possono essere altrimenti», cioè gli avvenimenti della sfera del possibile e non del necessario, come per esempio i comportamenti umani, possiedono anch'essi un universale, che è un universale probabile (il «per lo più» è appunto la probabilità, stadio intermedio tra il possibile e il necessario), norma orientativa di eventi possibili. La rappresentazione governata dalla verisimiglianza ha dunque in sé come principio costitutivo la stessa norma di probabilità degli avvenimenti rappresentati. Questo è il motivo esplicitamente indicato da Aristotele delle potenzialità conoscitive della poesia. È anche il motivo del piacere che essa produce? Aristotele non definisce oltre il piacere procurato dall'imitazione. Si parla invece a più riprese nella *Poetica* di un piacere prodotto dalla tragedia, e di un piacere proprio della commedia come distinti. Siamo però in contesti fortemente prescrittivi. Si veda per esempio il cap. 14: «Nella tragedia *non si deve*

*cercare un piacere qualsiasi, ma quello suo proprio. Poiché il poeta deve produrre il piacere che si dà grazie all'imitazione da pietà e paura, è chiaro che ciò deve essere realizzato nei fatti»* (53b 10-14).

In effetti gran parte della trattazione della tragedia è posta sul crinale tra descrizione dei fenomeni e prescrizione di regole. Priva di connotazioni precettistiche la già citata definizione della tragedia all'inizio del cap. 6 e tutte le ricordate definizioni che si susseguono nel capitolo. Senza bisogno di ripetere la citazione, è il momento di notare quanto in realtà quel passo famoso sia di per sé generico, privo delle determinazioni reperibili soltanto nei successivi capitoli a forte valenza prescrittiva. Aristotele parla di «azione seria», ribadendo con questo solo la collocazione del genere tragico al livello alto della poesia, ampiamente spiegata anche nei capp. 2-3-4. La serietà dell'azione, cioè il tono non burlesco della rappresentazione tragica, ammette però qualsiasi tipo di racconto. Che tragico sia ciò che non si conclude con un lieto fine è idea per noi naturale, ma costituisce solo l'assunzione a teoria di un consiglio di Aristotele, non di una sua definizione. Si vuol dire più in generale che, mentre il modello aristotelico della miglior tragedia risulta, come vedremo, abbastanza rigoroso (ma da esso rimangono fuori tutte, o quasi, le tragedie del quinto secolo a noi conservate), la «definizione di essenza» che Aristotele ci dà al cap. 6 è tale da valere per tutte le tragedie greche che conosciamo. È uno scarto che va considerato, perché non poteva evidentemente sfuggire allo stesso Aristotele.

Nonostante la sua genericità, la definizione aristotelica di tragedia sembra però indicare qualche cosa di importante. Aristotele segnala due effetti susseguenti e opposti l'uno all'altro, due effetti che sono impliciti nei tre termini chiave usati: pietà (*eleos*), paura (*phobos*), depurazione (*katharsis*). I tre termini hanno statuti concettuali differenti. L'esegesi moderna ha sviluppato una grande

controversia sul corretto significato da attribuire ai primi due, oscillando *eleos* da pianto a commiserazione, *phobos* da apprensione a terrore.<sup>23</sup>

Anche in questo caso possiamo dire che l'ambiguità nasce dall'incontro tra la codificazione concettuale aristotelica e l'effetto connotativo del valore tradizionale dei vocaboli usati nella lingua della tragedia.

Assai differente il caso di *katharsis*. Abbiamo qui a che fare con un termine che non ha definizione, si potrebbe dire non ha neppure riscontro in Aristotele, se si eccettua un passo dell'ultimo libro della *Politica* che rimanda per maggiori delucidazioni proprio alla *Poetica*. Comprensibile dunque che su questa parola sia stata scritta un'intera biblioteca, meno comprensibile che sia diventata la parola forse più conosciuta della *Poetica*, citata come immediatamente evidente tanto più quanto meno si è a conto della sua problematicità.

La sua etimologia è chiara: *katharsis* è il processo che rende *katharos*, cioè puro. Ma puro in che senso? Il problema non fa che spostarsi dal sostantivo all'aggettivo. È opportuno forse anche in questo caso considerare anzitutto la storia della *Poetica*, la storia cioè delle sue interpretazioni. La controversia sulla *katharsis* sembra iniziare con le traduzioni e i commenti rinascimentali della *Poetica*: sulla sua interpretazione spesso si gioca il senso stesso da dare a tutta l'opera. Ciò è naturale: nella tempesta culturale di riappropriazione del platonismo e del neoplatonismo in cui viene letto Aristotele, la *katharsis* non può non apparire un forte segno di rigenerazione spirituale che il filosofo assegna alla poesia, di distacco dalla materialità delle cose. Tale nella sostanza la suggestione resta fino a noi; basti pensare al valore acquistato dal moderno «catarsi». Catarsi e catartico connotano

<sup>23</sup> Per l'interpretazione lessingiana cfr. Kommerell. La polemica nei suoi termini fondamentali è quindi ripresa nei due saggi di Schadewaldt e Pohlenz.

sempre un processo globale di ricreazione delle strutture più profonde dell'anima, di innalzamento rasserenante sopra le confuse passioni dell'individuale quotidiano, di pacificazione suprema. Quest'aura, formatasi forse in età neoplatonica, comunque in un quadro di visione ascetica dell'individuo costantemente impegnato nel proprio superamento e nella propria sublimazione, è invece del tutto estranea al clima intellettuale della riflessione aristotelica.<sup>24</sup>

Al tempo di Aristotele il termine *katharsis* serba indubbiamente l'originario valore rituale. Ne troviamo conferma nella stessa *Poetica* dove si ricorda la purificazione di Oreste (*55b 15*). La decontaminazione del rito non ha però a che fare con la responsabilità soggettiva del contaminato: egli deve essere purificato perché la macchia che lo deturpa lo rende pericoloso alla comunità e ne è perciò bandito; e a purificarlo sono atti materiali, garantiti da un'antica tradizione cultuale.

Sulla base di questa assoluta concretezza si sviluppa quello che può considerarsi il significato secondo del termine, la sua metafora biologica: *katharsis* indica anche qualsiasi processo di depuramento (evacuazione intestinale, espulsione di muco vaginale, di catarro ecc.), spontaneo o indotto, si svolga in un organismo. La corrispondenza è evidente: il corpo si libera delle sostanze che lo intossicano come l'individuo si libera della contaminazione che lo menoma. Alla metà dello scorso secolo Jacob Bernays, in polemica con secoli di interpretazione mistica di Aristotele, credette di riconoscere nell'uso fisiologico del termine la chiave di interpretazione della

<sup>24</sup> Di «ideale aristotelico della sublimazione» parla persino un maestro del pensiero critico contemporaneo che rifugge di regola dai luoghi comuni: T.W. Adorno, *Teoria estetica*, trad. it., Torino 1975, p. 336. Un'ascesi che maschera i tratti della sublimazione sotto un esercizio etico inquadrabile in un contesto categoriale aristotelico è quella proposta da Diano, che si rifà tuttavia anche all'esegesi rinascimentale di Robortello.

*Poetica*; il processo di liberazione emotiva indotto dalla tragedia sarebbe stato delineato da Aristotele sulla falsariga della terapeutica ippocratica.<sup>25</sup> Al di là di tutte le polemiche seguite, e ancora vive specie in Germania, va detto subito che l'ipotesi mantiene a nostro parere un nocciolo di validità: la suggestione di noti testi medici fu indubbiamente forte su Aristotele, basti considerare quanto la sua biologia sia debitrice, nell'osservazione e anche nella teoria, all'indagine clinica del quinto e quarto secolo. La questione della *katharsis* appare però un po' più complessa.<sup>26</sup>

A conclusione dell'ottavo libro della *Politica*, considerando il ruolo della musica nell'educazione dei giovani (una questione che una lunghissima tradizione paideutica rendeva ineludibile), Aristotele stabilisce un esplicito legame con la propria riflessione sulla poesia, proprio a proposito di *katharsis*. La pagina, ben nota agli studiosi della *Poetica*, viene spesso citata, ma probabilmente è utile riproporla anche qui in un contesto sufficientemente ampio. Il problema posto è quando ai giovani giovi il solo ascolto della musica, quando anche il diretto esercizio.

<sup>25</sup> Si veda in tempi più recenti anche l'importante intervento di Flashar<sup>1</sup>.

<sup>26</sup> La bibliografia sul tema è vastissima poiché nella spiegazione del termine si è visto troppo spesso la soluzione dell'enigma di tutta la *Poetica*; oltre ai saggi riportati nella bibliografia generale ricordiamo i ripetuti interventi di L. Golden: *Catharsis* «T.A.P.A.» 1962, pp. 51 sgg.; *Mimesis and Katharsis*, «Class. Phil.» 1969, pp. 145; *Katharsis as Purification: an Objection answered*, «Class. Quart.» 1973, pp. 45 sg.; *The Purification Theory of Catharsis*, «Journal of Aesthetics and Art Criticism» 1973, pp. 474 sgg. Cfr. anche D. Keesey, *On Some Recent Interpretations of Catharsis*, «Class. World» 1978-9, pp. 193 sgg. Un'utile messa a punto del complesso campo semantico del termine resta il quadro tracciato dall'articolo di F. Pfister, *Katharsis*, per la *Real Enzyklopädie der Altertumswissenschaft*, Supplbd. VI (1935), 146 sgg. La difficoltà dell'interpretazione del passo è complicata dall'equivoco che non di rado sorge sullo statuto dei *pathēmata* (emozioni e/o passioni), nonché sull'intreccio del piano etico e di quello conoscitivo nel comportamento umano secondo Aristotele.

«Poiché accettiamo la divisione dei canti come dividono alcuni di quelli che hanno sviluppato la teoria, definendone alcuni utili al carattere, altri ad accompagnare l'azione, altri ancora ad eccitare, e supponendo la natura della musica appropriata per ciascuno di questi, diversa per ogni diverso canto, e poiché diciamo che non bisogna servirsi della musica in vista di un'unica utilità, ma di più (sia infatti per l'educazione sia per la depurazione — che cosa intendiamo per depurazione qui solo in generale, diremo più chiaramente negli scritti sulla poetica — sia, terzo, per lo svago e il riposo dalla fatica), è chiaro che bisogna servirci di tutte le musiche, ma non di tutte allo stesso modo: per l'educazione, delle musiche di carattere; per l'ascolto, di altri che eseguono delle musiche di azione e di eccitazione.

L'emozione che sopravviene potentemente in alcune anime è presente in tutte, differendo per il più e per il meno, come per esempio pietà e paura, o anche eccitazione. Ci sono infatti alcuni che possono essere posseduti anche da questo sommovimento e per effetto di canti sacri tutte le volte che si servono di canti che portano l'anima al delirio, li vediamo placarsi come se avessero trovato una cura o una depurazione. Lo stesso, certo, è necessario che provino anche i pietosi e i paurosi e gli emotivi in generale, e tutti gli altri secondo quanto ciascuno ne sia preso, e che in tutti si produca una depurazione e un sollievo unito a piacere.

Similmente anche i canti d'azione producono negli uomini una gioia senza danno. Perciò siffatte musiche e siffatti canti bisogna lasciarli all'uso di chi è impegnato a gareggiare in teatro. Poiché il pubblico è di due tipi: una parte è libera e educata, l'altra è grossolana, fatta di tetti, operai e altra gente dello stesso tipo, bisogna concedere anche a costoro per svago rappresentazioni e spettacoli» (1341b 32 - 1342a 22).

Si può notare nella prima parte di questa pagina il con-

sueto passaggio non dichiarato da uno schema tripartito (i tre generi di canto e le tre destinazioni della musica) a uno schema bipartito (musica da eseguire, musica da ascoltare), che è poi, come si è detto, il tema più generale che Aristotele sta trattando. Anche se non risulta perfettamente trasparente la corrispondenza tra prima e seconda ripartizione (in che senso i canti di azione servono allo svago?), è abbastanza chiara la successiva bipartizione: i canti di carattere sono destinati all'educazione (cioè devono essere eseguiti personalmente), gli altri, quelli d'azione e di eccitazione, destinati allo svago, devono essere fatti eseguire. Li accomuna infatti da una parte la irrilevanza etica, dall'altra il piacere che producono in chi li ascolta. In particolare il piacere dei canti di eccitazione accompagna un processo di depurazione e di sollievo. È un alleggerimento cui perviene chi più è in preda all'eccitazione; e preda dell'eccitazione, spiega Aristotele, possono essere tutti, anche se con differente intensità.

Qui ci sono da osservare due cose: la prima è che Aristotele, come a proposito del poeta nella *Poetica*, riporta a norma psichica generale quello che nella tradizione era considerato stato di invasamento sovrannaturale; la seconda è che però, a differenza della *Poetica*, fa qui riferimento a «canti sacri» potentemente operanti in senso liberatorio. Alcuni termini come «sacri» (*hiera*), «che portano al delirio» (*exorgiazousi*), oltre che ovviamente *katharsis*, fanno evidente riferimento a pratiche rituali. La musica di depurazione è dunque musica religiosa o comunque contigua all'esperienza religiosa. È questo il motivo per cui all'annunciata più precisa spiegazione della *katharsis*, fa riscontro nella *Poetica* solo una fugace notazione priva di successive delucidazioni? Uno dei termini della definizione della tragedia pare in effetti che si trovi a cadere sotto la norma del silenzio imposta nella *Poetica* a tutto quel che può toccare la sfera del religioso. Tuttavia, nonostante il non casuale silenzio, si può in-

travvedere l'ambigua zona di confine che il termine *katharsis* scopre e insieme maschera.

Quel che invece appare ben chiaro e ci è confermato dal riscontro della pagina citata della *Politica*, è il doppio movimento implicito secondo Aristotele nella tragedia: un moto di eccitazione psichica dello spettatore (pietà e paura) cui subentra un rasserenamento liberatorio, un ritorno all'equilibrio. Fin qui la teoria, ossia la descrizione che Aristotele dà dell'effetto della tragedia, cioè della forma più potente di imitazione poetica.

Ma come realizzare al meglio tale effetto? Il discorso aristotelico continua, ma si sposta di livello e lo spostamento si rivela bene a un'attenta lettura: anche quando vengono descritti gli elementi strutturali della tragedia, tale descrizione risulta sempre in qualche modo subordinata e condizionata alla ricerca del tipo di dramma che verifichi nel modo più efficace le proprie potenzialità. Possiamo dunque dire che alla descrizione teorica e alle sue definizioni subentra la costruzione di un modello, indicando sempre come la tragedia è meglio sia, non semplicemente come essa è. L'abbiamo già notato, talvolta il meglio tende a imporsi sul meno bene escludendolo come opzione sbagliata, tendenzialmente estranea all'arte, ed è persino possibile pensare a una tragedia che, pur verificata dalla definizione del cap. 6, presenti una prevalenza di soluzioni giudicate nei capitoli successivi non solo deteriori, ma estranee o contrarie all'arte (*atechnoi*). Intrinsecità o estraneità all'arte vengono essenzialmente misurate sull'importanza assegnata nella costruzione della tragedia al racconto (*mythos*), ossia alla composizione dei fatti (*systasis tōn pragmatōn*). Le parti costituenti la tragedia sono sei, ma è il racconto a rivelarsi l'elemento veramente determinante: esso è in grado di condizionare gli altri (i caratteri, spiega Aristotele, si verificano nell'azione, perché «senza azione non può esserci tragedia, senza caratteri può esserci» [50a 24-25]), o addirittura

sostituirli: «È possibile che quel che muove paura e pietà si produca per effetto della vista, ed è anche possibile che si produca per effetto della stessa composizione dei fatti, ciò che è preferibile e del poeta migliore. Anche senza il vedere, il racconto deve essere composto in modo tale che chi ascolta i fatti che si svolgono, per effetto degli avvenimenti, sia colto da tremore e pianga» (53b 1-5).

Perché questo primato del racconto? Come nella prima classificazione delle diverse forme di imitazione, si potrebbe invocare la maggiore dignità della parola, e distinguere gli elementi della tragedia legati alla parola dai due, musica e vista, che in effetti vengono costantemente emarginati. Ma del linguaggio (*lexis*), che è proprio l'uso della parola, Aristotele tratta si può dire in modo solo parzialmente pertinente alla tragedia, e del pensiero (*dianoia*) non tratta affatto, non giudicandolo peculiare dell'arte poetica. Il primato del racconto richiede dunque altre motivazioni.

La definizione di tragedia parla di imitazione di «azione seria e compiuta». Si è già visto che, nello stesso cap. 6, il racconto viene in qualche modo ad usurpare tale definizione: «imitazione dell'azione è il racconto» (50a 4). La ritroviamo ribadita al cap. 8: «Come dunque nelle altre pratiche imitative l'imitazione unitaria è quella di un unico oggetto, così anche è necessario che il racconto, poiché è imitazione di un'azione, lo sia di un'unica e insieme intera, e che le parti dei fatti siano così connesse che, trasposta o sottratta una parte, l'intero ne risulti mutato e alterato; perché quel che aggiunto o non aggiunto, non produce nulla di evidente, non è parte dell'intero» (51a 30-35). Le ultime righe di questo brano sono divenute giustamente celebri; esse vengono riprese anche da Orazio, e costituiscono la definizione di quel che comunemente si intende unità e organicità dell'opera di poesia. Il racconto è l'unica parte che con la propria uni-

tà possa garantire dell'unità, cioè dell'interezza, della compiutezza della tragedia. È perciò evidente perché nel suo studio si concentri lo studio della tragedia. Tuttavia resta qualcosa da spiegare.

A noi appare ovvio (o così almeno sembrava fino all'affermarsi dell'esperienza novecentesca) che un'opera di poesia, sia essa tragedia, commedia o composizione di qualsiasi altro genere, ci si presenti come una totalità organica, un'unità in cui ogni parte si riveli necessaria e funzionale all'insieme. L'enfasi con la quale Aristotele lo afferma e l'insistenza con la quale torna a ribadirlo mostrano invece che altrettanto ovvio non doveva apparire ai destinatari della *Poetica*. Nulla in effetti nella storia della poesia greca arcaica e classica conforta questo principio di unità chiusa e funzionale: le rapsodie omeriche si susseguivano in un ordine che solo imposizioni esterne riuscirono a definire stabilmente, con *excursus* asimmetrici e dall'apparenza casuale; in quanto alla tragedia, è difficile immaginare un genere per sua natura più composito, sia visivamente (lo spettacolo è, ricordiamolo, bifocale: scena e orchestra), sia vocalmente (recitato, cantato, recitativo), sia musicalmente (cori, monodie, sistemi responsoriali). Le tragedie di cui disponiamo, ad eccezione di poche, appaiono piuttosto restie ad inscriversi nei moduli aristotelici. L'unità della composizione poetica, che diviene la regola dominante della poesia dotta ellenistica e quindi romana, appare latitante in una tradizione scandita dalla diretta fruizione rituale, né compare nella riflessione platonica sulla poesia. Il principio di unità sembra dunque provenire dall'esterno. Che l'uno sia meglio dei molti, il compiuto dell'indefinito, l'intero della somma delle parti, non scaturisce dai principi propri dell'imitazione, ma le viene imposto. Perfettamente in sintonia con le strutture della teoresi aristotelica, e con alle sue spalle una storia che non è difficile immaginare, il principio di unità scende dall'alto sulla *Poetica* e le si

impone inderogabilmente. Il verisimile, in quanto universale della possibilità, ne è in qualche modo un'applicazione: esso regola in modo perentorio la consequenzialità dei distinti, riconducendo ad unità la diversità. «*Intero*» spiega Aristotele, «è ciò che ha un principio, un mezzo e una fine»; e continua: «Principio è ciò che esiste senza venire necessariamente dopo qualcosa d'altro, ma dopo cui qualcosa d'altro necessariamente o per lo più c'è o si produce. Fine, al contrario, ciò che esiste necessariamente o per lo più dopo qualcosa d'altro, e dopo cui non c'è null'altro» (50b 26-30). Sembra una serie di precisioni oziose; in realtà c'è qui la definizione rigorosa di una struttura consequenziale governata dalla necessità o, in subordine, dalla probabilità, che è come dire dalla verisimiglianza.<sup>27</sup>

Talmente forte teoricamente da poter immotivatamente imporsi, il principio di unità non resta però estrinseco alla costruzione del modello aristotelico di tragedia. L'unità, l'unità del racconto prima di tutto, ha la funzione di concentrare in un unico fuoco la carica emotiva che la tragedia per sua natura deve trasmettere. Meglio si realizza la connessione consequenziale degli avvenimenti, meglio cioè funziona il principio di verisimiglianza, che è lo strumento mimetico dell'unità, più alta risulta la tensione drammatica, più potente cioè l'effetto della tragedia.

Aristotele considera due degli elementi costitutivi del racconto, il rovesciamento (*peripeteia*) e il riconoscimento (*anagnorisis*): «Il rovesciamento è il volgere delle cose fatte nel loro contrario» (52a 22-23), quello cioè che un linguaggio teatrale successivo ci ha abituati a definire colpo di scena: «riconoscimento è, come dice anche la

<sup>27</sup> L'organicità funzionale è invocata già da Platone per il discorso: «Ogni discorso lo si deve comporre, come un animale, con un certo corpo, proprio il suo, sì che non sia privo né di testa né di piedi, ma possieda le parti centrali e le estremità, scritte in modo conveniente reciprocamente e all'intero» (*Phaedr.* 264c).

parola, il volgere dall'ignoranza alla conoscenza» (52a 29-31). Annota quindi: «Il migliore riconoscimento è quello che si ha simultaneamente con il rovesciamento, com'è per esempio nell'*Edipo*» (52a 32-33). È chiaro che la simultaneità è per Aristotele sinergica: non si limita a sommare l'effetto dei due elementi, ma li moltiplica, stabilisce cioè quel fuoco dell'azione drammatica in cui la pietà e la paura si vengano a concentrare. Perché si crei una forte tensione emotiva occorre tuttavia che l'azione drammatica e chi ne è protagonista siano fatti in un certo modo.

I capp. 13 e 14, nei quali si trovano la maggior concentrazione di marche prescrittive e i sistemi di classificazione più sofisticati, si collocano dunque al culmine della costruzione del modello aristotelico. Non è un caso che qui ricorra anche l'unico richiamo esplicito alla «migliore tragedia» (53a 23).

Si è già considerato il procedimento classificatorio del cap. 13, come cioè un sistema a due variabili venga espanso a tre, conformemente alla classificazione dell'etica, e si è anche mostrato come l'introduzione del caso intermedio conduca ad una visione dell'eroe tragico simile nella scala di valutazione etica allo spettatore. L'adeguamento è atto a suscitare quei sentimenti di pietà e paura nei quali consiste, secondo Aristotele, l'effetto della tragedia. Un personaggio come noi dunque, come noi eticamente educato, ma esposto a possibili sbamenti, un personaggio la cui somiglianza favorisce il processo di identificazione dello spettatore: lo spettatore può immaginarsi nel personaggio, ed è tale identificazione che induce in lui la paura della sventura incombente, perché, spiega Aristotele, «è necessario che il racconto ben fatto sia semplice piuttosto che doppio, come alcuni affermano, e segni il volgere non dalla sventura alla buona sorte, ma al contrario dalla buona sorte alla sventura» (53a 12-15). E ancora: «La miglior tragedia secondo l'arte viene dunque da questo tipo di composizione. Perciò

cadono nello stesso errore coloro che criticano Euripide perché fa questo nelle sue tragedie, la maggior parte delle quali si conclude con la sventura» (53a 22-26). Ma che cosa fa precipitare l'eroe, così partecipato, nella rovina? Aristotele è molto preciso: «colui che non distinguendosi per virtù o per giustizia non è volto in disgrazia per vizio e malvagità, ma per un errore» (53a 8-10); e poche righe appresso ribadisce: «non per una malvagità ma per un grave errore» (53a 15-16). Errore (*hamartia*) è, l'abbiamo già notato, parola di significato ambiguo. È termine tradizionale, che ritroviamo anche frequentemente nella lingua dei poeti tragici, sinonimo di *adikia*, cioè di atto infrattivo, volontario o involontario poco importa, del generale ordine garantito dalla divinità. Ma, pur serbando il vasto alone connotativo che l'uso poetico gli ha conferito, possiede anche la rigorosa denotazione aristotelica che abbiamo già illustrato (*hamartēma* vs *adikēma*) e non è il caso qui di riesporre. Consideriamo invece la funzionalità strutturale di quella denotazione. Il personaggio tragico è stato scelto come il più possibile simile allo spettatore per sortire il doppio effetto necessario: lo spettatore ha pietà perché chi cade in disgrazia non lo merita (gli è affine e ciascuno si ritiene immeritevole di grave sventura) e ha paura perché gli somiglia. Tuttavia proprio a motivo di questa forte identificazione c'è un pericolo di coinvolgimento eccessivo, troppo violento. L'errore del personaggio segna in qualche modo il limite del processo di identificazione dello spettatore, perché morale o soltanto intellettuale che sia,<sup>28</sup> l'errore è un ele-

<sup>28</sup> Su quale sia la natura dell'errore esiste una vastissima *quaestio* interpretativa che ha non di rado debordato dal *corpus* aristotelico coinvolgendo tutta o quasi la letteratura greca. Ci si limita ad indicare alcuni contributi più recenti: R.D. Dawe, *Some Reflections on Ate and Hamartia* «H.S.C.P.» 1967, pp. 89 sgg.; J.M. Bremer, *Hamartia*, Amsterdam 1969; T.C.W. Stinton, *Hamartia in Aristotle and Greek Tragedy*, «Class. Quart.» 1975, pp. 221 sgg.; S. Said, *La faute tragique*, Paris 1978. Una ricchissima informazione bibliografica e interessanti spunti per la considerazione di un più ampio orizzonte categoriale aristotelico ora in Cessi<sup>2</sup> (soprattutto pp. 4 sgg.).

mento comunque soggettivo, individuale, la sua responsabilità ricade su chi l'ha commesso, lo differenzia dagli altri. La fallibilità del personaggio lo avvicina dunque a noi, fa sì che lo possiamo considerare quasi uno di noi, ma il fallo specifico, il grave fallo che lo trascina alla rovina, è soltanto suo, è ciò che lo segna, che ce lo distacca, che permette a noi di esprimere su di lui un giudizio. È questo giudizio di colpevolezza che tempera pietà e paura, che salva lo spettatore dal pericolo del coinvolgimento emotivo totale, che gli permette quel movimento di ritorno previsto dalla definizione della tragedia. L'errore, *hamartia*, ha anche l'ufficio di rendere comprensibile l'azione tragica: il precipitare dell'eroe nella sventura è dovuto a un suo errore. È una spiegazione che solleva chi assiste dal pericolo di un'attesa immotivata della sventura, che lo rassicura: basta evitare l'errore per evitare la sventura. La vicenda mitica appare dunque paradigmica, ma non paradigmica dell'imperscrutabilità delle vicende umane o dell'inderogabilità del fato, come spesso ci pongono i tragici del quinto secolo, paradigmica dell'azione morale descritta da Aristotele nell'*Eтика*. Si tratta di una forte umanizzazione, di una vera e propria domesticazione del mito.

Una seconda, complementare, domesticazione troviamo nel successivo cap. 14. È questa la pagina nella quale Aristotele riconosce al racconto tragico la sua ascendenza tradizionale, il suo esser mito nel nostro significato del termine. Di più: egli indica all'interno del ricco patrimonio mitologico l'esistenza di racconti, pochi e limitati a poche famiglie, particolarmente adatti alla tragedia per la loro violenza. Tuttavia egli finisce poi con l'optare per le vicende nelle quali la violenza incombente viene alla fine scongiurata. Una tragedia, in altri termini, senza morti, in cui l'azione irrimediabile che doveva essere caratteristica della tragedia cede il posto a un'azione che trova il proprio rimedio nella stessa struttura del racconto. L'*Ifi-*

*genia in Tauride* viene preferita all'*Edipo*, anche se questa scelta contraddice quanto è sostenuto nel cap. 13 e presupposto all'inizio dello stesso cap. 14.<sup>29</sup> L'atto violento progettato nell'ignoranza e scongiurato all'ultimo momento grazie al riconoscimento, seppure in grado di procurare pietà e paura, lascia il posto a un lieto fine.

In questo caso è il capovolgersi della sorte del protagonista che svolge l'ufficio di compensazione affidato altrove al giudizio sull'errore. Lo spettatore non ha bisogno di distaccarsi dal personaggio perché anche al personaggio è risparmiato in modo inatteso il precipitare nella rovina.

Come si vede, non esiste alcuna tragedia reale che serva ad Aristotele da modello. Si può dire persino che non esiste neppure un unico modello di tragedia, o per meglio dire un'unica ricetta per costruire la miglior tragedia. È invece chiara la costante preoccupazione aristotelica di suggerire esempi di un'azione tragica volta a volta efficace.

Il piacere prodotto dalla tragedia è dunque secondo Aristotele il piacere della paura, sia pure di una paura temperata e controllata, una paura che trova nel proprio stesso modo di presentarsi il principio del suo superamento.

I modelli di tragedia tracciati nei capp. 13 e 14, con i meccanismi di compensazione emotiva funzionanti nel racconto, sostituiscono gli strumenti di disciplina dell'emozione che la tragedia greca pur possedeva, ma che avevano sempre una dimensione spettacolare e collettiva: le esposizioni dei cadaveri degli uccisi, i lamenti funebri responsoriali, le grandi processioni che concludono molti drammi.<sup>30</sup>

La codificazione aristotelica opera per sostituzioni funzionali, e tali sostituzioni sono il segno dello scarto che separa Aristotele dall'esperienza ormai conclusa del-

<sup>29</sup> Cfr. Moles p. 82.

<sup>30</sup> Si veda anche più ampiamente Lanza<sup>4</sup>.

la tragedia attica. Uno scarto su cui tuttavia non è inutile riflettere.

## 7. *Tra città e biblioteca*

Assumere la *Poetica* quale esauriente descrizione e autentica interpretazione del teatro greco del secolo precedente risulta poco soddisfacente; credo che quel che si è cercato di spiegare della strumentazione teorica aristotelica ne abbia chiarito le ragioni. Ma per comprendere meglio il senso dell'indagine di Aristotele giova tentare un sommario confronto tra quel che si va definendo e codificando nella *Poetica* e il suo referente storico, le rappresentazioni tragiche dell'Atene del quinto secolo.

La prima differenza, da considerarsi forse fondamentale perché in qualche modo generatrice delle altre, è nel pubblico: gli spettatori presupposti da Aristotele sono ben diversi dalla folla che riempiva alcuni decenni prima il teatro di Dioniso. Più in generale possiamo dire che Aristotele immagina differenti i destinatari di ogni forma di poesia. Nella *Poetica*, si è visto, si distinguono due modi fondamentali di poesia: un modo solenne, encomiastico, di tono serio e un modo volgare, beffardo, di tono frivolo, cui sono fatti corrispondere nell'ambito della poesia drammatica rispettivamente la tragedia e la commedia. Le indagini comparatistiche hanno messo in luce come questa bipartizione (poesia alta e poesia bassa) si estenda ben oltre la Grecia arcaica e contraddistingua molte esperienze poetiche, almeno nella loro fase iniziale. Aristotele sembra dunque limitarsi qui a registrare quanto era comunemente conosciuto e accettato. In realtà l'eroe della poesia alta non era l'uomo serio e posato (*spoudaios*), ma l'eccellente (*aristos*), il valoroso (*agathos*). La sostituzione non è soltanto un aggiornamento linguistico. Il serio, l'equilibrato e controllato, costituisce la nuova figura positiva che l'etica moderata post-so-

cratica è andata sostituendo a un ideale eroico ancora vivo, anche se ormai enigmatico, nella memoria poetica. Il nuovo modello morale non appartiene invece al passato, ma nella sua intrinseca mediocrità, può rappresentare un efficace paradigma per il cittadino di discreta condizione sociale. È questo l'uso che ne fanno per esempio Isocrate e Senofonte, è in questa ottica che Aristotele lo accoglie nella sua etica assegnandogli un posto di rilievo. Non è il caso di insistere qui sulla continuità che in questo caso si stabilisce tra la tradizione moderata ateniese del quarto secolo, di bassa caratura teorica ma di potente suggestione ideologica, e la categorizzazione etica aristotelica. Segnalarla era però indispensabile per capire il diverso significato che assume la bipartizione tradizionale nella codificazione aristotelica.<sup>31</sup> Va infatti notato che le due esperienze poetiche, quelle che per comodità abbiamo definite l'alta e la bassa, legate com'erano nella città arcaica a differenti scadenze rituali, interessavano entrambe gli stessi destinatari, che coincidevano poi con i cittadini, i membri cioè del gruppo sociale che si riconosceva come unità coesa. Elogio e scherno, tono solenne e tono volgare, si differenziavano quindi per l'occasione sociale in cui volta a volta si ricorreva all'ufficio dei poeti. Non diversamente, pur serbando tecniche composite ed esecutive differenti (diversi erano i poeti, diversi gli attori e i coreuti), tragedie e commedie usavano dello stesso spazio spettacolare, si svolgevano nell'arco della stessa festa, davanti agli stessi spettatori.

Queste consuetudini dovevano essere ancora valide al tempo di Aristotele, eppure, leggendo la *Poetica*, un lettore poco informato potrebbe immaginare che tragedia e commedia si rivolgano a pubblici almeno parzialmente diversi, così come capita nel teatro moderno.

<sup>31</sup> Cfr. R. Schottlander, *Der aristotelische Spoudaios*, «Zeitschrift für philosophische Forschung» 1980, pp. 385 sgg. Per più ampia documentazione e più puntuali osservazioni sui testi isocratei e senofontei oltre che aristotelici, si rimanda a Gastaldi<sup>2</sup>.

In realtà quel che Aristotele presuppone (la pagina della *Politica* riportata nel paragrafo precedente lo indica) è un pubblico differenziato per gusti, perché differenziato socialmente, un pubblico, il quale, piuttosto che riconoscersi in comunità, si distingue in individui. Individuali infatti e non collettive sono le reazioni psicologiche descritte nella *Poetica*, individuale l'attenzione con cui si segue la vicenda drammatica, individuale l'immedesimazione generatrice di pietà e paura, che ha significativamente come proprio referente il personaggio principale della vicenda e non, coerentemente con tutto il senso dello spettacolo tragico, il coro. La psicologia di Aristotele, in accordo con il suo vasto edificio teorico, è necessariamente psicologia dell'individuo, non psicologia del gruppo.

Questo destinatario individuale può essere uno spettatore, ma può essere anche un lettore. Rivendicando il primato della tragedia sull'epica, in polemica con le critiche di Platone, Aristotele osserva che la lettura può essere sufficiente mezzo di conoscenza anche della tragedia, al riparo della confusione del teatro.

L'emarginazione della «vista» come elemento accessorio, sostanzialmente esterno all'arte, è, ci si è già insistito, notazione ricorrente nella *Poetica*. Alla vista tuttavia è sempre riconosciuta grande potenza di seduzione.

La *Poetica* si trova così ad essere in un equilibrio precario: da una parte Aristotele nega qualsiasi pertinenza all'arte poetica di tutto ciò che si vede, cioè della stessa esecuzione drammatica, dall'altra riconosce proprio nella vista, nello spettacolo, la potenza di seduzione della tragedia. Potremmo tentare di risolvere l'ambiguità negando alla seduzione (*psychagogikon*, letteralmente «che trascina l'anima») ogni efficacia operativa. La seduzione della vista sarebbe allora sola apparenza di cui il vero conoscitore della tragedia, il lettore, può fare a meno senza per questo comprometterne il vero effetto. Una spiega-

zione siffatta non appare tuttavia soddisfacente; resta infatti estranea ad Aristotele la dicotomia oppositiva apparenza *vs* realtà. La seduzione d'altronde, come si vede nel contesto dello stesso cap. 6, è riconosciuta anche ad alcune parti del racconto. Essa è poi caratteristica tradizionale vuoi della retorica (e cioè del discorso), vuoi della stessa tragedia nel suo complesso. Così lo pseudoplatonico *Minosse*: «la tragedia è la forma di poesia che meglio soddisfa il popolo e più lo seduce» (321a).

Meglio dunque riconoscere l'ambiguità. Certo, Aristotele, in quanto lettore, tende a ridurre la tragedia da spettacolo a libro, cancellandone o ignorandone ogni elemento eccedente la scrittura. È proprio questo lavoro di sottile omogeneizzazione che gli rende possibile un altro confronto altrimenti assurdo, quello celebre che si è già avuto occasione di ricordare tra poesia e storia. Lo riconsidereremo brevemente per un motivo affatto diverso. Che cosa distingue il poeta dallo storico? «Lo storico e il poeta non si distinguono nel dire in versi o senza versi» (51a 39 - 51b 2), ma «la poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari» (51b 6-7). Dire (*legein*) è dunque il denominatore comune riconosciuto a poeta e storico; un denominatore che a noi appare naturale, ma che così non doveva essere al tempo di Aristotele. Del poeta greco non era infatti proprio il dire, ma il cantare (*aeidein*), e non solo in via di metafora come può apparire a noi, educati in una topica classicistica. Il canto del poeta era effettivamente canto (assolo o corale), di norma accompagnato dallo strumento. Finché dunque la poesia fu eseguita (cioè fino almeno a tutto il quinto secolo), un confronto tra poeta e storico non poteva neppure essere posto. Soltanto l'azzeramento del canto del poeta a discorso, a parola detta, cioè detta, permette il suo accostamento alla parola detta e detta dello storico. Soltanto diventando libri Omero e Tucidide permettono un ragionamento sulle reciproche differenze; fuori della biblioteca,

nella vita della città, la fruizione dell'uno e dell'altro aveva luogo per canali tanto diversi che nessun paragone sarebbe apparso immaginabile. Al nostro comune senso storico la distinzione aristotelica appare sorprendentemente acuta, ma più ancora dovrebbe stupirci che una tale distinzione fosse divenuta possibile. Questa è la vera grande novità che si riflette nel cap. 9 della *Poetica*.

Un altro punto di tensione e di ambiguità della codificazione aristotelica è offerto dalla considerazione dello stesso oggetto principale dell'indagine: il racconto. Oscillando tra il semplice *plot* e la più complessa *Sage*, il racconto (*mythos*) mantiene uno statuto incerto, sia linguisticamente sia categorialmente. Nel più volte citato cap. 14 Aristotele insiste infatti nel riconoscere nel mito l'argomento della tragedia: «Non è possibile disfare i racconti tramandati, dico ad esempio Clitemnestra uccisa da Oreste o Erifile da Alcmeone, ma egli deve trovare anche di usare bene la tradizione» (53b 22-26). La scelta è in qualche modo obbligata: Aristotele riconosce soltanto in pochi casi il racconto adatto per una tragedia: «le tragedie non hanno come argomento molte stirpi» (54a 9-10). In questa pagina è evidente il richiamo a un patrimonio di storie ben conosciute. Ma accanto ad esse trovano posto i racconti d'invenzione: «Le storie, anche inventate, quello che le inventa deve sbozzarle fuori in generale e poi arricchirle di episodi e svilupparle. Intendo che si possano considerare così i tratti generali, per esempio dell'*Ifigenia*: una ragazza, offerta al sacrificio è sparita misteriosamente, trasportata in un'altra regione nella quale c'è la consuetudine di sacrificare gli stranieri alla dea, riceve questo incarico sacerdotale. Dopo qualche tempo capita di arrivare lì al fratello della sacerdotessa (che ad andare lì lo ha spinto il dio e per quale motivo è fuori del racconto). Arrivato e preso, mentre sta per essere sacrificato, giunge al riconoscimento... di qui la salvezza. Dopo questo, già imposti i nomi, arricchire di episodi» (55a 34 - b 13).

Si tratta, come si sa, dell'azione tragica modello, in cui il fraticidio viene evitato; ma Aristotele ce la espone esemplificativamente come una trama d'invenzione: una sorella e un fratello cui solo dopo vengono dati i nomi. Non c'è dunque differenza tra racconti tradizionali, i miti, e i racconti inventati dai poeti? Par quasi che si tratti di un semplice problema di nomi e di loro credibilità: «Nel caso della tragedia invece si mantengono i nomi già esistenti. Il motivo è che credibile è il possibile, e noi non crediamo sempre possibile quel che non è avvenuto, mentre ciò che è avvenuto è chiaro che era possibile, perché se fosse stato impossibile non sarebbe avvenuto» (51b 15-19). Anche qui però le cose sono forse più complesse. I contesti sono infatti differenti: nel cap. 9 Aristotele, opponendo storia a poesia, oppone l'accaduto al verisimile; il racconto tradizionale, il mito, appare da questo punto di vista una vicenda insieme accaduta e verisimile; l'accaduto in sé non esclude il verisimile, ma al contrario ne può esaltare il valore paradigmatico. Nel cap. 14 il mito si presenta come l'argomento naturale della tragedia, perché non è la verisimiglianza il tema dell'indagine, ma la possibilità di trarre da alcuni racconti le emozioni necessarie all'azione tragica. È probabile peraltro che l'accostamento di mito e invenzione sia indotto in Aristotele dalla considerazione piuttosto descrittiva che prescrittiva del cap. 9, in cui si vuole abbracciare tutto l'arco della produzione tragica.<sup>32</sup>

Abbiamo comunque da una parte la rigorosa restrizione della tragedia a poche famiglie «nelle quali sono avvenute siffatte violenze» (54a 12-13), dall'altra l'indifferenza per i nomi degli eroi che vanno imposti ai personaggi solo in un secondo tempo. Tra i due poli possiamo però

<sup>32</sup> Si consideri anche il riferimento al poeta Agatone, più giovane di Euripide, e al suo *Anthos*, nel quale non compariva alcun personaggio mitico noto al pubblico (51b 21).

vedere quel che rende possibile il reciproco adeguamento: è ancora una volta la rimozione dalle vicende mitiche di qualsiasi presenza divina. L'operato della divinità, doppiamente determinante nell'*Ifigenia euripidea*, viene allontanato come «fuori del racconto», ma non diversamente Aristotele tace sul perché del matricidio di Oreste e di Alcmeone.

Il taglio di Aristotele con il sacro porta dunque a un'immagine di tragedia modello di azione degli uomini, mossa da responsabilità individuali e governata dalle leggi della morale umana, piuttosto che paradigma contraddittorio e talvolta enigmatico dei difficili rapporti tra l'uomo e i suoi dei. Ma il taglio aristotelico porta anche a un nuovo giudizio generale sulla poesia che ha il segno di un mutamento radicale nella stessa concezione della poesia e dei poeti. Un mutamento radicale e irreversibile.

Si ama ripetere che, dopo la condanna platonica, la *Poetica* di Aristotele segnerebbe una sorta di riabilitazione della poesia. Forse il discorso fin qui svolto può permetterci di impostare il problema in termini un po' diversi.

Platone, è noto, combatte contro la poesia. In essa egli vede la pratica professionale della seduzione e dell'inganno. Imitazione, cioè simulazione del mondo sensibile, che è a propria volta imitazione e simulazione della vera realtà celata agli occhi del corpo e che solo la dialettica permette di avvicinare, la poesia è per Platone piacere fuorviante, che distoglie e disavvezza l'uomo dalla difficile ricerca della verità. La cosiddetta condanna platonica conserva dunque intatte le antiche connotazioni della poesia suggerite dagli stessi poeti; le muta soltanto di segno. Vede falsità dove essi vedevano verità, vede inganno e pericolo dove essi avevano visto esaltante seduzione.

Aristotele sembra conservare il materiale teorico platonico, ma, trasponendolo in un diverso quadro categoriale, gli conferisce nuovi valori. Ad Aristotele, si è già

detto, è estranea una concezione oppositiva tra visibile (= falso) e invisibile (= vero), tra un'apparenza e una realtà. Egli cerca di sfuggire non appena può alla dicotomia. Soprattutto non crede al fascino dell'inganno, che la tradizione aristocratica assegnava alla poesia, e di cui Platone, nonostante tutto, resta ammirato avversario. L'imitazione poetica non è perciò per Aristotele seduzione ingannevole, ma pratica, seppur parziale, di conoscenza. Grazie all'imitazione si incomincia ad imparare, si acquisiscono, egli dice, le «nozioni fondamentali». Esercizio di apprendimento, anche se limitato e, ovviamente, subordinato. Il poeta non è più perciò il temuto costruttore di inganni che va bandito dalla città o tenuto in ostaggio sotto l'obbligo di ripetere quel che gli si ordina;<sup>33</sup> al contrario egli diventa un artigiano del sapere, di un sapere in qualche modo provvisorio, limitato al precario mondo del possibile, nel quale non sono enunciabili leggi assolute. Ma anche il possibile è conoscibile grazie al probabile e al verisimile, ed è perciò il verisimile lo strumento del poeta, in questo simile all'oratore. E anche l'oratore, il retore, non si dimentichi, è per Platone un mentitore.

C'è dunque una riabilitazione della poesia e del poeta? Se c'è, essa ha un prezzo, un prezzo non indifferente: il poeta si vede espropriato di quella personalità eccezionale che Platone, pur con tutta la sua aggressiva ironia, ancora gli riconosce, non foss'altro perché lo teme, ne teme l'alternativa di dominio totale sull'anima. È questo dominio del poeta, la sua seduzione, la sua *psychagōgē*, che Aristotele depriva di ogni timore, che riduce a elemento innocuo, accessorio, scevro di importanza. La seduzione cessa di essere tratto caratterizzante del poeta e della sua

<sup>33</sup> Cfr. p.es. Plat., *Leg.* 801cd: «Il poeta non deve fare nulla che sia in deroga ai decreti della città, al giusto, al bello e al buono, e ciò che ha composto non gli sarà lecito mostrarlo ad alcuna delle persone comuni prima che non sia stato mostrato e approvato dai giudici all'uopo nominati».

arte, anzi viene confinata ai margini dell'arte o talvolta addirittura fuori.

È ovvio che questa riduzione è resa possibile da un mutamento storico della figura sociale del poeta nel corso del quarto secolo. Noi non conosciamo che molto sommariamente la poesia dei tempi di Platone e di Aristotele, ma quel poco che ci è stato conservato e il molto che è andato perduto testimoniano di un cambiamento del suo rapporto con i bisogni sociali della città greca. Quel che è certo è che Aristotele interpreta la poesia arcaica e classica, tutta cioè la grande poesia greca dagli antichi aedi a Euripide, alla luce del processo di trasformazione in atto, e la teoria aristotelica a sua volta concorre ad accelerare il mutamento della pratica.<sup>34</sup> Così Omero finisce con l'essere un Antimaco che ci sapeva straordinariamente fare, e non è più importante se Sofocle ed Euripide si siano o no inventati i miti che hanno drammatizzati.

Ma l'effetto di questa interpretazione è tanto più sconvolgente in quanto arriva a cancellare il passato della poesia greca e la sua stessa memoria. Leggendo la *Poetica* ci si persuade che il poeta greco non abbia mai potuto possedere il ruolo che ripetutamente si attribuisce e che lo stesso Platone polemicamente ancora in buona parte gli riconosce. Questo perché nell'indagine aristotelica un'attività sociale viene trasformata in esercizio individuale. Al posto della città, con le sue feste, i suoi riti, i suoi ruoli, le sue antiche attese, viene messa ora la biblioteca. All'esecuzione pubblica, collettiva ed eterogenea, tende a sostituirsi la lettura privata, individuale e omogenea; all'interazione confusa di autore-esecutore e pubblico l'ordinato fluire unisenso dal libro al suo lettore e giudice. Spostare la poesia dalla città alla biblioteca significa infatti, oltre tutto il resto, collocarla sotto le leggi di chi la biblioteca ha organizzato avendo organizzato il sa-

<sup>34</sup> Sull'importanza della poesia del IV sec. per l'elaborazione della *Poetica* insiste particolarmente, spesso a ragione, Flashar<sup>3</sup>.

pere di cui la biblioteca è insieme segno e salvaguardia. È dunque il filosofo che dà ora le regole alla poesia, che insegnà al poeta la sua stessa arte, che, grazie a quel sapere primo da lui posseduto, sa dell'arte del poeta più del poeta stesso. Riconoscendo uno statuto epistemologico alla poesia, Aristotele in realtà la subordina, la annette, per così dire, come provincia del sapere, al dominio incontrastabile del filosofo. La poesia, così riabilitata, è però qualche cosa di diverso da ciò che era stata per secoli e non tornerà più ad essere, almeno nella cultura greca. Si chiama ancora poesia, ma probabilmente sarebbe più opportuno chiamarla letteratura.

La prima codificazione che possediamo della poesia greca è pertanto già una transcodificazione: la traduzione di tutte le sue funzioni da un sistema di valori in un altro. Tuttavia è una transcodificazione imperfetta. Aristotele vive nella biblioteca, ma vive ancora nella città, e il nuovo sistema di valori è piuttosto conquistato che posseduto. Si può dire anzi, e la *Poetica* a motivo del particolare peso antropologico della poesia ne è probabilmente l'esempio più convincente, che tutto o gran parte dell'esercizio teorico aristotelico costituisca il percorso che conduce alla definizione del nuovo codice. Siamo in una situazione intermedia, in una sorta di intercodice; per questo, pur dominando le potenti categorie del nuovo, la *Poetica* lascia aperti molti spiragli sul passato. La secolare pletorica funzione antropologica della poesia antica stenta a disporsi ordinatamente nei giovani schemi categoriali di una teoria che si sta ancora costruendo.

#### 8. *Come leggere oggi la «Poetica»?*

L'indagine teorica aristotelica perde la sua tensione non appena è trasformata in sistema. Il sistema è necessario alla scuola, e necessariamente la scuola genera un catechismo. La filosofia peripatetica, istituzionalizzata e or-

ganizzata in discipline applicative, rigorosamente determinate, è cosa diversa dalla ricerca categoriale di Aristotele, anche, anzi proprio perché usa il suo stesso lessico e può dare l'illusione di ripetere le stesse cose. In realtà essa muove da un presupposto assai semplice: i principi ci sono, si tratta di trarne le conseguenze. Atteggiamento tranquillo, assai distante dalle continue inquietudini teoriche che un'attenta lettura scopre in quasi ogni opera di Aristotele.

Nella scuola di Atene, otto secoli dopo (ma è proprio allora che Aristotele viene più estesamente e puntigliosamente commentato), il sistema aristotelico arriva ad essere studiato come propedeutica al vero pensiero speculativo, quello platonico. Aristotele cioè fornisce soltanto sicuri strumenti all'analisi, una grammatica categoriale ritenuta indispensabile per chi doveva cimentarsi con Platone.

Una concezione sistematica chiusa, sostanzialmente manualistica, sottende anche oggi gran parte degli approcci più seri alla *Poetica*. Si presuppone spesso di dover trovare nella *Poetica* la spiegazione di tutti i problemi e nel resto dell'opera aristotelica un'encyclopedia in grado di fornire delucidazioni e definizioni sempre univocamente esaurienti. Ma per ottenere le risposte desiderate si è talvolta finito col disfare quel che Aristotele aveva fatto. La sua ricerca, quale a noi si presenta, viene destruita eliminandone ogni tensione investigativa e non tenendo in alcun conto le diverse testualità e i diversi temi che volta a volta vanno focalizzandosi nei suoi scritti. Un brano della *Retorica* può quindi essere invocato per integrare un punto irrisolto della *Poetica*, oppure si ritiene di trovare una facile risposta in una definizione dell'*Eтика*. Il rischio è la decontestualizzazione, la frantumazione del discorso, quasi Aristotele ci avesse lasciato, in stravagante disordine, un grande e perfetto puzzle concettuale, le cui tessere fossimo autorizzati a separa-

re e a riaccostare secondo sempre nuove combinazioni.

Così facendo si tralascia di chiedersi perché Aristotele tratti in diverse opere questioni simili, secondo quale diverso angolo visuale, in vista di quale diverso assunto teorico. Si tralascia cioè di interrogarsi sul senso stesso della pluralità dei discorsi aristotelici. È una lettura manualistica che pretende il massimo di filologicità perché assegna scrupolosamente ad ogni termine aristotelico un preciso significato, trasformandolo in lemma encyclopedico, mentre non si avvede che non di rado Aristotele adopera il proprio linguaggio, manipola la terminologia che egli stesso va producendo.<sup>35</sup> È una lettura che continuando quella dei peripatetici antichi si trova assai più a suo agio con gli epigoni che con Aristotele, probabilmente grazie alla comune insofferenza per qualsiasi tensione teorica lasciata aperta, per qualsiasi contraddizione. Talvolta la maggiore propensione per la catechesi conduce a seri fraintendimenti. È il caso di chi ha voluto riconoscere in scritti evidentemente di scuola (e di scolari teoricamente poco agguerriti) le tracce del supposto secondo libro della *Poetica*, che appare indispensabile a chi non si sa dar pace delle questioni lasciate aperte in ciò che possediamo.

Nello studio dei Greci capita non raramente di ricevere potenti, anche parziali, illuminazioni dai non specialisti che sconfinano nel mondo antico con interessi disciplinari fortemente caratterizzati. Due motivi possono concorrere a rendere queste letture, non filtrate filologicamente, di straordinario interesse. Anzitutto proprio la loro estraneità alla filologia, cioè a quella rete di questioni già in qualche modo imposta dalla tradizione professionale: questioni cronologiche, di autenticità, di struttura delle

<sup>35</sup> During<sup>2</sup> p. 694: «Ora, però, si deve subito osservare che Aristotele non è mai coerente nella sua terminologia, le distinzioni qui fatte possono spiegare geneticamente i termini nell'interpretazione, tuttavia bisogna sempre badare al contesto dell'argomentazione».

opere, che rendono guardingo e perciò tolgono parte di efficacia a un approccio che ne sia preventivamente condizionato. Il secondo motivo è la competenza specifica. Per limitarci ad Aristotele, la lettura della *Riproduzione degli animali* fatta da un biologo, della *Memoria e il richiamo alla memoria* fatta da uno psicologo, della *Politica* fatta da un antropologo, possono aprire, e hanno nei fatti aperto, prospettive euristiche di grande rilievo. Qualche cosa di simile non accade invece per la *Poetica*. I teorici della poesia e della letteratura, pur restando al riparo dall'ingente massa di questioni secondarie che inevitabilmente condizionano l'approccio del grecista, pur provvisti di principi teorici più potenti, tutte le volte, ed è stato spesso, che si siano cimentati con Aristotele, non hanno sortito risultati di particolare interesse. La loro lettura esterna non ha suggerito effettive novità; anzi si può probabilmente dire che la lettura, mossa volta a volta dall'interesse per i generi letterari, dall'indagine sull'essenza del tragico o sulla funzione sociale dell'arte, finiva sempre là dove sarebbe dovuta incominciare, scambiando per Aristotele la più ovvia vulgata aristotelica della tradizione filologica.

L'aristotelista che volesse ricavare da queste letture non specialistiche stimoli e illuminazioni analoghi a quelli ricavati dalla lettura dei saggi di Needham, di Piaget, di Polanyi,<sup>36</sup> resterebbe profondamente deluso. L'ignoranza delle questioni più minute del testo, anziché liberare lo sguardo verso i problemi di fondo, in questo caso cancella ogni possibile traccia di originalità.

A che è dovuta questa inconsueta situazione? Penso se ne possano indicare due ragioni fondamentali.

La prima è l'effetto di *déjà vu* che la *Poetica* produce nel nostro quadro culturale, di cui si è parlato all'inizio

<sup>36</sup> J. Piaget, *La psychologie de l'intelligence*, Paris 1947; K. Polanyi, *Trade and Market in the Early Empires*, Glencoe New York 1957; J. Needham, *A History of Embriology*, Cambridge 1959.

di questa introduzione. Lo studioso di arte e di letteratura non riesce a riscoprire la *Poetica* con la stessa freschezza con la quale il biologo riscopre il libro aristotelico sulla riproduzione o l'antropologo le definizioni aristoteliche di casa e di città.

Ma c'è una seconda ragione, che alla prima è certo legata in un rapporto ambiguo di causa o effetto. Questa seconda ragione è il perdurare in questi studiosi di un sostanziale inconsapevole atteggiamento teorico aristotelico. Il confronto con la *Poetica* si rivela per lo più sterile perché mancano presupposti teorici alternativi secondo cui analizzare e verificare l'indagine aristotelica, perché l'orizzonte di pensabilità dei problemi della poesia non è mutato in modo rilevante, resta quello tracciato da Aristotele, o, piuttosto, quello che si è andato progressivamente solidificando nella tradizione esegetica a partire dal magma della teoria di Aristotele. È dunque inevitabile che nella *Poetica* si riscopra quel che già si sa, che non si riesca a intendere la reale diversità del porsi dei problemi. Confrontarsi con Aristotele comporta infatti la ri-problematizzazione di alcuni principi che sembrano di evidente valore assoluto, ma la cui relatività storica si rivela non appena si comprenda il ruolo che proprio Aristotele ebbe nell'imporli. Tenteremo, anche se in modo necessariamente sommario, di richiamare alcuni punti, per suggerire come forse si possa rileggere la *Poetica*, non alla riscoperta delle nostre opinioni, ma della loro prima genesi.

Il primo punto è quello che potremmo definire della laicità della poesia. Aristotele, ci abbiamo insistito abbastanza, si adopera a sciogliere gli antichi legami tra poesia e religione. Tutta la tradizione culturale successiva accetta come ovvia questa impostazione: la poesia, più in generale noi oggi diremmo l'arte, non ha ai nostri occhi nulla a che fare né con attività culturali né con pratiche di magia. Se c'è seduzione, è solo del sentimento. Una simi-

le convinzione condiziona a priori la stessa definizione di attività e di linguaggio poetico, la loro collocazione nel quadro delle pratiche sociali. La connessione tra poeta e indovino è invece particolarmente vitale nella cultura greca arcaica, e non solo in questa. L'efficacia del poeta, la sua virtù psicagogica, appartengono nella coscienza dei destinatari di quella poesia ai poteri sovrannaturali che emanano dalla divinità; il poeta, non diversamente dallo sciamano, dal profeta o dal sacerdote, è uno degli anelli della catena che mantiene l'immaginario legame tra gli uomini e i loro dei. Fuori del mondo greco una parte considerevole di composizioni che noi per abitudine definiamo poetiche, appartenevano a contesti rigorosamente religiosi, avevano destinazioni magico-rituali.

Analogamente, ed è analogia che non Aristotele ma la nostra cultura induce a proporre, la maggior parte delle testimonianze che per noi oggi appartengono alle arti figurative non ebbero come proprio scopo di essere contemplate per l'abilità dell'esecuzione ma perché la loro presenza aveva una diretta efficacia nel luogo in cui erano poste. Trasformare una tomba in un museo può dunque essere sensato per noi, ma le regole di costituzione di un dipinto egizio o di una stele greca arcaica restano altre da quelle di una pittura pompeiana o di una statua di Prassitele, diversa resta la loro destinazione, diverso il loro significato sociale originario.

Tutto questo è ben noto agli archeologi. Meno nitido appare tuttavia nella teorizzazione sull'arte. In modo simile ci si deve chiedere perché, in che occasione venissero composti i canti funebri, i canti di nozze o le celebrazioni delle vittorie ai giochi; quali attese fossero chiamati a soddisfare. Certo, la poesia, come le altre pratiche che siamo abituati a definire nel loro complesso arte, può avere più destinatari: altro è l'atteggiamento dell'antico ascoltatore dell'aedo omerico, altro quello di chi ascoltava le esecuzioni rapsodiche del IV sec. a.C., altro ancora

quello del lettore dell'*Iliade* di oggi. Ma proprio per questa pluralità differenziata di destinatari, le rapsodie omeriche non possono essere teorizzate come poema epico, alla stregua di Virgilio o del Boiardo.

Né si possono appaiare espressioni poetiche di aggressività come quelle dell'antico giambo, dietro cui ammica ancora la paura per l'efficacia magica della maledizione, e l'elegante esercizio letterario di Marziale o dell'Aretnino.

L'opposizione tra poesia scritta e poesia orale non è a ben vedere che una distinzione intersecante un sistema assai più complesso, nel quale i rapporti col rituale, reali o metaforici, giocano un ruolo determinante di differenziazione.

Si è accennato quasi di sfuggita al linguaggio poetico: quali problemi pone per la sua definizione la recuperata contiguità di poesia e religione? La magia della parola poetica è soltanto un'estenuata metafora, su cui il buon gusto giustamente consiglia ormai di non insistere, o serba forse qualche ricordo di quel che la poesia realmente fu, sia pur in circostanze storiche diverse, ma di cui una teoria che non voglia esser soltanto aristotelica deve pur tener conto?

Secondo punto, al primo strettamente connesso: Aristotele ci presenta un'immagine della poesia sostanzialmente familiare, quella di un utile svago. La poesia, eccetto per chi se ne occupi professionalmente, appartiene cioè a quello che siamo abituati a definire il tempo libero. Ma il tempo libero, non solo il nome ma la nozione stessa di tempo libero, esiste soltanto in quanto esiste, nella consapevolezza collettiva, il tempo non libero, il tempo ceduto come merce, il tempo alienato. Esso è una dimensione specifica dell'organizzazione capitalistica della società. Che esista di fatto più nel modello che nella concretezza della vita è poi altra questione, qui non essenziale. Quel che conta è che fuori del tempo che la

maggior parte degli individui cede in cambio di denaro, esiste il tempo che resta all'individuo, il tempo che egli può adoperare per sé, il tempo libero appunto. La poesia, in quanto svago, si colloca in questo tempo.

In una struttura sociale profondamente diversa come era quella della città greca, il tempo era però organizzato in modo del tutto diverso. L'alternanza non era tra tempo alienato e tempo libero, ma tra tempo del quotidiano e tempo della festa. È inutile riprendere qui tutto ciò che decine di studi antropologici hanno messo in luce sulla festa come interruzione della vita abituale, momento eccezionale ecc. Basterà notare soltanto che la festa antropologicamente intesa è, almeno per un aspetto, il contrario del nostro tempo libero. Questo è infatti il momento della dissociazione dell'individuo dalle rigorose regole della vita collettiva, il momento della scelta soggettiva, teoricamente arbitraria, la festa costituisce al contrario un momento di più forte inserimento nella comunità, di accresciuta ritualità, in altri termini di collettivizzazione dell'individuo. Legare la poesia alla festa non significa perciò soltanto caricarla di connotazioni sacrali, ma anche riconoscerle una funzione di forte aggregazione sociale. La poesia greca, intrinsecamente legata alla festa, è dunque una poesia che non soltanto ha una destinazione assai larga, tendenzialmente coincidente con l'intero gruppo sociale nella quale è prodotta, ma soprattutto una poesia che nel momento della sua fruizione concorre a rinsaldare il gruppo destinatario.

La poesia per Aristotele invece, come la musica di cui parla nella *Politica*, sembra presupporre destinatari differenziati, quando addirittura non alternativi o esclusivi. Riguarda infatti non il tempo libero, che non c'è, ma il tempo dei liberi, degli individui liberi permanentemente dal lavoro che per gli antichi coincideva con l'attività manuale.

Anche quando viene eliminato il quadro rituale, alla

poesia rimane tuttavia qualche traccia dell'eccezionalità festiva. Permane per esempio il potere di rinsaldare i vincoli di aggregazione tra i suoi destinatari. Si tratta però di un'aggregazione particolare: la festa di pochi si riduce a gioco, l'aggregazione rituale è sostituita da una sottile complicità ludica; il gioco poetico acquista regole che a noi, estranei alla grande simulazione collettiva della festa, sembrano naturali: diventa gioco letterario.

Quali dunque i rapporti tra poesia e letteratura? La letteratura è l'attività dello scrivere e naturalmente del leggere, che trova in sé la propria giustificazione. Il primo letterato greco, il poligrafo alessandrino, vive tra i libri, leggendo e scrivendo, frequentando i propri simili e i più potenti di lui. Si sente l'erede del grande patrimonio poetico greco, ma è anche l'erede di una millenaria professione conosciuta dai Greci solo marginalmente: la professione dello scriba. Al poeta greco delle città si chiedevano, a scadenze fisse, componimenti atti alle circostanze: un inno a un dio, un canto processionale, una commedia. Le forme della poesia erano imposte dall'uso, ed era dunque la società e le sue esigenze a determinare il prodotto poetico volta a volta richiesto. Al poeta letterato non si chiedono più, se non eccezionalmente per esigenze di corte, prodotti determinati, si richiede soltanto di essere poeta, di scrivere cioè poesie che saranno fruite per lo più individualmente fuori da scadenze e circostanze oggettivamente stabilite. L'attività del poeta è dunque solo indirettamente determinata, essa è libera nei modi della realizzazione, anzi la libertà gli diventa presto un dovere. Il poeta, per riconoscersi tale, deve dimostrare di saper essere libero, maestro delle regole della composizione e della loro manipolazione. I generi sono perciò creati dalla letteratura proprio per poterne derogare, per poterli contaminare, arricchire, variare, sì che ogni componimento si presenti con un proprio margine di novità. Quel che sarebbe stato privo di senso nella realtà so-

ciale della città, la commistione di un inno e di un lamento, diverse essendo le utenze per le quali venivano composti, diventa invece lo spirito animatore del gioco letterario. Perché è la letteratura, cioè il complesso di quanto si scrive e si legge, che viene a costituire l'unico sistema di mediazione tra i diversi generi, e la referenza sociale è soltanto supposta e non più reale.

La letteratura è anche il sistema di mediazione tra la società e il poeta: questi ha una propria collocazione sociale in quanto letterato. La letteratura può quindi considerarsi una forma secondaria di organizzazione sociale del potere, con proprie regole e un proprio linguaggio. Questo valore istituzionale della letteratura si vede assai bene nell'età ellenistica e a Roma, e tende a fissarsi, sia pur con forme volta a volta diverse, nella tradizione successiva.

Terzo punto: l'unità discreta e autonoma dell'opera di poesia. La tradizione ellenistica ci ha abituati ad una distinzione affermatasi nella riflessione alessandrina sulla poesia e mutuata dai trattati di retorica (ma retorica e poetica apparivano ed erano in qualche modo contigue in un'età nella quale la manualistica poetica era ufficio delle scuole dei retori): la distinzione tra attività del poetare (*poiēsis*), figura del poeta (*poiētēs*) e componimento poetico (*poiēma*). Non è mancato chi ha voluto riproiettare sulla riflessione aristotelica questa tripartizione e scoprirne le tracce nella *Poetica* o, almeno, nelle opere perdute di Aristotele. La realtà è un po' diversa.

Si è visto come la figura del poeta sia in Aristotele sostanzialmente rimossa. Tra *poiēsis* e *pōiēma* Aristotele non compie alcuna esplicita distinzione definitoria. Tuttavia una distinzione c'è; o, per meglio dire, tutta la riflessione della *Poetica* perviene a far intendere tale distinzione. Dall'indagine dell'attività poetica, cui l'opera è programmaticamente dedicata, si precisano le regole che ne definiscono autonomamente il prodotto, il *pōiē-*

*ma* appunto. Si può dire cioè che è proprio l'indagine della *Poetica* a permettere una distinzione non solo meramente linguistica tra *poiēsis* e *poiēma*, a definirne i rispettivi statuti concettuali, soprattutto a rendere pensabile l'analisi e la definizione del secondo come entità categorialmente autonoma dalla prima.<sup>37</sup>

A sancire e garantire l'autonomia del prodotto poetico dal suo produttore e dallo stesso processo di produzione, sono i caratteri che gli vengono attribuiti, primo tra tutti la sua unità. Si è già visto come il carattere unitario dell'opera sia indicato da Aristotele come il tratto determinante della sua efficacia, e come tale unità non sia ricavata dal comune senso della poesia della tradizione greca. L'unità della tragedia, così come quella del canto epico, diremo dunque dell'opera di poesia, del *poiēma* in generale, è tale, per Aristotele, non solo perché l'opera possiede una propria struttura di principio-mezzo-fine, ma anche perché tale struttura le permette di esistere in sé, in perfetta autonomia dal contesto tematico. La vicenda rappresentata, sia essa tragica, epica o comica, pare non abbisognare per Aristotele di informazioni preventive per essere frutta. Non a caso l'esempio a cui più volte Aristotele ritorna è l'*Edipo* sofocleo che riassorbe in sé il proprio antefatto. La realtà ovviamente era diversa: il pubblico ateniese sapeva già prima chi fosse Edipo; la sua figura, il suo stesso nome erano, al pari di altre figure e di altri nomi, significanti dell'immaginario greco. La narrazione o la drammatizzazione della sua vicenda poteva dunque contare su un sistema di mediazioni assai più complesso di quel che ci fa supporre Aristotele.

Le tragedie del quinto secolo, così come l'epica arcaica, costituivano un *continuum* dal quale e nel quale i

<sup>37</sup> Diversa accentuazione troviamo in Neschke<sup>1</sup> p. 89, che rileva «il carattere soprattutto relazionale dell'opera di poesia». Il difetto di questo importante saggio è di voler ricondurre comunque Aristotele ai termini del contrasto Jauss-Adorno.

tratti discreti delle singole opere ricevevano la pienezza del significato, e quindi gran parte della loro efficacia comunicativa.

L'autonomia dell'opera codificata da Aristotele costituisce la nuova condizione per stabilire un diverso approccio all'opera di poesia; rendendo si può dire in qualche modo possibile per la prima volta un rapporto diretto con il prodotto poetico, senza l'intermediazione del produttore e delle circostanze della produzione.

Ma c'è un altro aspetto importante che la riflessione aristotelica sull'opera poetica perviene a definire; quella che si potrebbe chiamare l'indifferenza del vettore.

In un passo già citato dell'inizio del cap. 14, Aristotele afferma che le vicende di Edipo provocano un eguale effetto terrifico sia che noi le vediamo in teatro sia che ne ascoltiamo il racconto. E nel cap. 26, ancora più esplicitamente: «anche senza movimenti (cioè i movimenti di scena), la tragedia realizza le sue proprietà come l'epica, perché quale essa sia si rivela chiaramente alla lettura» (62a 11-13).

Non è il caso di usare questo passo, come pure si è più volte fatto, per affermare il primato secondo Aristotele della scrittura sulla comunicazione orale. Si potrebbero trovare nella stessa *Poetica* numerosi passi che rivendicano la rappresentazione come irrinunciabile momento di verifica della validità della tragedia. Ma non è questo il problema. Quel che conta è piuttosto notare che i due codici, dell'ascolto e della vista, legati rispettivamente all'esecuzione collettiva e alla lettura individuale, non soltanto sono entrambi presenti, ma nella *Poetica* giungono abitualmente a intrecciarsi e a confondersi.

Così nel cap. 7: «Come per i corpi e gli animali ci deve essere una grandezza e questa deve essere facilmente abbracciabile con uno sguardo, così anche per i racconti ci deve essere una durata e questa deve consentire una facile memorizzazione» (51a 3-6). Questa similitudine sem-

bra trasformarsi in metafora nel cap. 24 a proposito del canto epico: «Della lunghezza è limite sufficiente quello che è stato detto: si deve poter abbracciare con uno sguardo l'inizio e la fine» (59b 18-20).

I due codici, della comunicazione orale e di quella scritta, interferiscono in realtà l'uno con l'altro: il destinatario vede o ascolta la rapsodia epica. Definire univocamente come giunga a destinazione l'opera di poesia non è poi per Aristotele così importante; quel che conta è che essa si mantiene sempre riconoscibile e identica a sé.

Separato dal suo produttore, svincolato dalle circostanze della produzione, indifferente ai modi della trasmissione, il prodotto poetico appare ora veramente qualche cosa che autogarantisce della propria identità. Noi diremmo: è un testo.

Del testo il prodotto poetico definito da Aristotele presenta un altro tratto significativo: l'atemporalità. Insistendo sull'unità, Aristotele insiste anche significativamente sulla complementarità strutturale dell'opera di poesia: principio e fine hanno in questo quadro un valore eminentemente logico e non temporale; il cammino dall'uno all'altra può essere invertito dall'esegesi critica: dalla fine si può tornare al principio e confrontare la reciproca pertinenza. L'opera è intelligibile dal suo destinatario nella propria essenziale coerenza acronica, libera dalle costrizioni di durata temporale che ne condizionano fortuitamente la trasmissione.

La parola testo è tuttavia estranea ad Aristotele. Di più: anche se la *Poetica* può in qualche modo considerarsi un lungo percorso teorico verso la sua definizione, si può dire che si tratta di un percorso comunque incompiuto, che in Aristotele non manca soltanto la parola testo, ma anche il suo referente concettuale.

La *Poetica* ci suggerisce anche in questo caso molti tratti concorrenti a definire una categoria interpretativa a noi familiare; sarebbe tuttavia grave errore pretendere

di scoprire questa e altre analoghe categorie come già compiutamente operanti nell'indagine teorica aristotelica. Pur offrendo gran parte delle regole di pensabilità della nuova ecumene culturale, Aristotele resta un personaggio del vecchio mondo della città, biograficamente ancorato ad esso, persuaso, probabilmente, di esserne il fedele interprete.

Per comodità di enunciazione teorica infatti si è preferito semplificare in una schematica contrapposizione le figure del poeta della città e del letterato della biblioteca, del pubblico dell'esecuzione e del pubblico del libro. Ma la realtà delle cose, come sempre, si presenta, nella sua concretezza, più complessa: il nuovo si afferma nelle fessure del vecchio e il vecchio sopravvive nelle pieghe del nuovo. Da questo punto di vista, che è poi un punto di vista più genuinamente storico, la *Poetica* aristotelica deve essere letta non solo come transcodificazione dell'esperienza culturale dei Greci, ma anche come segno essa stessa del variare di quell'esperienza. Le questioni che talvolta vi troviamo irrisolte, la varietà degli approcci, le vere e proprie contraddizioni, devono indurre a una riflessione più attenta della sua specificità. C'è indubbiamente scarto tra il quadro categoriale aristotelico e il campo dei fenomeni indagato, ed è utile, anzi indispensabile segnalarlo, ma si può anche riconoscere una analogia di fondo tra il sistema di tensioni teoriche che governa la *Poetica* e il sistema di contraddizioni in cui e di cui vive la poesia nella città greca. Una lettura attenta della *Poetica* giova perciò sia a riguadagnare maggiore profondità di prospettiva nell'indagine della poesia greca arcaica e classica, sia a riconoscere quanto residuale aristotelismo si conservi nonostante tutto e impacci le nostre teorie letterarie.

## NOTA BIOGRAFICA

Aristotele nasce nel 384/3 a.C. a Stagira, piccola città ionica sulla costa orientale della penisola Calcidica, figlio di Nicomaco, medico personale di Aminta II re di Macedonia. Rimasto orfano, è affidato al cognato Prosseno di Atarneo che ne assume la tutela. Resta sotto tutela fino al 368/7, anno in cui si trasferisce in Atene per entrare nell'Accademia di Platone. È assai probabile che il giovane Aristotele avesse già ricevuto un'adeguata formazione scientifica e c'è chi pensa che conoscesse già alcune almeno delle opere di Platone. Quando egli giunge all'Accademia, Platone è tuttavia assente, impegnato nel suo secondo viaggio in Sicilia, e la scuola è retta da Eudosso di Cnido, che, nonostante non sia ancora trentenne, ha già organizzato una scuola a Cizico e possiede tutti i requisiti per arricchire l'Accademia soprattutto nel campo del sapere matematico e astronomico.

Aristotele opera nell'Accademia fino alla morte di Platone (348/7). Nella contesa per la successione la meglio tocca a Speusippo. Aristotele lascia perciò Atene (ma c'è chi sostiene che l'avesse già lasciata qualche mese prima della morte di Platone) ed accoglie un invito di Ermia di Atarneo, probabilmente conosciuto attraverso Prosseno che era suo connazionale, presso cui erano già altri platonici. In questo periodo, probabilmente ad Asso, conosce Teofrasto, più giovane di lui di una quindicina d'anni, del quale diventa amico e con il quale collabora.

rerà fino alla morte. Nel 345/4 Aristotele e Teofrasto si trasferiscono a Mitilene, nell'isola di Lesbo, donde Teofrasto era originario. Un paio d'anni dopo, nel 343/2 Aristotele accoglie l'offerta del nuovo re di Macedonia, Filippo, di curare l'educazione del figlio Alessandro. Non si sa quanto tempo si ferma Aristotele in Macedonia nel suo ufficio di precettore regale. Deve esserci ancora nel 339/8, quando in Atene muore Speusippo e a capo dell'Accademia viene chiamato Senocrate; l'esclusione di Aristotele è da alcuni attribuita appunto alla sua permanenza in Macedonia.

In Atene ritorna nel 335/4, quando, dopo la battaglia di Cheronea, l'egemonia macedone si è estesa incontrastata su tutta la Grecia. Insieme con Teofrasto egli insegna nel Liceo, un ginnasio pubblico posto sul colle del Licabetto. Essendo meteci essi infatti non possono possedere terreni in Attica e quindi la scuola di Aristotele non ha una veste giuridica come aveva invece l'Accademia. La situazione sarà normalizzata quando, cinque anni dopo la morte di Aristotele, il governatore filo-macedone di Atene, Demetrio del Falero, egli stesso allievo di Aristotele, concederà a Teofrasto l'acquisto dei terreni e la fondazione ufficiale della scuola che successivamente prenderà il nome di Peripato.

È questo probabilmente il periodo più intensamente produttivo di Aristotele, che resta in Atene fino al 323/2, quando la morte di Alessandro e il maturare dei fermenti antimacedoni ne consigliano l'allontanamento. Ritorna allora in una proprietà materna a Calcide nell'Eubea, dove muore pochi mesi dopo di malattia.

## AVVERTENZA

Il testo della *Poetica* è quello di R. Kassel (Oxford 1965), dal quale non ci si è allontanati nella traduzione che in rarissimi casi segnalati nelle note. I brani che Kassel esclude sono riportati in nota tra parentesi quadra.

Come si documenta nell'*Introduzione*, la scrittura della *Poetica* è ineguale, trattandosi con ogni probabilità di opera incompiuta. Questa traduzione ha voluto restituire il più possibile la discontinuità del testo, anziché smussarne le asperità in un italiano omogeneo e levigato che rischierebbe troppo spesso di riuscire ampliamento e interpretazione, quando non addirittura risoluzione di oggettive ambiguità aristoteliche. Si è preferito perciò usare nei casi più difficili le note come supporto alla comprensione dei passi più ardui.

Sulle note di commento, necessariamente contenute considerato il carattere e lo scopo del libro, qualche precisazione. Qualsiasi commento, ampio o succinto, privilegia alcuni tratti del testo che deve illustrare. In questo caso la preoccupazione maggiore delle note che accompagnano la traduzione è di mettere in luce i caratteri volta a volta diversi della scrittura aristotelica, l'ordine del discorso e le sue strategie argomentative. È poi naturalmente offerto il necessario corredo informativo indispensabile ai non specialisti. Le note sono alla traduzione, e quindi, coerentemente, non presuppongono nei fruitori la conoscenza della lingua originaria del testo.

La bibliografia è deliberatamente limitata alla *Poetica* di Aristotele. Pur avendole presenti si sono tacite le molte opere contemporanee di teoria della letteratura. Una scelta in questo campo sarebbe infatti risultata inevitabilmente soggettiva e quindi potenzialmente fuorviante. Nelle note all'*Introduzione* e alla traduzione ricorrono indicazioni bibliografiche abbreviate al solo nome dell'autore (eventualmente seguito da esponente). Non sarà difficile reperire nella bibliografia le indicazioni complete. I titoli delle riviste e delle principali raccolte di frammenti sono anch'essi spesso dati secondo abbreviazioni tradizionali. Così pure i rimandi alle altre opere di Aristotele o ad altri autori antichi.

Secondo una consuetudine invalsa, i rimandi interni alla *Poetica* omettono le prime due cifre della numerazione canonica aristotelica: ad es. 49a 24 sta per 1449a 24.

A molti maestri, colleghi e amici va la mia riconoscenza per quel che ho imparato nei non pochi anni della mia frequentazione di Aristotele; mi è però particolarmente caro ringraziare gli studenti del seminario pavese di letteratura greca che hanno partecipato e validamente contribuito alla sistematica analisi della difficile testura di quest'opera aristotelica.

## ABBREVIAZIONI

### Opere di Aristotele

Anal. post.	Analitici secondi
Cat.	Categorie
De an.	L'anima
De interp.	L'interpretazione
De part. an.	Le parti degli animali
E.N.	Etica Nicomachea
Met.	Metafisica
Ph.	Fisica
Rhet.	Retorica
Soph. El.	Controversie sofistiche
Top.	Topicì

### Opere di Platone

Ion	Ione
Leg.	Leggi
Phaedr.	Fedro
Prot.	Protagora
Rep.	Repubblica
Soph.	Sofista
The.	Teeteto

### Raccolte di frammenti

DK	Diels-Kranz, <i>Die Fragmente der Vorsokratiker</i> , Berlin <sup>6</sup> 1961
TrGF	<i>Tragicorum Graecorum Fragmenta</i> , Göttingen 1971...

### Riviste

«Ant. Class.»	«L'antiquité classique»
«Class. Quart.»	«Classical Quarterly»
«Class. Phil.»	«Classical Philology»
«G. & R.»	«Greece & Rome»

- |                    |   |
|--------------------|---|
| «Gr. Rom. Byz.St.» | «Greek Roman & Byzantine Studies»                       |
| «H.S.C.P.»         | «Harvard Studies in Classical Philology»                |
| «Journ. Hell. St.» | «Journal of Hellenic Studies»                           |
| «L.E.C.»           | «Les études classiques»                                 |
| «Q.U.C.C.»         | «Quaderni Urbinati di Cultura Classica»                 |
| «R.C.S.F.»         | «Rivista critica di storia della filosofia»             |
| «Rev. Et. Gr.»     | «Revue des études grecques»                             |
| «S.M.S.R.»         | «Studi e materiali di storia delle religioni»           |
| «T.A.P.A.»         | «Transactions of the American Philological Association» |

## GIUDIZI CRITICI

### I

«Sebbene secondo Aristotele il solo scopo della poesia drammatica sia quello di far piacere agli spettatori e che la maggior parte di queste poesie abbiano fatto loro piacere, devo tuttavia confessare che molte di esse non hanno raggiunto lo scopo dell'arte. *Non bisogna pretendere*, dice il filosofo, *che questo genere di poesia ci offra ogni genere di piacere, ma solo quello che le è proprio*, e per trovare questo piacere che le è proprio e darlo agli spettatori, occorre seguire i precetti dell'arte e far loro piacere secondo le sue regole. È certo che vi sono dei precetti poiché vi è un'arte, ma non è certo quali essi siano. Si è d'accordo sul nome senza esser d'accordo sulla cosa e si concorda sulle parole per disputare sul loro significato. Bisogna osservare l'unità d'azione, di luogo e di tempo; nessuno ne dubita. Ma non è certo piccola difficoltà sapere che cosa sia questa unità d'azione e fino a che punto si possa distendere questa unità di tempo e di luogo. Bisogna che il poeta tratti la propria materia secondo verisimiglianza e necessità; lo dice Aristotele e tutti i suoi interpreti ripetono le stesse parole, le quali a loro sembrano tanto chiare e comprensibili che nessuno di essi si è degnato di dirci, non più di lui, che cosa sia questo verisimile e che cosa questo necessario...

Bisogna dunque sapere quali siano queste regole; la nostra disgrazia è però che Aristotele e Orazio dopo di lui ne hanno scritto abbastanza oscuramente da aver bisogno di interpreti, e che coloro che hanno voluto interpretarli fino ad oggi, ne hanno offerto spiegazioni da grammatici o da filosofi. Possedendo più dottrina e teoria che esperienza del teatro, la loro lettura ci può rendere più dotti, ma non ci offre molti lumi sicuri per riuscire».

[P. Corneille, *Discorso sull'utilità e le parti della poesia drammatica*].

## II

«Insegnare gradevolmente è il fine generale di ogni poesia. La filosofia insegna ma compie la sua opera precettisticamente, e ciò non è gradevole, o non così gradevole come l'esempio.

Purgare le passioni con l'esempio è perciò lo specifico modo di insegnare che pertiene alla tragedia. Rapin, un critico di retto giudizio, ha osservato da Aristotele che superbia e mancanza di compassione sono i vizi di gran lunga predominanti nell'umanità. Perciò, per curarci da queste due, gli inventori della tragedia avevano deciso di operare su due altre passioni, che sono paura e pietà. Noi siamo condotti a provar paura perché essi ci pongono davanti agli occhi alcuni terribili esempi di sventure capitata a persone della più alta qualità. Un'azione simile ci dimostra che nessuna condizione pone al riparo dai rovesci della sorte. Ciò deve necessariamente riuscirci causa di terrore, e di conseguenza distruggere la nostra superbia. Ma se noi vediamo che i più virtuosi, così come i più grandi, non sfuggono a tali sventure, questa considerazione ci muove a pietà e, insensibilmente, ci conduce ad essere preparati, e a non preoccuparci, di fronte all'affli-

zione, e in ciò consiste la più nobile e la più divina delle virtù morali».

[J. Dryden, *I fondamenti della critica della tragedia*].

### III

«Aristotele deve essere sempre spiegato da se medesimo. A chi volesse offrire un commento della sua *Poetica* capace di superare quello di Dacier, consiglierei prima di ogni altra cosa di leggersi tutte le opere del filosofo, dal principio alla fine. Troverà indicazioni dove meno se l'aspetta; deve specialmente studiare i libri della retorica e della morale. Ci si dovrebbe immaginare che gli scolastici, che avevano gli scritti di Aristotele sotto le dita, abbiano scoperto queste indicazioni da lungo tempo. Ma la *Poetica* è stata quello dei suoi scritti di cui essi si sono dati meno pensiero. Mancavano loro altre conoscenze senza le quali quelle indicazioni non potevano dar alcun frutto; essi ignoravano il teatro e i suoi capolavori».

[G.E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*].

### IV

«Già diceva Aristotele che il protagonista della tragedia non doveva essere né affatto scellerato né affatto virtuoso. Schernite pure Aristotele quanto volete, anche per questo insegnamento (come credo che abbiano fatto); alla fine la vostra psicologia, s'è vera, vi deve ricondurre allo stesso luogo e a ritrovare il già trovato».

[G. Leopardi, *Zibaldone*].

### V

«Quel che è veramente sostanziale e che deve pervenire a realtà, non è però la lotta delle particolarità, per quanto

questa trovi la sua base essenziale nel concetto della realtà mondana e dell'agire umano, bensì è la conciliazione in cui senza violazione od opposizione armonicamente si affermano i fini e gli individui determinati. Ciò che quindi nell'esito tragico viene superato è solo la particolarità *unilaterale* che non è stata in grado di adattarsi a questa armonia e che ora nella tragicità del suo agire, se non riesce a staccarsi da se stessa e dal suo comportamento, si vede esposta a rovina in tutta la sua totalità o almeno costretta, se ne è capace, a rinunciare ad effettuare il proprio fine. A questo riguardo è noto che Aristotele ha posto il vero effetto della tragedia nel fatto che essa deve suscitare *timore e compassione*. Con questa affermazione Aristotele non intendeva il semplice sentimento dell'accordo o disaccordo con la mia soggettività, non quel che piace o dispiace, attira o respinge, cioè la più superficiale di tutte le definizioni, che solo nell'epoca moderna si è voluta porre a principio dell'approvazione e del suo contrario. Infatti l'opera d'arte deve solo curarsi di portare a manifestazione ciò che si addice alla ragione e alla verità dello spirito, e al fine di ricercarne il principio è necessario che si rivolga l'attenzione a punti di vista del tutto diversi. Perciò anche con questa affermazione di Aristotele non dobbiamo tenerci al semplice sentimento del timore e della compassione, ma al principio del *contenuto*, la cui apparenza artistica deve purificare questi sentimenti. L'uomo può temere da un lato la forza dell'esterno e del finito, e dall'altro il potere di ciò che è in sé e per sé. Ma quel che l'uomo deve ora veramente temere, non è il potere esterno e l'oppressione che ne deriva, bensì la potenza etica che è una determinazione della propria libera ragione ed al contempo l'eterno e l'inviolabile, che egli quando gli si volge contro suscita contro se stesso».

[G.W.F. Hegel, *Estetica*].

## VI

«Tralascio le definizioni della bellezza attribuite agli antichi, a Socrate, a Platone, ad Aristotele, fino a Plotino, perché in realtà presso gli antichi non c'era quella concezione di bellezza, separata dal bene, che costituisce la base e il fine dell'estetica del nostro tempo. Applicando alla nostra concezione della bellezza, come di solito si fa nell'estetica, i giudizi che sulla bellezza formularono gli antichi, noi attribuiamo alle parole degli antichi un significato che esse non avevano».

[L.N. Tolstoj, *Scritti sull'arte*].

## VII

«Un altro dei problemi che si trova dinanzi chi voglia svolgere in modo razionale una storia della letteratura è il problema che si dice della "prosa". Deve, la prosa, essere inclusa o esclusa dalla storia letteraria; e, se inclusa, in qual modo dev'esservi trattata?

Dico "prosa", e non intendo già l'*oratio soluta* dei retori, come distinta da quella legata o metrica: distinzione che non sarebbe dovuta più sorgere fin da quando Aristotele, nel primo della *Poetica*, la criticò definitivamente col notare che la poesia è *χατὰ μίμησιν* e non *χατὰ τὸ μέτρον* e che non si possono mettere assieme, come prose, i mimi di Sofrone e di Xenarco coi dialoghi socratici, o come poesie, perché in verso, le opere di Omero con quelle di Empedocle. Intendo, invece, per prosa la Filosofia, la Scienza, la Storiografia, tutto ciò che, quantunque prenda di necessità forma letteraria, non è mera arte».

[B. Croce, *Problemi di estetica*].

## VIII

«Le grandi poetiche organiche del passato — di Aristotele, Orazio, Boileau — sono permeate da un senso pro-

fondo del tutto della letteratura e dell'armonicità con cui in questo tutto si combinano i vari generi. È come se esse sentissero concretamente questa armonia dei generi letterari. Sta qui la forza, l'irripetibile totale pienezza e insauribilità di queste poetiche. Esse ignorano tutte sistematicamente il romanzo. Le poetiche scientifiche del XIX secolo sono prive di questa totalità: sono eclettiche, descrittive, tendono a una pienezza non viva e organica, ma astrattamente enciclopedica e si orientano non verso la possibilità effettiva di coesistenza di determinati generi nel tutto vivente della letteratura di una data epoca, ma verso la loro coesistenza in una crestomazia il più possibile completa. Esse, naturalmente, non ignorano più il romanzo, ma lo aggiungono semplicemente (al posto d'onore) ai generi letterari esistenti (come genere tra i generi, esso entra anche nella crestomazia; ma nel tutto vivente della letteratura il romanzo entra in modo del tutto diverso)».

[M.M. Bachtin, *Estetica e romanzo*].

## IX

«Quello che secondo Aristotele gli antichi facevano fare alle loro tragedie, non era dunque cosa né più eletta né più vile che di ricreare la gente. Quando si dice che il teatro ha la sua origine nel culto, si dice appunto che divenne teatro per selezione; dei misteri non si appropriò la missione liturgica, ma il puro e semplice piacere che procuravano. E quella catarsi di cui parla Aristotele, la purificazione attraverso l'orrore e la pietà, o dall'orrore e dalla pietà, è un lavacro che non solo avveniva in modo divertente, ma che avveniva propriamente allo scopo di divertire. Esigere di più dal teatro, o concedergli di più, è deprezzare il suo vero fine».

[B. Brecht, *Breviario di estetica teatrale*].

## BIBLIOGRAFIA

- Armstrong D. - Peterson C.W., *Rethorical Balance in Aristotle's Definition of the Tragic Agent: Poetics 13*, «Class. Quart.» 1980, pp. 62 sgg.
- Baldry H.C., *The Interpretation of Poetics IX*, «Phronesis» 1957, pp. 41 sgg.
- Belardi W., *Il linguaggio nella filosofia di Aristotele*, Roma 1975.
- Bernays J., *Grundzüge der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über Wirkung der Tragödie*, Breslau 1858 (repr. Hildesheim 1970).
- Bonitz H., *Index Aristotelicus*, Berlin 1870 (repr. Graz 1955).
- Burkert W., *Aristoteles im Theater. Zur Datierung des 3. Buches der Rhetorik und der Poetik*, «Museum Helveticum» 1975, pp. 67 sgg.
- Cantarella R., *I «libri» della Poetica di Aristotele*, «Rendiconti Classe Scienze morali storiche filologiche Accademia dei Lincei», 1975, pp. 289 sgg.
- Cessi<sup>1</sup> V., *Praxis e mythos nella Poetica di Aristotele*, «Q.U.C.C.» 1985, pp. 45 sgg.
- Cessi<sup>2</sup> V., *Erkennen und Handeln in der Theorie des Tragischen bei Aristoteles*, Frankfurt/Mn 1987.

Cooper L., *An Aristotelian Theory of Comedy*, New York 1922.

Cooper L. - Gudeman A., *A Bibliography of the Poetics of Aristotle*, New Haven 1928.

Corsini E., *Lo stato come perfetta tragedia*, «Sigma» 1976, pp. 3 sgg.

Diano C., *La catarsi tragica*, in *Saggezza e poetiche degli antichi*, Vicenza 1968, pp. 215 sgg.

Dirlmeier F., *Katharsis pathematon*, «Hermes» 1940, pp. 81 sgg.

Donadi<sup>1</sup> F., *Nota al cap. VI della Poetica di Aristotele: il problema dell'opsis*, «Atti e Memorie Accademia Padavina Scienze Lettere Arti», 1970-1, pp. 413 sgg.

Donadi<sup>2</sup> F., *Opsis e lexis: per un'interpretazione aristotelia del dramma*, in AA.VV., *Poetica e stile*, Padova 1976, pp. 3 sgg.

Dupont Roc R. - Lallot J., Aristote, *La Poétique*, texte, trad., notes par R.D.R. et J.L., Paris 1980.

During<sup>1</sup> I., *Aristotle in the Ancient Biographical Tradition*, Goteborg 1957.

During<sup>2</sup> I., *Aristotele*, trad. it., Milano 1976.

Else G.F., *Aristotle's Poetics: the Arguments*, Harvard 1957.

Erbse H., *Aristoteles über Tragödie und Geschichtsschreibung*, in *Bonner Festgabe J. Straub*, hrgb. Lipppold & Himmelmann, Bonn 1977, pp. 127 sgg.

Flashar<sup>1</sup> H., *Die Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik*, «Hermes» 1956, pp. 18 sgg.

Flashar<sup>2</sup> H., *Die Handlungstheorie des Aristoteles*, «Poetica» 1976, pp. 336 sgg.

Flashar<sup>3</sup> H., *Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie*, «Poetica» 1984, pp. 1 sgg.

Fortenbaugh W.W., *Aristotle on Emotion*, London 1975.

Fuhrmann<sup>1</sup> M., *Einführung in die antike Dichtungstheorie*, Darmstadt 1973.

Fuhrmann<sup>2</sup> M., Aristoteles, *Poetik*, eingel., übers. und erläut. v. M.F., München 1976.

Fusillo M., «*Mythos*» aristotelico e «*récit*» narratologico, «Strumenti Critici» 1986, pp. 381 sgg.

Gallavotti C., Aristotele, *Dell'arte poetica*, a c. di C.G., Milano 1974.

Garin E., *La diffusione della Poetica di Aristotele dal sec. XV in poi*, «R.C.S.F.» 1973, pp. 447 sgg.

Gastaldi<sup>1</sup> S., *Poesia e Historia nella Poetica aristotelica*, «Ist. Lombardo Accad. Scienze e Lettere. Rendic. Classe di lettere», 1973, pp. 202 sgg.

Gastaldi<sup>2</sup> S., *Lo spoudaios aristotelico tra etica e poetica*, «Elenchos» 1987, pp. 63 sgg.

Gentili<sup>1</sup> B., *Lo spettacolo nel mondo antico*, Bari 1977.

Gentili<sup>2</sup> B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bari 1984.

Golden L., *Aristotle and the Audience for Tragedy*, «Mnemosyne» 1976, pp. 351 sgg.

- Goldschmidt V., *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Paris 1982.
- Gudeman A., Aristoteles, *Peri poietikes*, mit Einl., Text und Adnotatio critica v. A.G., Berlin Leipzig 1934.
- Held G.F., *Spoudaios and Teleology in the Poetics*, «T.A.P.A.» 1984, pp. 159 sgg.
- Horn H.J., *Zur Begründung des Vorrangs der praxis vor dem ethos in der aristotelischen Tragödientheorie*, «Hermes» 1975, pp. 292 sgg.
- Janko R., *Aristotle on Comedy toward a Reconstruction of Poetics II*, London 1984.
- Jones J., *On Aristotle and Greek Tragedy*, London 1962.
- Kannicht R., *Handlung als Grundbegriff der aristotelischen Theorie des Dramas*, «Poetica» 1976, pp. 326 sgg.
- Kommerell M., *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt/Mn 1970<sup>4</sup>.
- Kristeller P.O., *Renaissance Aristotelianism*, «Gr. Rom. Byz. St.» 1965, pp. 157 sgg.
- Lanza<sup>1</sup> D., *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Napoli 1979.
- Lanza<sup>2</sup> D., *Aristotele e la poesia: un problema di classificazione*, «Q.U.C.C.» 1983, pp. 51 sgg.
- Lanza<sup>3</sup> D., *La simmetria impossibile. Commedia e comico nella Poetica di Aristotele*, in *Filologia e forme letterarie*, a c. di C. Questa, Roma 1987, vol. V, pp. 98 sgg.

Lanza<sup>4</sup> D., *La disciplina dell'emozione: ritualità e drammaturgia nella tragedia attica*, in *Teatro e pubblico nell'antichità*, Atti del Convegno Nazionale A.I.C.C. 1986, Trento 1986, pp. 45 sgg.

Lucas D.W., Aristotle, *Poetics*, Oxford 1968.

Marzullo B., *Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles*, «Philologus» 1980, pp. 189 sgg.

Massenzio M., *La poesia come fine: la desacralizzazione della tragedia. Considerazioni sulla Poetica di Aristotele*, «S.M.S.R.» 1972, pp. 285 sgg.

Moles J., *Notes on Aristotle Poetics 13 and 14*, «Class. Quart.» 1979, pp. 77 sgg.

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

Moraux<sup>1</sup> P., *Les listes anciennes des oeuvres d'Aristote*, Louvain 1951.

Moraux<sup>2</sup> P., *Der Aristotelismus bei den Griechen von Andronikos bis Alexander von Aphrodisias*, 2 Bde, Berlin New York 1973-1984.

Neschke<sup>1</sup> A., *Aristoteles und Aristotelismus oder der Fall der Poetik*, in *Aktualität der Antike*, hrsg. v. R. Bubner, Göttingen 1979, pp. 70 sgg.

Neschke<sup>2</sup> A., *Die Poetik des Aristoteles. Textstruktur und Textbedeutung*, 2 Bde, Frankfurt/Mn 1980.

Nicev A., *La catharsis tragique d'Aristote*, Sofia 1982.

Pagliaro A., *Il capitolo linguistico della Poetica di Aristotele*, in *Nuovi saggi di critica semantica*, Messina 1956, pp. 77 sgg.

Pohlenz M., *Furcht und Mitleid?* in *Kleine Schriften*, Hildesheim 1965, vol. II, pp. 562 sgg.

Rees B.R., *Aristotle's Approach to Poetry*, «G. & R.» 1981, pp. 23 sgg.

Rostagni<sup>1</sup> A., Aristotele, *Poetica*, Intr. testo e comm. di A.R., Torino 1945.

Rostagni<sup>2</sup> A., *Scritti minori I Aesthetica*, Torino 1955.

Scarpat M., *Il discorso e le sue parti in Aristotele*, Brescia 1950.

Schadewaldt W., *Furcht und Mitleid?*, in *Hellas und Hesperien*, Zürich Stuttgart 1970<sup>2</sup>, vol. II pp. 194 sgg.

Schütrumpf E., *Die Bedeutung des Wortes Ethos in der Poetik des Aristoteles*, München 1970.

Solmsen F., *The Origins and Methods of Aristotle's Poetics*, «Class. Quart.» 1935, pp. 192 sgg.

Somville P., *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, Paris 1975.

Vahlen<sup>1</sup> J., Aristotelis *De Arte poetica liber*, tertiis curis recogn. et adnot. crit. auxit J.V., Lipsiae 1885.

Vahlen<sup>2</sup> J., *Beiträge zu Aristoteles' Poetik*, Leipzig 1914 (repr. Hildesheim 1965).

Valgimigli M., Aristotele, *Poetica*, trad., note e intr. di M.V., Bari 1946<sup>3</sup>.

Verdenius W.J., *Katharsis pathematon*, in AA.VV., *Au tour d'Aristote*, Louvain 1955, pp. 367 sgg.

Wagner C., *Katharsis in der aristotelischen Tragödien-Definition*, «Grazer Beiträge», 1984, pp. 67 sgg.

Zirin R.A., *Aristotle's Biology of Language*, «T.A.P.A.» 1980, pp. 325 sgg.

POETICA  
[ΠΕΡΙ ΠΟΙΗΤΙΚΗΣ]

Il testo greco riproduce quello curato da R. Kassel, Oxford 1965.

47<sup>a</sup> 1 Περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αυτῆς, ἦν τινα  
δύναμιν ἔκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους  
ιο εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἡ ποίησις, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ  
ποιῶν ἔστι μορίων, ὅμοιώς δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς  
αὐτῆς ἔστι μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶ-  
τον ἀπὸ τῶν πρώτων. ἐποποία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγῳδίας  
ποίησις ἔτι δὲ κωμῳδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς  
15 αὐλητικῆς ἡ πλεύστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν  
οὖσαι μιμήσεις το σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλληλων τρισίν,  
ἡ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἡ τῷ ἑτερα ἡ τῷ ἑτέ-

1 Trattiamo dunque della poetica in sé e delle sue forme, 47a quale potenzialità ciascuna possegga e come debbano comporsi i racconti perché la poesia riesca ben fatta, e 10 inoltre di quante e quali parti consista, e anche, in modo simile, di tutti gli altri argomenti che pertengono alla medesima disciplina, incominciando secondo natura dapprincipio dai principi.<sup>1</sup> L'epica, così come la poesia tragica, nonché la commedia, la composizione di ditirambi e la maggior parte dell'auletica e della citaristica<sup>2</sup> nel complesso sono tutte imitazioni, ma si distinguono l'una dall'altra sotto tre aspetti: nell'imitare o con mezzi diversi, o

<sup>1</sup> L'inizio è di evidente carattere programmatico a tutta l'opera e vi sono chiaramente segnalati i due livelli su cui procederà la *Poetica*: descrittivo e prescrittivo; segnalato anche l'oggetto precipuo della precettistica aristotelica: la composizione dei racconti. Si rende *mythos* sempre con «racconto»; per l'oscillazione semantica del termine e per il suo significato cfr. *Introduzione* pp. 78-79. La scrittura aristotelica in queste righe appare particolarmente accurata dal punto di vista retorico; si noti per tutte l'occorrenza «dapprincipio dai principi», che riproduce un analogo greco. Il richiamo alla naturalità del procedere dai principi è tipicamente aristotelico; cfr. l'*incipit* di *Soph. El.* 164a 21-22, e anche *Ph.* 189b 31.

<sup>2</sup> L'*aulos* (solitamente reso con flauto, in realtà più simile all'oboe) e la cetra erano gli strumenti usuali di accompagnamento del canto. Fino al V sec. a.C. era di norma la musica ad adattarsi al verso; al riguardo cfr. Gentili<sup>2</sup> pp. 31 sgg. Il ditirambo era un canto corale accompagnato da danza in onore di Dioniso, la cui esecuzione nell'Atene del V sec. aveva luogo nell'ambito delle Grandi Dionisie, disciplinata da proprie regole concorsuali. L'origine e lo sviluppo del canto si confondono con quelli dei cori tragici e la loro ricostruzione appare comunque ipotetica.

ρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον. ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι  
 καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν  
 20 διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἔτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς,  
 οὗτοι καὶ ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἄπασαι μὲν ποιοῦνται  
 τὴν μίμησιν ἐν ρυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις δὲ  
 25 η̄ χωρὶς η̄ μεμιγμένοις· οἷον ἀρμονία μὲν καὶ ρυθμὸς χρώ-  
 μεναι μόνον η̄ τε αὐλητικὴ καὶ η̄ κιθαριστικὴ καν εἰ̄ τινες  
 47<sup>b</sup> ἔτεραι τυγχάνωσιν οὖσαι τοιαῦται τὴν δύναμιν, οἷον η̄ τῶν  
 συρίγγων, αὐτῷ δὲ τῷ ρυθμῷ [μιμοῦνται] χωρὶς ἀρμονίας η̄  
 τῶν ὄρχηστῶν (καὶ γὰρ οὕτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ρυθμῶν  
 μιμοῦνται καὶ ηθη καὶ πάθη καὶ πράξεις). η̄ δὲ [ἔποποιά]  
 μόνον τοῖς λόγοις φιλοῖς <καὶ> η̄ τοῖς μέτροις καὶ τούτοις εἴτε  
 μιγνῦσα μετ' ἀλλήλων εἴθ' ἐνί τινι γένει χρωμένη τῶν μέ-  
 τρων ανώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν οὐδὲν γὰρ ἀν  
 10 ἔχοιμεν ὄνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ζενάρχου μί-  
 μους καὶ τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους οὐδὲ εἰ̄ τις διὰ τριμέτρων  
 η̄ ἐλεγείων η̄ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν  
 μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποί γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ  
 ποιεῖν ἐλεγειοποιὸς τοὺς δὲ ἔποποιοὺς ὄνομάζουσιν, οὐχ ὡς  
 15 κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσ-  
 αγορεύοντες· καὶ γὰρ ἀν ιατρικὸν η̄ φυσικόν τι διὰ τῶν  
 μέτρων ἐκφέρωσιν, οὗτοι καλεῖν εἰώθασιν· οὐδὲν δὲ κοινόν  
 ἔστιν 'Ομήρω καὶ 'Εμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν

<sup>3</sup> I tre criteri di classificazione vengono di seguito applicati. Ma il primo serve soltanto per selezionare le forme dell'imitare pertinenti all'arte poetica; il secondo e il terzo giungono a combinarsi (cfr. inizio cap. 3). Una più ampia riflessione teorica sulla mimesi è svolta nel cap. 4. Per i problemi posti da queste prime pagine cfr. *Introduzione* pp. 24-26.

<sup>4</sup> O flauto di Pan, fatto di canne di diversa lunghezza otturate con cera; si suonava in modo simile all'armonica a bocca.

<sup>5</sup> Il testo di Kassel è il punto d'arrivo di una lunga serie di correzioni di una tradizione controversa. La difficoltà deriva essenzialmente dal fatto che Aristotele definisce anonime forme poetiche che avevano in realtà nomi, giudicati da lui inadeguati. Come spiega appresso, non è accettabile la definizione di compositore epico per Empedocle data sulla base del metro che questi usa. Il nome dovrebbe infatti indicare una effettiva forma poetica, che è cosa diversa dal metro usato.

<sup>6</sup> Anonima anche l'arte della parola senza verso, cioè, diremmo noi,

oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo.<sup>3</sup>

Come alcuni imitano riproducendo molti oggetti con colori e figure (chi per arte, chi per pratica) e altri usando la voce, così tutte le dette arti compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la musica, separatamente oppure in combinazione. Usano per esempio soltanto musica e ritmo l'auletica, la citaristica e tutte le altre arti funzionalmente simili, come ad esempio quella della siringa;<sup>4</sup> di solo ritmo senza musica è l'arte dei danzatori, anche costoro infatti per mezzo di ritmi figurati imitano caratteri, emozioni e azioni. L'arte che adopera le nude parole e quella che adopera i versi, o in combinazione gli uni con gli altri o usandone di un solo genere, si trovano ad essere fino ad oggi senza nome.<sup>5</sup> Non possediamo infatti al-  
cuna denominazione comune per i mimi di Sofrone e di Senarco e per i discorsi socratici,<sup>6</sup> e neppure se si compisse l'imitazione con trimetri, versi elegiaci o altri di tipo analogo; tranne che la gente, unendo al verso il «comporre», denomina gli uni compositori elegiaci, gli altri compositori epici, non definendoli poeti per l'imitazione ma comunemente per il verso.

Si è soliti in effetti chiamare così anche coloro che espongono in versi qualcosa che riguarda la medicina o la natura, mentre, a parte il verso, non vi è nulla di comune tra Omero ed Empedocle. Sarebbe perciò giusto

della prosa di invenzione. Sofrone siracusano, vissuto probabilmente nella seconda metà del V sec., scrisse in prosa mimi, cioè brevi scene dialogate di tono caricaturale. È probabile che la sua opera consistesse essenzialmente nel rendere letterario un genere tradizionale del teatro d'improvvisazione dei comici siciliani, e non di questi soltanto; vi dovette giocare un ruolo determinante il successo del teatro comico ateniese, che era ormai scritto. Sappiamo che Sofrone piaceva molto a Platone; a noi restano pochi titoli e frammenti. Di Senarco sappiamo ancora meno; solo che era figlio di Sofrone. Con «discorsi socratici» si dovevano intendere le opere dialogiche o comunque ricche di discorsi diretti di cui Socrate era protagonista, cfr. le testimonianze raccolte in *Socraticorum reliquiae*, a c. di G. Giannantoni, Roma-Napoli 1983, vol. I, pp. 15 sgg.

ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἡ ποιη-  
τὸν τὴν ὄμοιώς δὲ καν εἰ τις ἀπαντα τὰ μέτρα μιγνύων  
ποιοῦτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποιησε Κένταυ-  
ρον μικτὴν ραψῳδίαν εξ απάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιη-  
τὴν προσαγορευετέον. περὶ μὲν οὖν τούτων διωρισθω  
τοῦτον τὸν τρόπον. εἰσὶ δέ τινες αἱ πᾶσι χρῶνται τοῖς εἰρη-  
25 μένοις, λέγω δὲ οἷον ρυθμῷ καὶ μέλει καὶ μέτρῳ, ὥσπερ  
ἡ τε τῶν διθυραμβικῶν ποίησις καὶ ἡ τῶν νόμων καὶ ἡ  
τε τραγῳδία καὶ ἡ κωμῳδία· διαφέρουσι δὲ ὅτι αἱ μὲν  
ἄμα πᾶσιν αἱ δὲ κατὰ μέρος. ταύτας μὲν οὖν λέγω τὰς  
διαφορὰς τῶν τεχνῶν ἐν οἷς ποιοῦνται τὴν μίμησιν.

48<sup>a</sup> 2 Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ανάγκη  
δὲ τούτους ἡ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἥθη σχεδὸν  
αεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνοις, κακια γὰρ καὶ αρετῆ τὰ ἥθη  
διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας  
5 ἡ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γαρ  
κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὄμοιός εἴκαζεν.  
δῆλον δὲ ὅτι καὶ τῶν λεχθεισῶν ἔκαστη μιμῆσεων ἔξει  
ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἐτέρα τῷ ἐτέρᾳ μιμεῖσθαι  
τοῦτον τὸν τρόπον. καὶ γὰρ ἐν ὄρχησει καὶ αὐλήσει καὶ

<sup>7</sup> «Studioso della natura» è la qualifica che tocca ai cosiddetti filosofi presocratici, si siano essi espressi in versi o in prosa. Le loro opere ricevono quasi tutte, probabilmente proprio in età aristotelica, il titolo *Peri physeōs* (*La natura*); cfr. E. Schmalzriedt, *Peri physeos*, München 1970. Il verso era tuttavia veicolo abituale anche di contenuti meramente sapienziali e paideutici; cfr. per la Grecia il caso di Solone e di Teognide. L'osservazione di Aristotele è dunque meno banale di quel che può apparire oggi, e giustifica la polemica con le denominazioni tradizionali.

<sup>8</sup> Poeta drammatico, e non solo drammatico, attivo nella prima metà del IV sec., Aristotele lo ricorda senza molta stima in 60a 2 e in *Rhet.* 1413b 8, dove gli riconosce doti di precisione adatte piuttosto per la lettura che alla recitazione. Cfr. anche la nota di J. Collard in «Journ. Hell. Studies» 1970, pp. 22 sgg.

<sup>9</sup> Sulla definizione e sui generi del *nomos* cfr. Plat., *Leg.* 700b, su cui Gentili<sup>2</sup> pp. 33-34.

chiamare l'uno poeta, l'altro studioso della natura piuttosto che poeta.<sup>7</sup> In modo simile anche chi compisse l'imitazione combinando tutti i versi come Cheremone<sup>8</sup> ha composto il *Centauro*, rapsodia mista di tutti i versi, dovrebbe essere chiamato poeta.

Ciò resti dunque così definito. Ce ne sono poi che usano tutti i mezzi citati, voglio dire il ritmo, il canto e il verso, come la poesia ditirambica, quella nomica,<sup>9</sup> la tragedia e la commedia. Differiscono però nell'usarli, alcune tutte insieme, altre a seconda delle parti. Queste sono dunque le differenze tra le arti rispetto ai mezzi con i quali si compie l'imitazione.

2 Dal momento che coloro che imitano imitano persone che agiscono, e queste di necessità sono o serie o dappoco<sup>1</sup> (i caratteri si conformano in effetti quasi sempre a questi soli tipi, perché tutti differiscono per quanto riguarda il carattere in vizio o in virtù) o dunque migliori di noi o peggiori o anche quali noi siamo (come i pittori: Polignoto li raffigurava migliori, Pausone peggiori, Dionisio simili),<sup>2</sup> è chiaro che anche ciascuna delle dette imitazioni presenterà queste differenze e si distinguerà per avere distinti nel modo indicato gli oggetti dell'imitazione.<sup>3</sup> Anche nella danza, nell'auletica e nella citaristica è

<sup>1</sup> Due termini cruciali della *Poetica* appaiono in queste prime righe: agire (*prattein*) e serio (*spoudaios*). Lo spettro semantico di entrambi è particolarmente ampio: in agire concorrono l'azione drammatica e l'azione morale (cfr. Cessi<sup>1</sup>), grazie a un altro termine chiave della *Poetica*: *ethos*, che si rende con la maggior parte dei traduttori «carattere», ma che vale volta a volta, e il più delle volte simultaneamente, indole o costume morale e personaggio della vicenda (cfr. Schüttrumpf). «Serio» costituisce invece il nuovo valore morale della tradizione raccolta da Aristotele (al riguardo cfr. Gastaldi<sup>2</sup>). Più in generale sull'uso della lingua di Aristotele nella *Poetica* cfr. *Introduzione* pp. 44-46.

<sup>2</sup> Polignoto di Taso operò alla metà del V sec., dipingendo tra l'altro la Stoa; la patria e l'epoca di Pausone non sono sicure, Dionisio è probabile sia quello ricordato da Pausania (di Argo, attivo nella prima metà del V sec.).

<sup>3</sup> Con Else e Lucas presuppongo un unico periodo senza il punto alla fine del r. 6.

το κιθαρίστει ἔστι γενέσθαι ταύτας τὰς ἀνομοιοτητας, καὶ [τὸ]  
περὶ τοὺς λόγους δὲ καὶ τὴν ψιλομετρίαν, οἵον Ὁμηρος μὲν  
βελτίους, Κλεοφῶν δὲ ὄμοιους, Ἡγῆμων δὲ ὁ Θάσιος <ὅ> τὰς  
παρωδίας ποιήσας πρῶτος καὶ Νικοχάρης ὁ τὴν Δειλιάδα  
χείρους· δόμοίως δὲ καὶ περὶ τοὺς διθυράμβους καὶ περὶ τοὺς  
15 νόμους, ὡσπερ τγαστ̄ Κύκλωπας Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος  
μιμήσαιτο ἄν τις. ἐν αὐτῇ δὲ τῇ διαφορᾷ καὶ ἡ τραγω-  
δία πρὸς τὴν κωμῳδίαν διέστηκεν· ἡ μὲν γὰρ χείρους ἡ δὲ  
βελτίους μιμεῖσθαι βούλεται τῶν νῦν.

3     Ἐτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων  
20 μιμήσαιτο ἄν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ  
μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἡ ἔτερον τι γιγνό-  
μενον ὡσπερ Ὁμηρος ποιεῖ ἡ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μετα-  
βάλλοντα, ἡ πάντας ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς  
μιμουμένους†. ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μιμησίς ἔστιν,  
25 ὡς εἴπομεν κατ' ἀρχás, ἐν οἷς τε <καὶ ἄ> καὶ ὡς. ὥστε τῇ  
μὲν ὁ αὐτὸς ἄν εἴη μιμητὴς Ὁμηρω Σοφοκλῆς, μιμοῦνται  
γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Αριστοφάνει, πράττοντας γὰρ  
μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω. οὐθεν καὶ δράματα καλεῖ-  
σθαί τινες αὐτά φασιν, ὅτι μιμοῦνται δρῶντας. διὸ καὶ

<sup>4</sup> Il periodo è ellittico del verbo, appare quasi un'annotazione. Sul procedimento classificatorio qui seguito cfr. *Introduzione* p. 48. Cleofonte è tragico ateniese citato più volte da Aristotele; su Egemone di Taso (fine V-inizio IV sec.) e sugli inizi della poesia parodica cfr. il saggio introduttivo di E. Degani a *Poesia parodica greca* a c. di E.D., Bologna 1983,<sup>2</sup> pp. 5 sgg. Il titolo di Nicocare (commediografo della prima metà del IV sec.) *Deiliade* è evidentemente una caricatura da *Deliae* (il poema di Delo).

<sup>5</sup> Il testo è evidentemente guasto. Timoteo di Mileto (450-360 ca.) è probabilmente il personaggio più rilevante del rinnovamento musicale della fine del V sec., cui contribuì anche Filosseno di Citera. Su entrambi cfr. Gentili<sup>2</sup> pp. 33 sgg. L'arricchimento musicale influì in modo determinante sulla drammaturgia attica.

<sup>1</sup> Intendo come Vahlen<sup>1</sup>, che riporta un convincente numero di esempi aristotelici, riferendo il genitivo a «differenze», non ad «arti» (cfr. invece Else, Lucas, Gallavotti ecc.).

possibile avere queste differenze, e nella prosa o nella poesia senza canto: Omero per esempio migliori, Cleofonte simili, Egemone di Tasos, che per primo compose parodie, e Nicocare, l'autore della *Viliade*, peggiori.<sup>4</sup> In modo simile si può compiere l'imitazione nel caso dei ditirambi e dei nomi, come Timoteo i *Ciclopi* e Filossoeno.<sup>5</sup>

Secondo la stessa differenza la tragedia si distingue dalla commedia; questa infatti si propone di rappresentare persone peggiori, quella migliori che nella realtà.

3 La terza poi di queste differenze<sup>1</sup> è il come si può compiere l'imitazione di ciascuna di queste cose. È possibile infatti imitare gli stessi oggetti con gli stessi mezzi, sia narrando, diventando qualcun altro come fa Omero o rimanendo se stesso e non trasformandosi, sia che quelli che imitano siano tutti quanti come agenti operatori.<sup>2</sup>

L'imitazione dunque, come si è detto al principio, sta in queste tre differenze: nel con che cosa, nel che cosa e nel come. Così per un aspetto Sofocle può essere imitatore uguale ad Omero, imitano infatti entrambi persone serie, per un altro aspetto ad Aristofane,<sup>3</sup> entrambi infatti imitano persone che fanno e agiscono; donde anche alcuni dicono che queste opere siano chiamate azioni drammatiche, in quanto si imitano persone che agiscono. Per-

<sup>2</sup> Si tratta di una bipartizione che l'asimmetria sintattica aristotelica non deve oscurare: poesia diegetica e poesia drammatica, con una sottodivisione: la diegetica può contenere o no discorso diretto. Non considero le *cruces* di Kassel; il brano è intelligibile, solo che si consideri l'ambiguità dell'uso aristotelico di *mimeomai*: imitazione, cioè composizione poetica in generale, e simulazione (cfr. *Introduzione* p. 57). Quindi da una parte anche la narrazione è una forma di mimesi, dall'altra l'imitazione in senso proprio è quella simulativa degli attori o del rapsodo che nel discorso diretto simula d'essere altri (cfr. anche 60a 9).

<sup>3</sup> Aristofane è indicato come rappresentante più illustre della poesia comica; diverso trattamento riserva Aristotele alla commedia nell'*Eтика* (cfr. cap. 5 n. 4).

30 αντιποιοῦνται τῆς τε τραγωδίας καὶ τῆς κωμῳδίας οἱ Δωριεῖς (τῆς μὲν γὰρ κωμῳδίας οἱ Μεγαρεῖς οἱ τε ἐνταῦθα ὡς επὶ τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας γενομένης καὶ οἱ ἐκ Σικελίας, ἐκεῖθεν γὰρ ἦν Ἐπίχαρμος ὁ ποιητὴς πολλῷ πρότερος ὥν Χιωνίδου καὶ Μάγνητος· καὶ τῆς τραγῳδίας ἔνιοι  
35 τῶν ἐν Πελοποννήσῳ) ποιούμενοι τα ὄνόματα σημεῖον· αὐτοὶ μὲν γὰρ κώμας τὰς περιοικίδας καλεῖν φασιν, Ἀθηναίους δὲ δῆμους, ὡς κωμαδοὺς οὐκ απὸ τοῦ κωμάζειν λεχθέντας ἀλλὰ τῇ κατὰ κώμας πλάνῃ ἀτιμαζομένους ἐκ τοῦ ἀστεως.  
**48<sup>b</sup>** καὶ τὸ ποιεῖν αὐτοὶ μὲν δρᾶν, Ἀθηναίους δὲ πράττειν προσαγορεύειν. περὶ μὲν οὖν τῶν διαφορῶν καὶ πόσαι καὶ τίνες τῆς μιμήσεως εἰρήσθω ταῦτα.

4 Ἐοίκασι δὲ γεννῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἵτια  
5 δυο τινὲς καὶ αὗται φυσικαί. τό τε γὰρ μιμεῖσθαι συμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἔστι καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἔστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας. σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον  
10 ἐπὶ τῶν ἔργων ἀ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὄρωμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μαλιστα ἡκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ατιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἵτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθανειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ομοιώσ, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦ-

<sup>4</sup> [il poeta che fu di molto precedente a Chionide e Magnete]. Con Else intendo il rigo una glossa inesatta; contiene infatti un errore cronologico: Epicarmo, la cui acme si colloca al tempo della tirannide di Ierone (478-466 ca.) era contemporaneo di Chionide (il cui nome è tradizionalmente legato al primo concorso comico, 486) e di Magnete (vincitore alle Dionisie del 472). Attenuare le differenze invocando una priorità del successo di Epicarmo sugli altri appare ugualmente poco convincente. Di Epicarmo grande stima aveva, sappiamo, Platone (cfr. anche *The. 152e*). Else esclude anche «perché di lì era Epicarmo», che invece appare la motivazione riferita dei siciliani per rivendicare la paternità della commedia.

ciò i Dori rivendicano a sé la tragedia e la commedia (la 30 commedia i Megaresi, quelli di qui per l'affermarsi da loro della democrazia, quelli di Sicilia perché di lì era Epi-carmo;<sup>4</sup> la tragedia alcuni del Peloponneso), pretendendo che i nomi siano un segno. Essi infatti affermano di 35 chiamare *komai* i villaggi, mentre gli Ateniesi li chiamano *demi*, come se i commedianti (*komodoi*) non fossero così chiamati dall'andar in giro cantando (*komazein*), ma dal loro vagare per i villaggi, disdegnati dalla città. Affermano anche che essi dicono agire il fare, mentre gli Ateniesi compiere.<sup>5</sup>

48b

Basti dunque quanto si è detto sulla differenza dell'imitazione, sulla loro quantità e qualità.

4 Due cause appaiono in generale aver dato vita all'arte poetica, entrambe naturali: da una parte il fatto che l'imitare è connaturato agli uomini fin dalla puerizia (e in 5 ciò l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato ad imitare e nel procurarsi per mezzo dell'imitazione le nozioni fondamentali), dall'altra il fatto che tutti traggono piacere dalle imitazioni. Ne è segno quel che avviene nei fatti: le immagini particolarmente esatte di quello che in sé ci dà fastidio vedere, come per esempio le figure degli animali più spregevoli e dei cadaveri, ci procurano piacere allo sguardo. Il motivo di ciò è che l'imparare è molto piacevole non solo ai filosofi ma anche ugualmente a tutti gli altri, soltanto che questi ne

<sup>5</sup> Tutto il lungo brano è solitamente letto come fonte sulle origini della tragedia, ma Aristotele non fa che richiamare racconti tradizionali, cui non sembra dar peso. La questione delle origini appare piuttosto come un problema di primogenitura, non di ricerca sull'essenza della tragedia, che è legata per Aristotele alla compiutezza del genere piuttosto che al suo nascere. Per il termine *drama* cfr. B. Snell, *Eschilo e l'azione drammatica*, tr. it. Milano 1969 e H. Schrenkenberg, *DRAMA*, Würzburg 1960.

15 σιν αυτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαιρουσι τὰς εἰκόνας ὄρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τὸ ἔκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχῃ προεωρακώς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ηδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιὰν ἢ διὰ τοιαυτῆν τινὰ ἀλλην αἰτίαν.  
20 κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοὺς μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ρυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ρυθμῶν ἔστι φανερὸν) ἔξι ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αυτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγένησαν τὴν ποίησιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων. διεσπάσθη δὲ κατὰ τὰ οἰκεῖα ἥθη ἢ ποίησις.  
25 οἱ μὲν γὰρ σεμνότεροι τὰς καλὰς ἐμμοῦντο πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων, οἵ δὲ εὐτελέστεροι τὰς τῶν φαύλων, πρῶτον ψόγους ποιοῦντες, ὥσπερ ἕτεροι ὑμνούσι καὶ ἐγκώμια. τῶν μὲν οὖν πρὸ ‘Ομῆρου οὐδενὸς ἔχομεν εἰπεῖν τοιούτον ποίημα, εἰκὸς δὲ εἶναι πολλούς, ἀπὸ δὲ ‘Ομῆρου ἀρξαμένοις  
30 ἔστιν, οἷον ἐκείνου ὁ Μαργίτης καὶ τὰ τοιαῦτα. ἐν οἷς κατὰ τὸ ἀρμόττον καὶ τὸ ἰαμβεῖον ἥλθε μέτρον—διὸ καὶ ἰαμβεῖον καλεῖται νῦν, ὅτι ἐν τῷ μέτρῳ τούτῳ ἰάμβιζον ἀλλήλους. καὶ

<sup>1</sup> Aristotele non solo non definisce la mimesi, ma sembra oscillare tra due diversi modi di intenderla: il piacere prodotto dall'imitazione sembrerebbe anzitutto un piacere intellettuale, legato al capire e all'apprendere (cfr. *Rhet.* 1371b 4, ricordata da Lucas che richiama anche Plat., *Leg.* 668 d), facente capo a quell'attrazione della conoscenza definita in *Met.* 980a 21-22 con valore incipitario. Questa funzione guida della conoscenza si nota anche nella trattazione specifica della tragedia (cfr. più avanti cap. 14). Il piacere fondato sulla conoscenza comporta evidentemente un'idea di mimesi come riproduzione di un modello conosciuto e confrontabile. Ma Aristotele aggiunge anche un'altra ipotesi: nell'impossibilità di confrontare, la mimesi può produrre piacere per le proprie intrinseche qualità sensibili (forma, colore ecc.). Per la collocazione teorica del brano cfr. *Introduzione* pp. 58-59; per un rapporto tra queste annotazioni e la psicologia aristotelica cfr. E. Belfiore, *Pleasure, Tragedy and Aristotelian Psychology*, «Class. Quart.» 1985, pp. 349 sgg.

<sup>2</sup> Sulla bipartizione della poesia alta (di lode) vs bassa (di scherno) cfr. *Introduzione* p. 38 e n. 15.

<sup>3</sup> Molti poeti. Omero non è infatti immaginato come il primo, ma il sommo poeta; ed è l'unico ad essere continuamente nominato. Le figu-

partecipano per breve tempo. Perciò vedendo le immagini 15 si prova piacere, perché accade che guardando si impari e si consideri che cosa sia ogni cosa, come per esempio che questo è quello. Qualora poi capitì di non averlo già visto prima, non procurerà piacere in quanto imitazione, ma per la sua fattura, il colore o un'altra ragione simile.<sup>1</sup>

Poiché dunque noi siamo naturalmente in possesso 20 della capacità di imitare, della musica e del ritmo (i versi, è chiaro, fanno parte del ritmo), dapprincipio coloro che per natura erano più portati a questo genere di cose, con un processo graduale dalle improvvisazioni dettero vita alla poesia. La poesia poi si distinse secondo la proprietà dei caratteri: i più severi imitarono le azioni apprezzabili 25 e di gente apprezzabile, quelli di gusti più facili quelle della gente dappoco, dapprincipio componendo motteggi come gli altri inni ed encomi.<sup>2</sup>

Di nessuno di quelli che precedettero Omero possiamo menzionare alcun componimento poetico del genere, ma è probabile che ce ne fossero molti;<sup>3</sup> ci è invece possibile incominciando da Omero, come per esempio il suo *Mar-* 30 *gite ecc.*<sup>4</sup>

In essi, secondo convenienza, intervenne anche il verso giambico, anche perciò si chiama oggi giambo, perché in questo verso ci si scherniva reciprocamente.<sup>5</sup> E i poeti an-

re mitiche dei più antichi cantori, Museo e Orfeo, erano comunemente legate all'origine magica della poesia. L'allusione aristotelica rimanda però a poeti rimasti senza nome, ma necessari per spiegare la perfezione di Omero (la perfezione per Aristotele si pone sempre al termine, non all'inizio di un processo di formazione).

<sup>4</sup> *Margite* è il titolo di un componimento burlesco probabilmente polimetro, in cui si narravano fatti e detti di uno sciocco (*margos* = insensato) tradizionalmente attribuito ad Omero, ma da datarsi probabilmente non prima dell'inizio del VI sec. (cfr. *Introduzione* p. 38 e n. 16).

<sup>5</sup> Non c'è corrispondenza univoca tra *iambos*, *iambizein* e *metron iambikon*, potendosi il primo esprimersi in altri versi e il terzo veicolare contenuti diversi. Tuttavia il problema etimologico era ben vivo già nell'antichità. Si vedano le osservazioni di Lucas p. 76 e Gentili<sup>2</sup> pp. 47 e 147.

ἐγένοντο τῶν παλαιῶν οἱ μὲν ηρωικῶν οἱ δὲ ἱάμβων ποιηταί. ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητής Ὁμηρος  
 35 ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὐ ἀλλα καὶ μιμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν), οὗτος καὶ τὸ τῆς κωμῳδίας σχῆμα πρῶτος ὑπέδειξεν, οὐ ψόγον ἀλλα τὸ γελοῖον δραματοποιήσας· ὁ γὰρ Μαργίτης ἀναλογον ἔχει, ὥσπερ Πλίας  
 49<sup>a</sup> καὶ ἡ Ὀδύσσεια προς τὰς τραγῳδίας, οὗτος καὶ οὗτος πρὸς τὰς κωμῳδίας. παραφανεισης δὲ τῆς τραγῳδίας καὶ κωμῳδίας οἱ ἐφ' ἑκατέραν τὴν ποίησιν ὀρμῶντες κατὰ τὴν οἰκείαν φυσιν οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἱάμβων κωμῳδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δὲ ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγῳδοδιδάσκαλοι, διὰ τὸ μείζω καὶ ἐντιμοτερα τὰ σχῆματα εἶναι ταυτα ἐκείνων. τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν εἰ ἄρα ἔχει ἥδη ἡ τραγῳδία τοῖς εἰδεσιν ἴκανῶς ἡ οὖ, αὐτὸ τε καθ' αὐτὸ κρίναι καὶ πρὸς τὰ θεατρα, ἄλλος λόγος. γενομένη δὲ οὖν ἀπὸ ἀρχῆς αὐτοιο σχεδιαστικῆς—καὶ αυτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἔξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἂ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα—κατὰ μικρὸν ηνξήθη προαγόντων ὅσον ἐγγυνετο φανερὸν αὐτῆς· καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλούσα ἡ  
 15 τραγῳδία ἐπαυσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αυτῆς φύσιν. καὶ τὸ τε τῶν ὑποκριτῶν πλῆθος ἐξ ἐνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύ-

<sup>6</sup> Sull'evidente parallelismo tra origini della poesia e origini della poesia drammatica e sul suo significato cfr. *Introduzione* p. 27. Tragedia e commedia sono presentate come coronamento e sviluppo delle due precedenti forme narrative; già Platone (*Rep.* 595c) riconosce in Omero «il primo maestro di tutti questi tragici». Tuttavia quanto Aristotele annota successivamente sul primo periodo di formazione della tragedia (cfr. n. 8) appare almeno in parte in contraddizione con la rigorosa simmetria contrappositiva qui delineata.

<sup>7</sup> Sul valore dell'esclusione cfr. *Introduzione* p. 33. Non mi pare (cfr. invece Lucas) che Aristotele si proponga di affrontare altrove la questione.

<sup>8</sup> È questa una delle pagine più conosciute della *Poetica*, considerata la prima della lunga storia delle origini della tragedia. In realtà Aristotele distingue chiaramente i due momenti della nascita e dello sviluppo (i termini usati sono quelli della biologia), cioè di una preistoria e di

tichi, gli uni divennero autori di poesie eroiche, gli altri di giambi. Come dunque Omero fu il massimo poeta nel serio (fu unico non solo per la bravura, ma anche perché 35 produsse imitazioni di tipo drammatico), così per primo fece intravvedere anche la forma della commedia, drammatizzando non il motteggio, ma ciò che è ridicolo. Come l'*Iliade* e l'*Odissea* sono il corrispondente del- 49a la tragedia, così il *Margite* lo è della commedia. Apparse dunque la tragedia e la commedia, di coloro che per la propria natura erano portati all'una o all'altra attività poetica, gli uni, anziché di giambi divennero compositori di commedie, gli altri, anziché di canti epici, tragedi, perché queste forme erano più potenti e più stimate di quelle.<sup>6</sup>

Indagare se la tragedia in rapporto ai suoi elementi sia già compiuta o no, e giudicare questo sia in sé sia in rapporto al pubblico, è un altro discorso.<sup>7</sup> Sorta dunque da un principio di improvvisazione — sia essa sia la commedia, l'una da coloro che guidavano il ditirambo, l'altra da coloro che guidavano i cortei fallici che ancora oggi rimangono in uso in molte città — a poco a poco crebbe perché i poeti sviluppavano quanto in essa veniva manifestandosi, ed essendo passata per molti mutamenti la tragedia smise di mutare quando ebbe conseguito la propria natura.<sup>8</sup> Eschilo fu il primo a portare il numero degli

una protostoria del genere. Alla prima accenna come a cosa nota ai suoi allocutori (l'insistenza è piuttosto rivolta al carattere d'improvvisazione, che richiama l'improvvisazione posta all'origine della poesia), della seconda richiama alcune notizie. I due momenti sono da considerarsi prima e dopo l'inizio del concorso tragico in Atene (534-1 a.C.), che verisimilmente impose la scrittura di un testo. Altri argomenti concorrono a porre l'introduzione dell'agone drammatico come data discriminante (cfr. al riguardo cap. 5 n. 2 e *Introduzione* pp. 27-28). In ogni caso è da ribadire che la «questione delle origini» non ha per Aristotele il rilievo teorico che le hanno attribuito i moderni a partire dal romanticismo. Il panorama bibliografico è al riguardo amplissimo, perché ad essere in gioco, forse non sempre consapevolmente, non è tanto la ricostruzione filologica del sorgere del teatro tragico, quanto la presunta scoperta del suo significato essenziale.

λος ηγαγε καὶ τὰ τοῦ χοροῦ ἡλάττωσε καὶ τὸν λόγον  
πρωταγωνιστεῖν παρεσκεύασεν τρεῖς δὲ καὶ σκηνογραφίαν  
Σοφοκλῆς. ἔτι δὲ τὸ μέγεθος· ἐκ μικρῶν μύθων καὶ λέ-  
20 ξεως γελοίας διὰ τὸ ἐκ σατυρικοῦ μεταβαλεῖν ὄψὲ ἀπ-  
εσεμνύθη, τό τε μέτρον ἐκ τετραμέτρου ἱαμβεῖον ἐγένετο.  
τὸ μὲν γὰρ πρῶτον τετραμέτρῳ ἔχρωντο διὰ τὸ σατυρικήν  
καὶ ὀρχηστικωτέραν εἶναι τὴν ποίησιν, λεξεως δὲ γενομένης  
αὐτῇ ἡ φύσις τὸ οἰκεῖον μέτρον εὑρε· μάλιστα γὰρ λεκτι-  
25 κὸν τῶν μέτρων τὸ ἱαμβεῖον ἐστιν σημεῖον δὲ τούτου,  
πλεῖστα γὰρ ἱαμβεῖα λέγομεν ἐν τῇ διαλέκτῳ τῇ πρὸς  
ἀλλήλους, ἔξαμετρα δὲ ὀλιγάκις καὶ ἐκβαίνοντες τῆς λεκτι-  
28 κῆς αρμονίας. ἔτι δὲ ἐπεισοδίων πλήθη. καὶ τὰ ἄλλ’ ὡς  
30 ἔκαστα κοσμηθῆναι λέγεται ἐστω ἡμῖν εἰρημένα· πολὺ γαρ  
ἄν ἴσως ἔργον εἴη διεξιέναι καθ’ ἔκαστον.

5 'Η δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλο-  
τέρων μέν, οὐ μέντοι κατὰ πᾶσαν κακίαν, ἀλλὰ τοῦ  
αἰσχροῦ ἐστι τὸ γελοῖον μόριον. τὸ γαρ γελοῖόν ἐστιν ἀμάρ-  
35 τημά τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνον καὶ οὐ φθαρτικόν, οἷον  
εὐθὺς τὸ γελοῖον πρόσωπον αἰσχρόν τι καὶ διεστραμμένον  
ἄνευ ὁδύνης. αἱ μὲν οὖν τῆς τραγωδίας μεταβάσεις καὶ  
δι’ ὧν ἐγένοντο οὐ λελήθασιν, ἡ δὲ κωμῳδία διὰ τὸ μῆ

<sup>9</sup> Il precedente accenno al ditirambo pare complicare la comprensione del passo, che senza dubbio contrasta con la semplice filiazione della tragedia dall'epica. La protostoria della tragedia qui accennata sembra indicare un processo graduale di differenziazione del serio dal burlesco all'interno di un medesimo genere drammatico, accompagnato da un precisarsi di dimensioni, di strumentazione metrica e di linguaggio. *Satyrikon* indica qui fatto da satiri (da attori o coreuti travestiti da satiri) o con il ritmo proprio dei canti dei satiri (cfr. F. Brommer, *Satyrspiele*, Berlin 1959). Ciò non significa che la tragedia derivi dal cosiddetto dramma satiresco, quanto piuttosto che Aristotele ricorda la comune origine dei due generi, formatisi probabilmente per differenziazione reciproca. Appare tuttavia difficile, come già si è detto, conciliare queste notazioni, che paiono appoggiarsi su specifiche osservazioni, con la rigida simmetria proposta sopra, in cui serio e burlesco risultano preventivamente distinti. È una conferma che l'attenzione di Aristotele va alla maturità del genere piuttosto che al suo momento aurorale.

<sup>10</sup> Evidente da questa annotazione che i punti accennati in questa pa-

attori da uno a due, a ridurre la parte del coro e a conferire un ruolo rilevante alla parola; di Sofocle sono i tre attori e la pittura degli scenari. Per quanto poi riguarda la grandezza: da racconti piccoli e un linguaggio scherzoso, poiché il suo processo di trasformazione muoveva dal satiresco,<sup>9</sup> assunse tardi toni solenni, e il verso di tetrametro si fece giambico. All'inizio si adoperava il tetrametro perché la poesia era satiresca e piuttosto ballabile, ma, affermatosi il parlato, fu la stessa natura a trovare il verso appropriato; il giambico è in effetti il verso più colloquiale e un segno di ciò è che nella nostra conversazione ci capita di dire spesso giambi, mentre è raro che si dicano esametri, e solo quando ci si allontana dal tono discorsivo. Per quanto riguarda poi il numero degli episodi e il resto, come si dice che ciascun elemento abbia trovato la propria sistemazione, fermiamoci a quel che si è detto. Considerare ogni particolare sarebbe probabilmente lavoro eccessivo.<sup>10</sup>

5 La commedia è, come si è detto, imitazione di persone che valgono meno, non però per un vizio qualsiasi, ma del brutto è parte il ridicolo.

Il ridicolo è infatti un errore e una bruttezza indolore e che non reca danno, proprio come la maschera comica è qualcosa di brutto e di stravolto senza sofferenza.<sup>1</sup> Mentre dunque le trasformazioni della tragedia e le circostan-

gina hanno carattere selettivo ed esemplificativo. La preoccupazione di Aristotele non è di informare i propri destinatari quanto di persuaderli della necessità quasi biologica di alcuni processi di trasformazione presupposti per lo più noti (cfr. Lanza<sup>2</sup> pp. 63 sgg.).

<sup>1</sup> Questa è l'unica definizione del comico (ma *geloion* è più genericamente ciò che muove il riso, perciò si preferisce la resa «ridicolo»), non della commedia. Tuttavia un'evidente simmetria oppositiva si trova nella definizione di evento traumatico al cap. 11 (52b 11-12), Per l'uso di *hamartēma* (equivalente a *hamartia* usato nel cap. 13) cfr. *Introduzione* pp. 46 sgg e 71 sgg. Si ha qui e subito appresso anche l'unico riferimento, casuale, alla maschera comica. Alla maschera tragica, che pure era elemento importante della rappresentazione, Aristotele non accenna mai.

49<sup>b</sup> σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλαθεν καὶ γὰρ χορὸν κωμῳδῶν  
 ὄψει ποτε ὁ ἀρχῶν ἔδωκεν, αλλ' ἐθελονταὶ ήσαν. ηδη δὲ  
 σχῆματά τινα αυτῆς ἔχουστης οἱ λεγόμενοι αυτῆς ποιηταὶ  
 μνημονεύονται. τίς δέ πρόσωπα ἀπέδωκεν ἡ προλόγους η  
 5 πλήθη υποκριτῶν καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἤγνοηται. τὸ δὲ μύ-  
 θους ποιεῖν [Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις] τὸ μὲν ἐξ ἀρχῆς ἐκ  
 Σικελίας ἥλθε, τῶν δὲ Αθήνησιν Κράτης πρώτος ἤρξεν  
 ἀφέμενος τῆς ιαμβικῆς ἵδεας καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ  
 μύθους. ἡ μὲν οὖν ἐποποίia τῇ τραγῳδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ  
 ιο μετὰ μέτρου λόγω μίμησις εἶναι σπουδαίων ἡκολουθησεν  
 τῷ δὲ το μέτρον ἀπλοὺν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ  
 διαφέρουσιν. ἔτι δὲ τῷ μήκει ἡ μὲν ὅτι μαλιστα πειρᾶται  
 ὑπὸ μίαν περίδον ἥλιου εἶναι ἡ μικρὸν ἔξαλλάττειν, ἡ δὲ  
 ἐποποίia ὀσύριτος τῷ χρόνῳ καὶ τοιτα διαφέρει, καίτοι  
 15 τὸ πρώτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τοῦτο ἐποιουν καὶ ἐν  
 τοῖς ἔπεσιν. μέρη δ' ἔστι τὰ μὲν ταύτα, τα δὲ ἴδια τῆς  
 τραγῳδίας· διόπερ ὅστις περὶ τραγῳδίας οἴδε σπουδαίας  
 καὶ φαύλης, οἵδε καὶ περὶ ἔπων ἀ μὲν γὰρ ἐποποίia  
 ἔχει, υπάρχει τῇ τραγῳδίᾳ, ἀ δὲ αυτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ  
 20 ἐποποίia.

<sup>2</sup> Cfr. sopra cap. 4 n. 8. Il concorso comico fu ammesso alle Grandi Dionisie nel 486-5. «Volontari» indica appunto l'assenza di una organizzazione ufficiale e di una coregia (cfr. Eust., *in Il.* 10 230, citato da Lucas). Le informazioni di Aristotele e dei suoi contemporanei paiono dunque dipendere dalla documentazione che il concorso ufficiale comportava. È probabile che la mancanza di conservazione o la mancanza *tout court* di testi scritti impedisse di tracciare la storia dello sviluppo del genere, così come invece era possibile per la tragedia.

<sup>3</sup> [Epicarmo e Formide] manca in parte della tradizione, considerato glossa dalla maggior parte degli studiosi.

<sup>4</sup> La contrapposizione giambò (cioè motteggio aggressivo) *vs* racconto (cioè vicenda, intreccio) contraddice almeno in parte la filiazione *Margite-commedia* (cfr. cap. 4). Aristotele attribuisce alla presenza di una vicenda il carattere universale, e quindi di poesia, della commedia (cfr. cap. 9 n. 2) e sembra suggerire che questo tipo di spettacolo comico provenga dalla Sicilia, e la sua introduzione in Attica sia legata a Cratete (cfr. al riguardo M.G. Bonanno, *Studi su Cratete comico*, Pa-

ze che le hanno permesse non ci sono ignote, la commedia ci sfugge, perché non ha avuto dal principio un adeguato riconoscimento. L'arconte concesse soltanto tardi 49b il coro dei comici, essi erano dunque volontari.<sup>2</sup> Quelli poi che sono chiamati suoi poeti sono ricordati quando essa dispone già di forme definite; resta perciò ignoto chi definì maschere, prologhi, numero degli attori ecc. 5

Quanto alla composizione dei racconti,<sup>3</sup> essa venne in principio dalla Sicilia; tra quelli in Atene Cratete fu il primo che, lasciando perdere la forma del giambico, cominciò a comporre racconti e storie di valore generale.<sup>4</sup>

L'epica dunque si conforma alla tragedia fino ad essere imitazione con parole in versi di caratteri seri; in ciò 10 invece differisce: nell'usare un verso solo e nell'essere una narrazione. E ancora per la durata:<sup>5</sup> l'una cerca quanto più può di essere compresa in una sola giornata o di eccederne poco, l'epica è invece indefinita per il tempo, e in questo si distingue; dapprincipio tuttavia sotto 15 questo aspetto nelle tragedie si faceva lo stesso che nei canti epici.

Quanto alle parti poi, alcune sono uguali, altre proprie della tragedia. Perciò chi sa distinguere la tragedia che vale da quella che non vale, sa distinguere anche i canti epici, perché ciò che è proprio dell'epica appartiene alla tragedia, mentre non tutto ciò che è proprio di questa è compreso nell'epica.<sup>6</sup> 20

dova 1972 e G. François, *Epicharme et Cratès*, «Ant. Class.» 1978, pp. 50 sgg.). Tuttavia la «forma del giambico» permane e si combina con il racconto nella commedia antica, sulla quale Aristotele si esprime criticamente in *E.N. 1127b 33 - 28a 31* (cfr. Lanza<sup>3</sup>).

<sup>5</sup> *Mēkos* è durata, ma del tempo reale o del tempo rappresentato? Lucas propende, giustamente, per la seconda spiegazione. Si tratta in ogni caso di una constatazione non di una prescrizione, anche se tale è poi diventata (cfr. invece Else). Dupont Roc e Lallot segnalano che tutte le altre uscite del termine riguardano la durata reale, ma che questa ambiguità non è priva di senso per Aristotele. La corrispondenza non aveva invece alcun senso nella tragedia più antica.

<sup>6</sup> Cfr. *Introduzione* pp. 53-54.

6 Περὶ μὲν οὐν τῆς ἐν ἔξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὑστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν ἀναλαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς ουσίας. ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαῖας 25 καὶ τελείας μέγεθος ἔχουστης, ἡδυσμένω λόγω χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ρυθμὸν καὶ ἀρμονίαν [καὶ μέλος], τὸ δὲ χωρὶς τοῖς 30 εἶδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ παλιν ἔτερα διὰ μέλους. ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ανάγκης ἀν εἴη τι μόριον τραγῳδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος· εἴτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν 35 μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἔστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ανάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἥθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς 50<sup>a</sup> πράξεις εἶναι φαμεν ποιάς τινας [πέφυκεν αἵτια δυο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἥθος] καὶ κατὰ ταύτας καὶ

<sup>1</sup> Il rimando, che non trova riscontro alcuno per la commedia nella *Poetica* da noi posseduta, ha fatto pensare al secondo libro dell'opera (al riguardo cfr. App. A). Importante che Aristotele inizi la trattazione sistematica con la «definizione d'essenza» della tragedia (un termine di forte caratura speculativa), per ricavarne quasi deduttivamente il numero, la qualità e la funzione delle parti. Cfr. per contro l'inizio precettistico della trattazione della poesia epica (cap. 23 n. 1).

<sup>2</sup> La definizione costituisce il punto culminante della teoria aristotelica della tragedia, scevra di implicazioni prescrittive. Si presenta come punto d'arrivo delle precedenti osservazioni. Goldschmidt fa giustamente notare che pietà e paura appartengono già alla tradizione (cfr. Georgia 82 B 11.9 DK e Plat., *Phaedr.* 286c). Si tratta di una definizione tale da comprendere tutte le tragedie che conosciamo, ma di necessità molto generica (cfr. *Introduzione* pp. 60 sgg., dove anche osservazioni sui tre termini più importanti).

<sup>3</sup> La definizione è seguita da alcune note corollarie di esplicito valore definitorio per due espressioni che noi consideriamo accessorie, ma che servono a rafforzare la categorialità della definizione. Tutto il capitolo

6 Dell'arte imitativa in esametri e della commedia parleremo in seguito, parliamo ora della tragedia, ricavando da ciò che si è detto quella che risulta la sua definizione d'essenza.<sup>1</sup> Tragedia è dunque imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata, distintamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di pietà e paura porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni.<sup>2</sup>

Intendo<sup>3</sup> per parola ornata quella fornita di ritmo e di musica;<sup>4</sup> distintamente per gli elementi il comporre alcuni solo con versi, altri invece col canto. Poiché<sup>5</sup> è agendo che si realizza l'imitazione, anzitutto di necessità una parte della tragedia sarà l'ordine di ciò che si vede, un'altra la composizione dei canti, e quindi il linguaggio. È con questi mezzi che si realizza l'imitazione. Intendo per linguaggio la stessa composizione dei versi e per composizione dei canti ciò la cui funzione è perfettamente chia-  
ra.<sup>6</sup>

Poiché è imitazione di un'azione, ed è agita da alcuni che agiscono, i quali necessariamente sono di una certa qualità per il carattere e il pensiero (grazie a questi noi diciamo che le azioni sono dotate di una certa qualità,<sup>7</sup> ed è

è peraltro affollato di definizioni, talvolta, come si vedrà sotto, concorrenti e alternative (p. es. due definizioni di *lexis* e di *ethos*, tre addirittura di *dianoia*), sì che non è illecito pensare ad un carattere di provvisorietà di queste pagine (cfr. *Introduzione* p. 18).

<sup>4</sup> [e di canto].

<sup>5</sup> Si apre qui una sequenza espositiva che si conclude a 50a 12, nella quale dalla precedente definizione vengono ricavate inferenzialmente le sei parti che costituiscono la tragedia. La pretesa deduttiva è segnata enfaticamente da due «poiché», dai nessi «di necessità», «è necessario» ecc. Le sei parti si succedono in questo primo elenco in ordine che si può considerare ascendente di pertinenza (al riguardo e in generale su tutto il capitolo cfr. Donadi<sup>1</sup> p. 435).

<sup>6</sup> Else insiste sulla distinzione tra la composizione dei versi recitati (*lexis*) e quella dei canti (*melopoia*). Distinzione che sarebbe operante in tutta la *Poetica*.

<sup>7</sup> [ci sono due cause naturali delle azioni, il pensiero e il carattere] da sopprimere (Else) o da trasporre. La frase è comunque estranea al contesto, priva com'è di qualsiasi legame sintattico.

τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες), ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἡθη, καθ' ὁ ποιος τινας εἶναι φαμεν τοὺς πράττοντας, διανοιαν δὲ, εν οσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν τι ἡ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην—ανάγκη οὐν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἔξ, καθ' ο ποια τις ἔστιν ἡ τραγωδία· ταῦτα δ' ἔστι μῦθος καὶ ἡθη καὶ λέξις καὶ ιο διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποία. οἰς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἔστιν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἐν, ἢ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν τοὺς ολίγοι αὐτῶντας εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἰδεσιν· καὶ γὰρ τῷψις ἔχει πᾶντα καὶ θῆσος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὠσαύτως.

15 μέγιστον δὲ τούτων ἔστιν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. ἡ γὰρ τραγωδία μίμησίς ἔστιν οὐκ ἀνθρώπων ἀλλὰ πράξεων καὶ βίου [καὶ εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία ἐν πράξει ἔστιν, καὶ τὸ τέλος πρᾶξις τις ἔστιν, οὐ ποιότης· εἰσὶν δὲ κατὰ μὲν τὰ ἡθη ποιοὶ τινες, κατὰ δὲ τὰς 20 πράξεις εὐδαιμονες ἡ τοῦναντιον]. οὕκουν ὅπως τὰ ἡθη μιμήσωνται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἡθη συμπεριλαμβανουσιν διὰ τὰς πράξεις· ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος

<sup>8</sup> Lucas richiama la distinzione di E.N. 1130a 5 tra virtù etiche e virtù dianoetiche. Certamente per «carattere» e «pensiero» Aristotele si appoggia alla riflessione dell’etica, cui anche il «racconto» finisce col richiamarsi. Tuttavia è importante che qui i termini vengano ridefiniti, e le definizioni dell’etica funzionino da tratti connotativi, restando sullo sfondo.

<sup>9</sup> Il nuovo elenco è giustapposto al precedente. Else accenna ad una possibile interpolazione, ma tutto il capitolo appare il risultato di classificazioni e definizioni giustapposte. La tripartizione qui suggerita è solitamente così spiegata: i mezzi: musica e linguaggio; il come: la vista, cioè lo spettacolo; il che cosa: pensiero, caratteri, racconto. Si noti inoltre che la tripartizione è la stessa operante per classificare tutte le attività mimetiche (cap. 1) e non ha riscontro nell’analisi della tragedia.

<sup>10</sup> Il brano è sempre apparso di difficile interpretazione, e Kassel pone due luoghi guasti. È possibile che non si tratti di corruenze, ma di

in seguito ad esse che tutti hanno successo o falliscono), imitazione dell'azione è il racconto. Per racconto qui intendo la composizione dei fatti, per caratteri ciò secondo cui diciamo che chi agisce ha una propria qualità, e per pensiero tutto ciò con cui, parlando, si dimostra qualcosa o si esprime un giudizio.<sup>8</sup> È dunque necessario che di tutta quanta la tragedia ci siano sei parti, grazie a cui la tragedia ha una propria qualità; esse sono racconto, caratteri, linguaggio, pensiero, vista e musica.

Il con cui si imita sono infatti due parti, il come si imita una, il che cosa si imita tre, e oltre a queste non ve ne sono altre.<sup>9</sup> Non pochi di loro in generale hanno adoperato questi elementi, la vista infatti domina su ogni cosa: sul personaggio, sul racconto, sul linguaggio, sul canto e sul pensiero allo stesso modo; tuttavia il più importante di questi elementi è la composizione dei fatti.<sup>10</sup> La tragedia è infatti imitazione non di uomini ma di azioni e di modo di vita;<sup>11</sup> non si agisce dunque per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri a motivo delle azioni; pertanto i fatti, cioè il racconto, sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante di tutte.

giustapposizione di periodi diversi. Neppure la brachilogia aristotelica può infatti dar conto del genitivo «di loro» (= dei poeti?), se non pensando a un diverso contesto. Per il r.13, soggetto spesso a correzioni, mi attengo alla proposta di Donadi<sup>1</sup> pp. 441 sgg., che conserva *opsis* (altrimenti da correggere in *opseis* o in *opsin* per ottenere un accusativo trasformando *pan* [= ogni dramma] in soggetto), intendendo però *echei* nel senso di «domina» anziché «contiene» (cfr. *Met.* 1023a 9-11). Nella vista, cioè nello spettacolo, non si noterebbe la priorità del racconto su cui Aristotele insiste invece molto in quest'ultimo scorcio di capitolo (cfr. anche Marzullo pp. 191-2).

<sup>11</sup> [sia buona sia cattiva fortuna sono nell'azione e il fine è un'azione, non una qualità; e si è qualificati in un certo modo grazie ai caratteri, ma si è fortunati o il contrario grazie alle azioni] la glossa manca nella versione araba. Gallavotti, Fuhrmann e Dupont Roc Lallot mantengono il passo; si veda al riguardo anche H.-J. Horn, *Zur Begründung des Vorrangs der praxis vor des ethos in der aristotelischen Tragodientheorie*, «Hermes» 1975, pp. 292 sgg.

τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων. ἔτι ἄνευ  
 μὲν πράξεως οὐκ ἀν γένοιτο τραγωδία, ἄνευ δὲ ἡθεν γέ-  
 25 νοιτ̄ ἀν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀηθεῖς τραγωδίαι  
 εἰσὶν, καὶ ὅλας ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἵν τινες καὶ τῶν γρα-  
 φέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· οἱ μὲν γὰρ  
 Πολύγνωτος αγαθὸς ηθογράφος, ἡ δὲ Ζεύξιδος γραφὴ οὐδὲν  
 ἔχει ἡθος. ἔτι ἑάν τις ἐφεξῆς θῆται ρήσεις ἡθικὰς καὶ λέξει  
 30 καὶ διανοίᾳ εὖ πεποιημένας, οὐ ποιήσει ὁ ἦν τῆς τραγω-  
 δίας ἔργον, ἀλλὰ πολὺ μᾶλλον ἡ καταδεεστέροις τούτοις  
 κεχρημένη τραγωδία, ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγ-  
 μάτων. πρὸς δὲ τούτοις τὰ μέγιστα οἷς ψυχαγωγεῖ ἡ  
 τραγωδία τοῦ μύθου μέρη ἔστιν, αἱ τε περιπέτειαι καὶ ἀνα-  
 35 γνωρισεις. ἔτι σημείον ὅτι καὶ οἱ ἐγχειροῦντες ποιεῦν πρό-  
 τερον δύνανται τῇ λέξει καὶ τοῖς ἡθεσιν ἀκριβοῦν ἡ τὰ  
 πράγματα συνίστασθαι, οἵν τινες καὶ οἱ πρῶτοι ποιηταὶ σχεδὸν  
 ἀπαντεῖς. ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἵν τινες ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τρα-  
 γωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἡθη (παραπλήσιον γάρ ἔστιν καὶ  
 50<sup>b</sup> ἐπὶ τῆς γραφικῆς· εἰ γάρ τις ἐναλείψει τοῖς καλλίστοις  
 φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἀν ὁμοίως εὑφράνειν καὶ λευκο-  
 γραφῆσας εἰκόνα· ἔστιν τε μίμησις πράξεως καὶ διὰ ταύτην  
 μάλιστα τῶν πραττούντων. τρίτον δὲ ἡ διάνοια· τοῦτο δέ  
 5 ἔστιν τὸ λέγειν δύνασθαι τὰ ἐνόντα καὶ τα ἀρμόττοντα,  
 ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων τῆς πολιτικῆς καὶ ρητορικῆς ἔργον  
 ἔστιν· οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας, οἱ  
 δὲ νῦν ρητορικῶς. ἔστιν δὲ ἡθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὁ δῆλοι

<sup>12</sup> Si noti l'accumulo delle motivazioni esplicitamente marcato da tre «inoltre» e un «oltre a ciò» sempre per ribadire il primato del racconto (lo svolgersi dei fatti) sui caratteri (la tipizzazione dei personaggi). Come si è già osservato «carattere» per *ēthos* è traduzione inevitabilmente inadeguata; da *ēthos* infatti deriva *ēthikos* (= morale); cfr. C. Chamberlain, *Why Aristotle called Ethics Ethics?*, «Hermes» 1984, pp. 176 sgg.

<sup>13</sup> Per Polignoto cfr. cap. 2 n. 2. Zeusi di Eraclea è attivo tra la fine del V e il principio del IV sec.; su di lui si veda l'aneddoto riportato da Plinio (*Introduzione* p. 58). Lo stacco generazionale tra i due pittori sembra corrispondere non casualmente a quello dei poeti.

Inoltre<sup>12</sup> senza azione non può esserci tragedia, senza caratteri può esserci; le tragedie della maggior parte dei moderni sono in effetti prive di caratteri, e in generale sono molti i poeti di questo genere, come anche tra i pittori Zeusi si trova così in rapporto a Polignoto: Polignoto è un buon pittore di caratteri, mentre la pittura di Zeusi non ne presenta alcuno.<sup>13</sup>

Inoltre, se si dispongono di seguito discorsi morali ben costruiti per linguaggio e pensiero, non si realizzerà quello che è l'effetto della tragedia, mentre lo realizzerà molto di più la tragedia che ne adoperi di più scadenti ma sia fornita di racconto, cioè di composizione di fatti.

Oltre a ciò, quello con cui la tragedia seduce maggiormente sono parti del racconto: i rovesciamenti e i riconoscimenti.

Inoltre, un segno è che chi comincia a fare sa mettere a punto linguaggio e caratteri prima che comporre i fatti, come anche quasi tutti i più antichi poeti.

Principio dunque e quasi anima della tragedia è il racconto, al secondo posto i caratteri (e all'incirca è lo stesso nella pittura: se si buttano giù i più bei colori alla rinfusa non si ottiene lo stesso effetto che se si disegna in bianco e nero un'immagine), ed è imitazione di un'azione e soprattutto a motivo di questa di quelli che agiscono. Terzo<sup>14</sup> poi è il pensiero, e questo è il saper dire le cose pertinenti e convenienti, che è il compito dei discorsi della politica e della retorica. Gli antichi rappresentavano infatti personaggi che parlavano alla maniera dei politici, i moderni alla maniera dei retori.

Carattere è ciò che può rivelare quale sia il proponi-

<sup>14</sup> Dal ribadito primato del racconto un nuovo elenco gerarchico esplicitamente scandito dei sei elementi costituenti la tragedia, con alcune nuove definizioni (si veda sotto per caratteri, pensiero e linguaggio). La contiguità tra poetica e retorica, per quanto riguarda il pensiero, permette ad Aristotele di non trattare questo elemento della tragedia rimandandolo alla retorica (cfr. anche 56a 34-35).

τὴν προαιρεσιν, ὅποια τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἡ προ-  
ιο αἰρεῖται ἡ φεύγει]—διοπέρ οὐκ ἔχουσιν ηθος τῶν λόγων ἐν  
ιο<sup>ι</sup> οἷς μηδ' ὄλως ἔστιν ὃ τι προαιρεῖται ἡ φεύγει ὁ λέγων—  
διάνοια δὲ ἐν οἷς ἀποδεικνύουσί τι ὡς ἔστιν ἡ ὡς οὐκ ἔστιν  
ἡ καθόλου τι ἀποφαίνονται. τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγωντὸν ἡ  
λέξις· λέγω δέ, ὥσπερ πρότερον εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν  
διὰ τῆς ονομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ  
15 ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αυτὴν δύναμιν. τῶν δὲ λοιπῶν  
ἡ μελοποία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγω-  
γικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἡκιστα οικείον τῆς ποιη-  
τικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγώνος καὶ  
ὑποκριτῶν ἔστιν, ἕτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν  
20 τῶν ὄψεων ἡ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

7 Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποίαν  
τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο  
καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἔστιν. κεῖται δὴ  
ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελειας καὶ ὄλης πράξεως εἶναι μί-  
25 μησιν ἔχούσης τι μέγεθος· ἔστιν γὰρ ὄλον καὶ μηδὲν ἔχον  
μέγεθος. ὄλον δὲ ἔστιν τὸ ἔχον ἀρχήν καὶ μέσον καὶ τε-  
λευτήν. ἀρχὴ δέ ἔστιν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἔξ ανάγκης μετ'  
ἄλλο ἔστιν, μετ' εκείνῳ δ' ἔτερον πέφυκεν εἶναι ἡ γίνεσθαι·  
τελευτὴ δὲ τουναντιον ὃ αὐτὸ μὲν μετ' ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἡ  
30 ἔξ ανάγκης ἡ ὡς ἐπὶ τὸ πολύ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδὲν.

15 [Nei quali non è chiaro, o sceglie o evita]. La connessione tra personaggio e comportamento morale compendiata dal carattere è qui evidente. Cfr. E.N. 1139a 31-35, in cui si definisce il proponimento (*proairesis*) principio dell'azione e nello stesso tempo l'impossibilità di una definizione del buon comportamento senza costume morale (*ethos*) e discernimento (*dianoia*). *Ethos* e *dianoia* sono nella *Poetica* denotativamente spostati a personaggio e pensiero, ma connotativamente richiamano le definizioni e la loro interconnessione dell'etica.

16 Si segue il testo, omettendo «dei discorsi» (o «delle parole»?) che Kassel giudica guasto se non interpolato. I traduttori che lo mantengono vi vedono una contrapposizione, secondo me improbabile, tra le prime quattro parti che riguarderebbero l'espressione verbale e le rimanenti due. Le nuove definizioni di pensiero e linguaggio qui offerte sono ampliate rispetto alle precedenti (cfr. rispettivamente 50a 6 e 49b 34).

mento<sup>15</sup> (perciò non hanno carattere quei discorsi nei 10 quali manca ciò che si propone o vuol evitare colui che parla), pensiero ciò con cui si dimostra che una cosa è o non è, oppure si esprime un'idea universale.

Quarto il linguaggio, e, come prima si è detto, chiamo linguaggio l'espressione che si realizza con l'uso delle parole, e ha le stesse potenzialità nel verso e nella prosa.<sup>16</sup> 15

Dei rimanenti la musica è l'ornamento maggiore, la vista è sì di grande seduzione, ma la più estranea all'arte e la meno propria della poetica; l'efficacia della tragedia sussiste infatti anche senza rappresentazione e senza attori; inoltre per la realizzazione degli elementi visivi è più importante l'arte dell'arredatore scenico che dei poeti.<sup>17</sup> 20

7 Definiti questi punti diciamo quale debba essere<sup>1</sup> la composizione dei fatti, dal momento che si tratta del primo e più importante elemento della tragedia. Abbiamo stabilito che la tragedia è l'imitazione di un'azione compiuta e intera, dotata di una certa grandezza; è possibile in effetti un intero privo di grandezza. Interio è poi ciò che ha un 25 principio, un mezzo e una fine. Principio è ciò che esiste senza venire necessariamente dopo qualcosa d'altro, ma dopo cui qualcosa d'altro necessariamente o per lo più c'è o si produce. Fine, al contrario, ciò che esiste necessariamente o per lo più dopo qualcosa d'altro, e dopo cui 30

<sup>17</sup> Per queste esclusioni cfr. *Introduzione* pp. 33-35. Si noti inoltre una non corrispondenza tra queste righe e sopra 50a 33, in cui si rivendica il potere di seduzione della tragedia a due componenti del racconto, rovesciamenti e riconoscimenti (la loro trattazione al cap. 11), nonché a 62a 11 per l'efficacia della tragedia alla lettura.

<sup>1</sup> La marca di prescrizione riprende una parte del programma enunciato nel proemio. Inizia qui una sequenza (capp. 7-15, escluso il 12), nella quale le marche prescrittive sono ricorrenti, mentre dal blocco capp. 1-6 appaiono assenti (cfr. *Introduzione* pp. 46-47). Del racconto si enunciano anzitutto come tratti necessari l'interezza (cap. 7) e l'unità (cap. 8).

μέσον δὲ ὁ καὶ αὐτὸ μετ' ἄλλο καὶ μετ' ἐκεῖνο ἔτερον.  
 δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὐ μύθους μήθ' ὅπόθεν ἐτυχεν  
 ἀρχεσθαι μήθ' ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρῆσθαι ταῖς  
 εἰρημέναις ἰδέαις. ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶν καὶ ἄπαν  
 35 πρᾶγμα ὁ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα  
 δεῖ ἔχειν ἄλλα καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν τὸ  
 γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἔστιν, διὸ οὔτε πάμμικρον  
 ἀν τι γένοιτο καλὸν ζῶν (συγχεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγυς  
 τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ  
 51<sup>a</sup> ἄμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ' οἰχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν  
 καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἱ μυρίων σταδίων εἴη  
 ζῶν· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν  
 ζῶν ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐουνοπτον εἶναι, οὔτω  
 5 καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μῆκος, τοῦτο δὲ εὐμημόνευ-  
 τον εἶναι. τοῦ δὲ μῆκους ὄρος <sup>(ο)</sup> μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ  
 τὴν αἰσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἔστιν εἱ γὰρ ἔδει ἐκατὸν  
 τραγῳδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἀν ἡγωνίζοντο,  
 τῶσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτέ φασιν. ὁ δὲ κατ' αυτὴν τὴν  
 ιο φύσιν τοῦ πράγματος ὄρος, ἀεὶ μὲν ὁ μείζων μέχρι τοῦ σύν-  
 δηλος εἶναι καλλίων ἔστι κατὰ τὸ μέγεθος· ὡς δὲ ἀπλῶς  
 διορίσαντας εἰπεῖν, ἐν ὅσῳ μεγέθει κατὰ τὸ εἰκὸς ἡ τὸ  
 ἀναγκαῖον ἐφεξῆς γιγνομένων συμβαίνει εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυσ-

<sup>2</sup> Simile la definizione di «intero» in *Met.* 1042a 1. Il valore di «per lo più» nell'ambito dei comportamenti umani è evidente p.es. in *E.N.* 1110a 32, dove significativamente l'esemplificazione è tratta dalla tragedia. Sul rapporto tra «per lo più» e verisimile cfr. *Introduzione* p. 59.

<sup>3</sup> Lucas esclude, probabilmente a ragione, che *zōon* possa significare qui «figura» (cfr. tuttavia Hdt I 203 ecc. e Plat., *Rep.* 515a ecc.). Aristotele pare in effetti voler suggerire un esempio di organismo strutturalmente ordinato. Il dubbio sul valore del termine tuttavia rimane.

<sup>4</sup> Per il nesso tra percezione e tempo cfr. soprattutto *De an.* 430b 6-23. Aristotele ricorre qui a un rapporto di corrispondenza tra tempo e spazio, mentre in realtà la ricezione dell'opera di poesia nel mondo greco era un problema esclusivamente temporale.

non c'è null'altro. Mezzo è ciò che viene dopo altro ed è seguito da altro.<sup>2</sup>

Occorre dunque che i racconti ben composti non inco-  
mincino a caso né finiscano a caso, ma usino delle forme  
dette. Inoltre, ciò che è bello, sia animale<sup>3</sup> sia ogni cosa  
composta di alcune parti, non soltanto deve averle ordi- 35  
nate, ma anche essere di grandezza non casuale, ciò che è  
bello lo è infatti in grandezza e in disposizione, perciò un  
bell'animale non può essere estremamente piccolo, per-  
ché la visione si confonde avvicinandosi a tempi imper-  
cettibili, né estremamente grande, come se per esempio  
fosse un animale di diecimila stadi, perché non si può  
averne una visione simultanea, ma chi guarda perde di 51a  
vista l'unità e l'interezza.<sup>4</sup> Pertanto, come per i corpi e  
gli animali ci deve essere una grandezza e questa deve es-  
sere facilmente abbracciabile con uno sguardo, così an-  
che per i racconti ci deve essere una durata e questa deve 5  
consentire una facile memorizzazione. Non è però pro-  
prio dell'arte il limite della durata dipendente dalle rap-  
presentazioni e dalla ricezione: se si dovessero rappresen-  
tare cento tragedie sarebbero rappresentate con la clessi-  
dra.<sup>5</sup>

Il limite conforme alla natura del fatto è che è sempre 10  
più bello per quel che riguarda la grandezza, ciò che è più  
grande finché si mantiene perspicuo nel suo insieme, o,  
per dare una definizione generale, una grandezza tale che  
in un seguito continuo di avvenimenti secondo verisimi-  
gianza o necessità, possa avversi il passaggio alla buona

<sup>2</sup> [come di tanto in tanto si dice] è probabilmente una glossa, ritenuta per lo più non degna di fede. È chiara qui la tensione aristotelica: tutto il discorso precedente (e quello che segue) sulle dimensioni ottimali della tragedia riguarda ovviamente la sua comprensibilità, ma Aristotele rifiuta di considerare pertinente all'arte del poeta quel che concerne la rappresentazione, in conformità con il giudizio espresso alla fine del capitulo precedente; cfr. anche cap. 24 n. 4.

τυχίας η ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταβολλειν, ίκανός  
15 ὅπος ἔστιν τοῦ μεγέθους.

8 Μῦθος δ' ἔστιν εἰς οὐχ ὥσπερ τινὲς οἴονται ἐὰν  
περὶ ἕνα γάρ πολλὰ γὰρ καὶ ἄπειρα τῷ ενὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν  
ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἐν· οὗτως δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαὶ εἰσιν,  
ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πρᾶξις. διὸ πάντες ἑοίκασιν  
20 ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλῆδα Θησηΐδα καὶ  
τὰ τοιαῦτα ποιήματα πεποιηκασιν· οἴονται γάρ, ἐπεὶ εἰς  
ἡν ὁ Ἡρακλῆς, ἔνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. ὁ δ'  
“Ομηρος ὥσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' ἔοικεν  
καλῶς ἴδειν, ητοι διὰ τέχνην η διὰ φύσιν” Οδύσσειαν  
25 γὰρ ποιῶν οὐκ ἐποιησεν ἄπαντα ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἷον  
πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι  
ἐν τῷ ἀγερμῷ, ὧν οὐδεν θατέρου γενομένου ἀναγκαῖον ἡν  
η εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλα περὶ μιαν πρᾶξιν οἵαν  
λέγομεν τὴν Οδύσσειαν συνέστησεν, ομοιώς δὲ καὶ τὴν Ιλιά-  
30 δα. χρή οὖν, καθαπέρ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς η μία  
μίμησις ἐνος ἐστιν, οὗτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πρᾶξεως μίμησις

<sup>6</sup> «Limite» e «definizione» traducono lo stesso termine greco *horos*, che permette ad Aristotele un ragionamento più serrato. Analoga definizione (cfr. cap. 21) quella del linguaggio poetico, anch'esso definito da un equilibrio tra chiarezza e non banalità. In 62b 1 invece i termini del giudizio sembrano rovesciati e viene privilegiata la concentrazione temporale.

<sup>1</sup> Due difficoltà nella traduzione: la prima nel passaggio dal greco all'italiano: per rendere il passo intelligibile occorre variare «uno», «uno solo», «unitario», dove il greco ha sempre lo stesso vocabolo. La seconda dovuta all'uso della lingua di Aristotele: il termine «azione» (*praxis*) è usato nella stessa frase la prima volta in senso banale, la seconda in modo connotativamente forte (= azione che costituisce un comportamento morale); l'ambiguità è perciò mantenuta in italiano. (cfr. *Introduzione* p. 46).

<sup>2</sup> Sappiamo di almeno due *Eracleidi*: di Pisandro di Rodi (VI sec.) e di Paniassi di Alicarnasso (principio del V sec.); cfr. G.L. Huxley, *Greek Epic Poetry from Eumeles to Panyassis*, London 1969.

dalla cattiva sorte o dalla buona alla cattiva. Questa è una definizione soddisfacente della grandezza.<sup>6</sup>

15

8 Il racconto è unitario, non come alcuni pensano, quando ha per argomento una sola persona, perché a uno solo accadono molti, innumerevoli fatti, da alcuni dei quali non scaturisce alcuna unità. Così anche vi sono molte azioni di una sola persona dalle quali non si produce alcuna azione unitaria.<sup>1</sup> Perciò hanno evidentemente sbagliato tutti quei poeti che hanno fatto una *Eracleide*, una 20 *Teseide* o altri componimenti di questo genere.<sup>2</sup> Pensano che, poiché Eracle era uno solo, ne segua che anche il racconto sia unitario. Omero invece, come si distingue in tutto il resto, anche in questo appare aver visto bene, vuoi per arte vuoi per natura: facendo l'*Odissea* non ha rappresentato tutto quel che accadde ad Ulisse, come per 25 esempio che fu ferito sul Parnaso o che si finse pazzo al tempo dell'adunata, perché non era necessario o verisimile che accadesse alcuno di questi due fatti; compose invece l'*Odissea* intorno ad un'azione unica nel senso che si è detto, e in modo simile costruì anche l'*Iliade*.<sup>3</sup> Come dunque nelle altre pratiche imitative l'imitazione unitaria 30 è quella di un unico oggetto, così anche è necessario che il racconto, poiché è imitazione di un'azione, lo sia di

<sup>3</sup> Aristotele doveva conoscere una edizione dell'*Odissea* che non comprendeva l'episodio narrato nel nostro libro 19 (vv. 393-466): il ferimento del giovane Ulisse sul Parnaso. Sul complesso problema della tradizione omerica prealexandrina cfr. R. Pfeiffer, *Storia della filologia classica*, vol. I, trad. it., Napoli 1973, pp. 61 sgg. Sull'unità di *Odissea* (e *Iliade*), Aristotele ritorna, anche se talvolta sfumando i tratti (cfr. p. es. 55b 17-23). Omero del resto è sempre presentato nella *Poetica* come il grande maestro di poesia (59b 2), epica e drammatica, conformemente al costume aristotelico di accettare la tradizione piegandola alle proprie esigenze concettuali, ma senza mai rifiutarla.

ἐστι, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταῦτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τυνὸς μέρους ἡ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν  
35 ἡ μη προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπιδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἔστιν.

9 Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἔστιν, ἀλλ’ οἷα ἀν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἡ τὸ ἀναγκαῖον. ὃ γὰρ  
51<sup>b</sup> ιστορικὸς καὶ ὁ ποιητῆς οὐ τῷ ἡ ἔμμετρα λέγειν ἡ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἰη γὰρ ἀν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἡττον ἀν εἴη ιστορία τις μετὰ μέτρου ἡ ἄνευ μέτρων). ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἀν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιησις ιστορίας ἔστιν· ἡ μὲν γὰρ ποιησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἡ δὲ ιστορία τὰ καθ’ ἔκαστον λέγειν.  
15 ἔστιν δὲ καθόλου μέν, τῷ ποίω τὰ ποῖα ἄττα συμβαίνει λέγειν ἡ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἡ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοιχοῖο χάζεται ἡ ποίησις ονόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ’ ἔκαστον, τί Άλκιβιάδης ἐπράξειν ἡ τί ἐπαθεν. ἐπὶ μὲν οὖν τῆς κωμῳδίας ἥδη τοῦτο δῆλον γέγονεν· συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ονόματα ὑποτίθεασιν, καὶ οὐχ ὡσπερ οἱ ἴαμβοποιοὶ περὶ τὸν καθ’ ἔκαστον ποιοῦσιν. ἐπὶ δὲ τῆς τραγῳδίας τῶν γενομένων ονομάτων ἀντέχονται. αἰτιον δ’ ὅτι πιθανόν ἔστι τὸ δυνατόν τὰ μὲν οὖν μὴ γενόμενα οὕπω πιστεύομεν εἶναι δυνατά, τὰ δὲ γενόμενα φανερὸν ὅτι δυνατά· οὐ γὰρ ἀν ἐγένετο, εἰ ἡ αδύνατα. οὐ μὴν ἀλλὰ καὶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις ἐν ἐνίαις μὲν ἐν  
20 ἡ δύο τῶν γνωρίμων ἔστιν ονομάτων, τὰ δὲ ἄλλα πεποιη-

<sup>4</sup> Su questo passo e sulla sua rilevanza teorica cfr. *Introduzione* pp. 67-69.

<sup>1</sup> Dopo aver insistito sull’interesse (cap. 7) e sull’unità (cap. 8) del racconto, Aristotele ne offre qui la spiegazione teorica: il valore universale del verisimile. Al riguardo cfr. *Introduzione* pp. 23 e 59.

un'unica e insieme intera, e che le parti dei fatti siano così connesse che, trasposta o sottratta una parte, l'intero ne risulti mutato e alterato, perché quel che, aggiunto o non aggiunto, non produce nulla di evidente, non è parte dell'intero.<sup>4</sup>

35

9 Da ciò che si è detto è chiaro che compito del poeta non è dire le cose avvenute, ma quali possono avvenire, cioè quelle possibili secondo verisimiglianza o necessità. Lo 51b storico e il poeta non si distinguono nel dire in versi o senza versi (si potrebbero mettere in versi gli scritti di Erodoto e nondimeno sarebbe sempre una storia, con versi o senza versi); si distinguono invece in questo: l'uno dice le cose avvenute, l'altro quali possono avvenire. Perciò la poesia è cosa di maggiore fondamento teorico e 5 più importante della storia perché la poesia dice piuttosto gli universali, la storia i particolari.<sup>1</sup> È universale il fatto che a una persona di una certa qualità capitì di dire o di fare cose di una certa qualità, secondo verisimiglianza o necessità, il che persegue la poesia, imponendo poi i 10 nomi. Il particolare invece è che cosa fece o subì Alcibia-de. Ciò è divenuto chiaro nel caso della commedia: i poeti comici, dopo aver composto il racconto sulla base di personaggi verisimili, impongono loro dei nomi qualsiasi e non fanno come i compositori di giambi che compongono su un uomo in particolare.<sup>2</sup> Nel caso della tragedia 15 invece si mantengono i nomi già esistenti. Il motivo è che credibile è il possibile, e noi non crediamo sempre possibile quel che non è avvenuto, mentre ciò che è avvenuto è chiaro che era possibile, perché se fosse stato impossibile non sarebbe avvenuto. Tuttavia anche in alcune tragedie ci sono uno o due nomi noti, mentre gli altri sono inven- 20

<sup>2</sup> Quel che conferisce alla commedia il carattere di poesia (= di universalità) è la presenza del racconto. Ciò può contribuire a spiegare come Aristotele limiti la propria indagine poetica alle forme in cui è centrale il racconto.

μένα, ἐν ἐνίασ δὲ οὐθέν, οἷον ἐν τῷ Ἀγάθωνος Ἀνθεῖ· ὅμοίως  
γὰρ ἐν τούτῳ τά τε πράγματα καὶ τὰ ὄνόματα πεποίηται,  
καὶ οὐδὲν ἡττον ευφραίνει. ὥστ' οὐ πάντως εἶναι ζητητέον  
τῶν παραδεδομένων μύθων, περὶ οὓς αἱ τραγωδίαι εἰσίν, ἀντ-  
25 ἔχεσθαι. καὶ γὰρ γελοίον τοῦτο ζητεῖν, ἐπεὶ καὶ τὰ γνώ-  
ριμα ὀλίγοις γνώριμά ἐστιν, ἀλλ' ὅμως ευφραίνει πάντας.  
δῆλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων  
εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὃσω ποιητής κατὰ τὴν μί-  
μησίν ἐστιν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις. καν ἄρα συμβῇ γενό-  
30 μεν ποιεῖν, οὐθὲν ἡττον ποιητής ἐστι· τῶν γὰρ γενομένων  
ἔνα οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἀν εἰκὸς γενέσθαι  
[καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αυτῶν ποιητής ἐστιν.

τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις  
εἰσὶν χείρισται· λέγω δ' ἐπεισοδιώδη μύθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισ-  
35 ὄδια μετ' ἄλληλα οὗτ' εἰκὸς οὗτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται  
δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ  
δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ  
ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μύθον πολ-  
52<sup>a</sup> λάκις διαστρέφειν αναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς. ἐπεὶ δὲ οὐ  
μόνον τελείας ἐστὶ πράξεως ἢ μίμησις ἄλλα καὶ φοβερῶν  
καὶ ἐλεεινῶν, ταῦτα δὲ γίνεται καὶ μάλιστα [καὶ μᾶλλον]  
ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν δι' ἄλληλα· τὸ γὰρ θαυ-

<sup>3</sup> Agatone (attivo negli ultimi due decenni del V sec., ma sicuramente morto nel 405) dovette essere una delle figure più importanti della trasformazione della tragedia. Dell'*Anthos* (il fiore) o *Antheus* (Anteo) ricordato qui da Aristotele non abbiamo altre testimonianze.

<sup>4</sup> C'è un evidente scarto tra quanto Aristotele afferma qui e quel che è detto al cap. 14 (*53b* 22-23), dove i racconti tradizionali (i miti) sono assunti come oggetto naturale, e unico, della tragedia. La disfasia è probabilmente da ricondurre alla diversità dei contesti polemici: qui la preoccupazione è di distinguere tra storia e poesia, e definire l'universalità di questa; il gioco dei riferimenti sembra dunque alla tragedia del suo tempo (al riguardo molto interessante Flashar<sup>5</sup>). Là la preoccupazione è invece di indicare la fissazione anancastica di alcuni temi tragici.

tati; in altre poi non ve n'è alcuno, come per esempio nell'*Anthos* di Agatone,<sup>3</sup> nel quale sono ugualmente inventati fatti e nomi, e nondimeno piace. Non si deve pertanto cercar di mantenere ad ogni costo i racconti tramandati, assunti ad argomento delle tragedie; sarebbe anche ridicolo cercare questo, dal momento che quel che è noto è 25 noto a pochi, ma ugualmente piace a tutti.<sup>4</sup>

È chiaro da ciò che il poeta deve essere compositore piuttosto di racconti che di versi, in quanto è poeta<sup>5</sup> sulla base dell'imitazione, e si imitano le azioni. Anche se gli capita di rappresentare<sup>6</sup> cose avvenute, nondimeno è poeta, perché nulla impedisce che tra le cose avvenute ve 30 ne siano alcune quali è verisimile che siano, e secondo questa verisimiglianza egli ne è compositore.

Dei racconti e delle azioni semplici<sup>7</sup> quelli a episodi sono i peggiori; chiamo a episodi un racconto nel quale gli episodi si susseguono l'uno all'altro senza verisimiglianza o necessità. Son fatti a questo modo dai poeti incapaci per colpa loro, da quelli valenti per colpa degli attori: componendo per le rappresentazioni e trascinando il racconto oltre le sue possibilità, sono costretti a stravolgere la successione degli eventi.<sup>8</sup> Dal momento poi che l'imitazione non è solo di un'azione compiuta, ma anche di fatti paurosi e pietosi, e questi si producono soprattutto

<sup>5</sup> Aristotele gioca sul doppio livello del termine greco *poietēs* (costruttore in senso ampio, poeta in senso ristretto). La conservazione dello stesso termine in italiano rischierebbe invece di suggerire improprie allusioni concettuali.

<sup>6</sup> Cfr. n. precedente.

<sup>7</sup> Che cosa intenda per azione o racconto «semplice», Aristotele spiega al cap. 10.

<sup>8</sup> A differenza di Rostagni<sup>1</sup> e degli altri interpreti italiani, intendo *agōnismata* come rappresentazioni, non battute declamatorie. Qui, più chiaramente che in altri luoghi, Aristotele attribuisce agli attori i difetti di fattura della tragedia. Per il combattuto atteggiamento aristotelico nei riguardi della messinscena cfr. Marzullo e *Introduzione* pp. 33-35. È chiaro d'altra parte che Aristotele polemizza con una pratica a lui contemporanea, quando ciascuno dei tre attori interpretava al concorso una delle tragedie di ciascun autore.

5 μαστὸν οὐτως ἔξει μᾶλλον ἡ εἰ ἀπὸ τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης, ἐπεὶ καὶ τῶν ἀπὸ τύχης ταῦτα θαυμασιώτατα δοκεῖ ὅσα ὥσπερ ἐπίτηδες φαίνεται γεγονέναι, οἷον ὡς ὁ ἄνδριὰς ὁ τοῦ Μίτυος ἐν Ἀργεί ἀπέκτεινεν τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτῳ, θεωροῦντι ἐμπεσών· ἐοικε γὰρ τὰ τοιαῦτα ιο οὐκ εἰκῇ γίνεσθαι· ὥστε ἀνάγκη τοὺς τοιούτους εἶναι καλλίους μύθους.

10     Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοὶ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὡν μιμῆσεις οἱ μῦθοι εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται. λέγω δὲ ἀπλῆν μὲν πρᾶξιν ἡς 15 γινομένης ὥσπερ ὥρισται συνεχοῦς καὶ μᾶς ἀνευ περιπετείας ἡ ἀναγνωρισμοῦ ἡ μετάβασις γίνεται, πεπλεγμένην δὲ ἔξ ἡς μετὰ ἀναγνωρισμοῦ ἡ περιπετείας ἡ ἀμφοῖν ἡ μετάβασις ἔστιν. ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἔξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν 20 ἡ ἔξ ἀνάγκης ἡ κατὰ τὸ εἰκὸς γίγνεσθαι ταῦτα· διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἡ μετὰ τάδε.

11     Ἐστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πρατομένων μεταβολὴ καθάπερ εἴρηται, καὶ τοῦτο δὲ ὥσπερ λέγομεν κατὰ τὸ εἰκὸς ἡ ἀναγκαῖον, οἷον ἐν τῷ Οἰδίποδι ἐλθὼν ὡς εὑφρανῶν τὸν Οἰδίπουν καὶ ἀπαλλάξων τοῦ πρὸς τὴν μητέρα φόβου, δηλώσας ὃς ἦν, τούναντίον ἐποίησεν

<sup>9</sup> «Destano meraviglia tra le cose naturali quelle di cui si ignora la causa, tra le non naturali quelle prodotte per arte in vista dell'utilità degli uomini», così l'*incipit* dei *Mechanika* (947a 11-13) pseudoaristotelici, ma di antica scuola peripatetica. Sul meraviglioso cfr. anche più ampiamente cap. 24.

<sup>10</sup> Aristotele nota che, oltre che nel racconto del poeta, ci sono sequenze di avvenimenti che suggeriscono un'unità che di fatto manca.

quando si producono contro le aspettative, l'uno a causa dell'altro, in questo modo si realizzerà meglio il meraviglioso<sup>9</sup> che da sé o per caso, perché anche di quel che avviene per caso appare più meraviglioso tutto ciò che sembra prodursi secondo un disegno, come per esempio che la statua di Miti in Argo uccise il colpevole della morte di Miti rovinandogli addosso mentre la stava guardando. Fatti di questo genere non sembrano prodursi casualmente; è perciò inevitabile che i racconti di questo genere siano i migliori.<sup>10</sup>

I racconti sono alcuni semplici altri complessi, perché tali sono anche le azioni di cui i racconti sono imitazioni. Chiamo semplice un'azione nel cui svolgimento, come si è definito, continuo e unitario, ha luogo il mutamento<sup>1</sup> senza rovesciamento o riconoscimento; complessa invece quella dalla quale il mutamento ha luogo insieme con riconoscimento, rovesciamento o entrambi. Questi devono prodursi dalla stessa composizione del racconto,<sup>2</sup> sì che dai fatti precedentemente avvenuti accada che essi sorgano di necessità o secondo verisimiglianza, perché c'è molta differenza che una cosa si produca a causa di un'altra o dopo un'altra.

Il rovesciamento è, come si è detto, il volgere delle cose fatte nel loro contrario, e ciò, abbiamo detto, secondo verisimiglianza o necessità, come per esempio nell'*Edipo*, venuto per rallegrare Edipo e distoglierlo dalla paura

<sup>1</sup> Come è chiarito esplicitamente al cap. 18, è il mutamento (*metabasis*) di sorte (dalla fortuna alla disgrazia o viceversa) che segna l'azione tragica.

<sup>2</sup> Per la priorità della composizione del racconto, pernio prescrittivo dell'intera *Poetica*, e per il suo significato teorico cfr. *Introduzione* pp. 30 e 54 sgg.

καὶ ἐν τῷ Λυγκεῖ ὁ μὲν ἀγόμενος ὡς ἀποθανοῦμενος, ὁ δέ  
 Δαναὸς ἀκολουθῶν ὡς ἀποκτενῶν, τὸν μὲν συνέβη ἐκ τῶν  
 πεπραγμένων ἀποθανεῖν, τὸν δὲ σωθῆναι. ἀναγνώρισις  
 30 δέ, ὥσπερ καὶ τοῦνομα σημαίνει, ἐξ ἀγνοιας εἰς γνῶσιν  
 μεταβολή, ἡ εἰς φιλίαν ἡ εἰς ἔχθραν, τῶν πρὸς εὐτυχίαν ἡ  
 δυστυχίαν ὡρισμένων καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις, ὅταν ἄμα  
 περιπτετείᾳ γένηται, οἷον ἔχει ἡ ἐν τῷ Οἰδίποδι. εἰσὶν  
 μὲν οὖν καὶ ἄλλαι ἀναγνωρίσεις· καὶ γὰρ πρὸς ἄψυχα καὶ  
 35 τὰ τυχόντα τέστιν ὥσπερ εἰρηται συμβαίνει<sup>1</sup> καὶ εἰ πέ-  
 πραγέ τις ἡ μὴ πέπραγεν ἐστιν ἀναγνωρίσαι. ἀλλ᾽ ἡ μά-  
 λιστα τού μύθου καὶ ἡ μάλιστα τῆς πράξεως ἡ εἰρημένη  
 ἐστιν ἡ γὰρ τοιαύτη ἀναγνώρισις καὶ περιπτετείᾳ ἡ ἐλεύ-  
 52<sup>b</sup> ἔξει ἡ φόβον (οἶων πράξεων ἡ τραγωδία μίμησις ὑπόκειται),  
 ἐπειδὴ καὶ τὸ ἀτυχεῖν καὶ τὸ εὔτυχεῖν ἐπὶ τῶν τοιούτων  
 συμβῆσεται. ἐπεὶ δῆ ἡ ἀναγνώρισις τινῶν ἐστιν ἀναγνώρισις,  
 αἱ μὲν εἰσὶ θατέρου πρὸς τὸν ἔτερον μόνον, ὅταν ἡ δῆλος ἄτερος  
 5 τις ἐστιν, ὅτε δὲ ἀμφοτέρους δεῖ ἀναγνωρίσαι, οἷον ἡ  
 μὲν Ἰφιγένεια τῷ Ὁρέστῃ ἀνεγνωρίσθη ἐκ τῆς πέμψεως  
 τῆς ἐπιστολῆς, ἐκείνου δὲ πρὸς τὴν Ἰφιγένειαν ἄλλης ἔδει  
 ἀναγνωρίσεως.

δύο μὲν οὖν τοῦ μύθου μέρη ταῦτα<sup>1</sup> ἐστί, περιπτετεία  
 το καὶ ἀναγνώρισις· τρίτον δὲ πάθος. τούτων δέ περιπτετεία μὲν

<sup>1</sup> L'esemplificazione, come per lo più nella *Poetica*, è offerta brachilogicamente, rivolta com'è a destinatari in grado di afferrare immediatamente le allusioni. Così nel primo esempio (*Edipo re* di Sofocle) è omesso il soggetto (il pastore che raccolse Edipo neonato e che ora viene da Corinto con la notizia della morte di Polibo). Il secondo esempio si riferisce al *Linceo* (cfr. anche 55b 29) di Teodette di Faselide, che, nato probabilmente alla fine del V sec. e attivo durante il IV, allievo di Isocrate e di Platone (forse dello stesso giovane Aristotele, che lo cita anche per il *Tideo* in 55a 4), fu retore e tragediografo di successo. Linceo era l'unico dei cinquanta figli di Egitto sopravvissuto al matrimonio con le cinquanta Danaidi. Della tragedia non abbiamo notizie oltre ai riferimenti aristotelici; quello che qui si ricorda doveva comunque essere un colpo di scena di grande effetto, ben noto al pubblico del IV sec.

della madre, avendo chiarito chi egli fosse, produce l'effetto contrario, e nel *Linceo*, mentre l'uno è condotto a morte e Danao lo accompagna per ucciderlo, nello svolgersi dei fatti accade invece che questi muoia e quello si salvi.<sup>1</sup>

Riconoscimento è invece, come dice anche la parola, il volgere dall'ignoranza alla conoscenza, all'amicizia o all'inimicizia di coloro che sono destinati alla buona o alla cattiva fortuna. Il migliore riconoscimento è quello che si ha simultaneamente con il rovesciamento, com'è per esempio nell'*Edipo*.<sup>2</sup> Vi sono certo altri riconoscimenti: in rapporto a oggetti inanimati e comuni,<sup>3</sup> e il riconoscimento può avvenire se uno ha fatto o non ha fatto qualcosa; ma quello più proprio del racconto, cioè il più proprio dell'azione, è quello detto. Siffatti riconoscimento e rovesciamento saranno infatti portatori di pietà o di paura<sup>4</sup> (delle quali azioni la tragedia si è stabilita imitazione), dal momento che ne dipenderanno anche il triste o il lieto fine.

Poiché inoltre il riconoscimento è riconoscimento di qualcuno, ci sono casi in cui è soltanto di una persona da parte di un'altra, quando è chiaro chi sia il secondo, talvolta invece si devono riconoscere entrambi, come per esempio Ifigenia è riconosciuta da Oreste grazie all'invio della lettera, mentre di lui a Ifigenia occorre un riconoscimento diverso.

Due sono dunque queste parti del racconto, il rovesciamento e il riconoscimento. Terza è l'evento traumatico.<sup>5</sup> Del rovesciamento e del riconoscimento si è detto;

<sup>2</sup> Cfr. *Introduzione* pp. 69-70.

<sup>3</sup> [e come si è detto accade] (= è possibile come si è detto accada?); le parole sospettate da Kassel sono omesse da parte della tradizione. Da notare (ma non sarebbe in sé motivo di espunzione) che una più ampia classificazione dei tipi di riconoscimento è svolta in seguito, al cap. 16.

<sup>4</sup> Come opportunamente nota Lucas, è l'unico punto della *Poetica* in cui paura e pietà appaiono disgiunte.

<sup>5</sup> È questa la traduzione suggerita per *pathos*, in questa particolare accezione. Si tratta per lo più di uccisioni, il cui realizzarsi o no (cfr. cap. 14) costituisce un elemento per la classificazione delle tragedie.

καὶ ἀναγνώρισις εἴρηται, πάθος δέ ἐστι πρᾶξις φθαρτική ἡ  
οδυνηρά, οἷον οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι καὶ αἱ περι-  
ωδνίαι καὶ τρώσεις καὶ ὅσα τοιαῦτα

12      Μέρη δὲ τραγωδίας οὓς μὲν ὡς εἰδεσι δεῖ χρῆσθαι  
15 πρότερον εἰπομένην, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἄ διαιρεῖται  
κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορι-  
κόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν  
ἀπάντων ταῦτα, ἕδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί.  
ἐστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ  
20 παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ  
ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας  
μεθ' ὁ οὐκ ἐστι χοροῦ μέλος χορικοῦ δὲ πάροδος μὲν ἡ  
πρώτη λέξις ὅλη χοροῦ, στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ  
διαιπαίστου καὶ τροχαίου, κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ  
25 ἀπὸ σκηνῆς. μέρη δὲ τραγωδίας οὓς μὲν *⟨*ώς εἰδεσι*⟩* δεῖ  
χρῆσθαι πρότερον εἰπαμένην, κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἄ διαιρεῖται  
κεχωρισμένα ταῦτ' ἐστίν.

13      \*Ων δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἄ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συν-  
ιστάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἐσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔρ-

<sup>6</sup> Così Rostagni<sup>1</sup>. Si ricordi che sulla scena venivano esibite le conseguenze della violenza, non la violenza nel suo compiersi. Cfr. anche B.R. Rees, *Pathos in the Poetics of Aristotle*, «G. & R.» 1972, pp. 1 sgg.

<sup>7</sup> Per la simmetria di questa definizione con quella riguardante il comico cfr. 49a 34-35 (cfr. anche Lanza<sup>3</sup>).

<sup>1</sup> Tutto questo capitolo è considerato da buona parte degli interpreti un intruso: esso interromperebbe la trattazione del «racconto», e sarebbe perciò da trasporre alla fine del cap. 6 o del cap. 9; per molti interpreti neppure aristotelico e quindi da espungere. Tuttavia si è visto quanto sia labile qualsiasi discorso strutturale per la *Poetica* (cfr. *Introduzione* pp. 15-18); il problema è perciò piuttosto vedere quel che il capitolo è nella propria struttura interna, nei propri contenuti e nella propria forma. In particolare, anche se utile a noi, ci si potrebbe chiedere di

l'evento traumatico è un'azione che reca danno o dolore, come per esempio la manifestazione<sup>6</sup> di morti, di gravi sofferenze, di ferimenti ecc.<sup>7</sup>

12 Si è detto prima delle parti della tragedia di cui ci si deve servire come di elementi, le parti quantitative invece, nelle quali distintamente si divide, sono le seguenti:<sup>1</sup> prologo, episodio, esodo, canto corale, e di questo pàrodo e stasimo; queste sono comuni a tutte, particolari sono invece i canti dalla scena e i compianti. Prologo è tutta la parte di tragedia che precede l'ingresso del coro, episodio tutta la parte di tragedia posta tra interi canti corali, esodo tutta la parte di tragedia dopo la quale non vi è canto del coro. Del corale poi pàrodo è tutto il primo intervento verbale del coro, stasimo il canto del coro privo di anapesti e di trochei,<sup>2</sup> compianto un canto di lamento comune del coro e della scena.<sup>3</sup>

Le parti della tragedia di cui ci si deve servire come di elementi le abbiamo dette prima, quelle quantitative nelle quali si divide distintamente sono queste.

13 Che cosa debba aver di mira e da che cosa si debba guardare chi compone i racconti, e donde si abbia a produrre

quale utilità fosse per i destinatari della *Poetica* la nomenclatura qui enumerata. Ma forse proprio con la decantazione meramente formale dei segmenti dell'azione tragica, Aristotele evita di doverne affrontare le originarie valenze rituali.

<sup>2</sup> Cioè di metri che venivano solitamente scanditi in *parakatalogē*, probabilmente analoga al recitativo secco del dramma lirico settecentesco.

<sup>3</sup> Compianto (*kommos*) è il *planctus* descritto da E. De Martino (*Morte e pianto rituale*, Torino<sup>2</sup> 1975, pp. 195 sgg.), cioè la lamentazione di una voce solista e un coro, dotata di gestualità rituale, spesso enunciata oltre che eseguita, che possedeva una precisa funzione nella tragedia del V sec. (cfr. Lanza).<sup>4</sup> Di questo aspetto rituale nella definizione aristotelica non rimane traccia.

30 γον, εφεξῆς ἀν εἰη λεκτέον τοῖς νῦν ειρημένοις. ἐπειδὴ οὐν  
δεῖ τὴν συνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ απλῆν  
αλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεειών εἶναι  
μιμητικήν (τοῦτο γάρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμησεύς ἔστιν),  
πρώτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μετα-  
35 βάλλοντας φαίνεσθαι εξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ  
φοβερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἔστιν· οὔτε τοὺς μο-  
χθηροὺς εξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ατραγωδότατον γάρ τοῦτ'  
ἔστι παντων, οὐδὲν γάρ ἔχει ὡν δει, οὔτε γάρ φιλάνθρωπον  
53<sup>a</sup> οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἔστιν· οὐδ' αὐ τὸν σφόδρα πονηρὸν  
ἔξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γάρ φιλάν-  
θρωπον ἔχοι ἀν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἐλεον οὔτε  
φόβον, ὁ μὲν γάρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἔστιν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ  
5 περὶ τὸν ὁμοιον, ἐλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ  
περὶ τὸν ὁμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ  
συμβαῖνον. ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος  
ὁ μῆτε ἀρετῆ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη μῆτε διὰ κακίαν  
καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι'

<sup>1</sup> Else ed altri commentatori insistono sullo stretto legame tra questa marca enunciativa e il primo rigo del cap. 12, il resto del cap. 12 essendo considerato, come si è visto, una zeppa. Si avrebbe quindi enunciato il passaggio da una parte descrittiva a una parte prescrittiva. In realtà (cfr. *Introduzione* pp. 46-47) i due livelli della trattazione aristotelica sono intrecciati e nessuna marca enunciativa si preoccupa di separarli. La connessione più evidente di queste righe è da vedere con quelle conclusive del successivo cap. 14; per le evidenti corrispondenze lessicali cfr. *Introduzione* pp. 16-17.

<sup>2</sup> L'enunciazione prescrittiva è qui doppia: «deve» e «miglior tragedia». Questa seconda espressione ricorre soltanto in questo capitolo (cfr. 53a 23) della *Poetica*.

<sup>3</sup> La proprietà specifica della tragedia è quindi in ultima analisi determinata dai contenuti dell'imitazione in rapporto ai quali è l'effetto.

<sup>4</sup> Un'eccellente ricapitolazione della ricca rete connotativa dei termini in Aristotele e più in generale nel IV sec. offre Gastaldi<sup>2</sup>. Non sem-

l'effetto della tragedia è ora da trattare di seguito alle cose fin qui dette.<sup>1</sup>

Poiché la composizione della migliore tragedia deve<sup>2</sup> essere non semplice ma complessa, e imitativa di fatti paurosi e pietosi (ciò è proprio di questo tipo di imitazione),<sup>3</sup> anzitutto è chiaro che non devono essere mostrati gli uomini degni di stima,<sup>4</sup> che volgano dalla buona sorte alla sventura, perché questo non è pauroso né pietoso,<sup>35</sup> ma ripugnante; neppure i malvagi dalla sventura alla buona fortuna, perché questo è il massimo di estraneità alla tragedia, in quanto non presenta nulla di cui c'è bisogno: non è né conforme al senso morale,<sup>5</sup> né pietoso,<sup>53a</sup> né pauroso; neppure, per contro, il perfetto malvagio che cade dalla buona sorte nella disgrazia, perché una composizione siffatta comporterebbe sì senso morale, ma non pietà né paura, la prima è infatti relativa a colui che è indegnamente tribolato, la seconda relativa a chi ci è simile (pietà per chi non merita, paura per chi ci è simile),<sup>6</sup> pertanto ciò che avviene non sarà né pietoso né pauroso. Resta dunque il caso intermedio tra questi. È di questo tipo colui che, non distinguendosi per virtù e per giustizia,<sup>7</sup> non è volto in disgrazia per vizio e malvagità,

bra che in questo contesto prevalga la connotazione sociale; così invece Gudeman, che identifica gli *epieikeis* con i successivi *epiphaneis* (53a 12). Come già Bonitz indicava, l'opposizione è invece qui con «malvagi» (*mochthēroi*) del r. 26.

<sup>5</sup> Si rende così *philanthrōpon*; sul termine che ha un'ampia gamma in Aristotele cfr. recentemente R.D. Lamberton, *Philanthropia and the Evolution of Dramatic Taste*, «Phoenix» 1983, pp. 95 sgg. e G. Moles, *Philanthropia in the Poetics*, «Phoenix» 1984, pp. 325 sgg.

<sup>6</sup> Potrebbe trattarsi di una glossa; cfr. identico in *Rhet.* 1385b 13.

<sup>7</sup> Secondo A.W.H. Adkins (*Aristotle and the Best Kind of Tragedy*, «Class. Quart.» 1966, pp. 78 sgg.). Aristotele indica qui con il sintagma la virtù cooperativa, riguardante le relazioni interpersonali. Al riguardo cfr. anche più recentemente D. Armstrong - C.H.W. Peterson, *Rhetorical Balance in Aristotle's Definition of the Tragic Agent: Poetics* 13, «Class. Quart.» 1980, pp. 62 sgg.

ιο ἀμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὅντων καὶ εὐτυχίᾳ,  
 οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν  
 ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ανάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῆθον  
 ἀπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἡ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μετα-  
 βάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον  
 15 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι’  
 ἀμαρτίαν μεγάλην ἡ οἷον εἴρηται ἡ βελτίονος μᾶλλον ἡ  
 χείρονος. σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον πρῶτον μὲν γάρ  
 οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ  
 ολίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγῳδίαι συντίθενται, οἷον  
 20 περὶ Άλκμέωνα καὶ Οἰδίπους καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον  
 καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν  
 ἡ παθεῖν δεινὰ ἡ ποιῆσαι. ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην  
 καλλίστη τραγῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεως ἔστι. διὸ καὶ  
 οἱ Εὐριπίδη ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτινούσιν ὅτι τοῦτο  
 25 δρᾶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν  
 τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἔστιν ὥσπερ εἴρηται ὄρθον· σημεῖον  
 δὲ μέγιστον ἐπὶ γάρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγι-  
 κώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἀν κατορθωθῶσιν, καὶ ὁ  
 Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγι-

<sup>8</sup> Il termine è già della tradizione poetica e in particolare dei tragici, ma Aristotele lo usa con evidente riferimento alla propria codificazione etica. Si è pertanto molto discusso se l'errore introdotto da Aristotele sia di natura morale o intellettuale, conformemente alla divisione in virtù etiche e virtù dianoetiche. Il problema non mi sembra avere grande rilevanza concettuale: a) perché ogni processo morale è comunque riconducibile per Aristotele ad un modello intellettuale; b) perché è la funzione dell'errore nell'azione tragica che deve essere qui considerata; cfr. *Introduzione* pp. 71-72.

<sup>9</sup> Sulla classificazione qui delineata cfr. *Introduzione* pp. 48-50. Sono considerati quattro casi possibili, ma il quadro classificatorio ne ammetterebbe sei. L'asimmetria espositiva aristotelica, sottolineata da Lucas, conferma la costruzione in due fasi del paradigma.

<sup>10</sup> Diverso il valore di «semplice» qui (vs doppio) e al cap. 11 (vs complesso). È lo stesso Aristotele che ne spiega il significato nel confronto tra *Edipo* e *Odissea* (53a 33).

<sup>11</sup> Tutto il periodo ripete di fatto quanto detto nel precedente, con un indiscutibile effetto di accumulo, presentando tuttavia maggiore chiarezza definitoria, col precisare la necessità di un «errore grave» (prima

ma per un errore,<sup>8</sup> tra coloro che si trovano in grande fama e fortuna, come per esempio Tieste, Edipo e gli uomini illustri provenienti da siffatte stirpi.<sup>9</sup>

È necessario dunque che il racconto ben fatto sia semplice piuttosto che doppio,<sup>10</sup> come alcuni affermano, e sia il volgere non dalla sventura alla buona sorte, ma al contrario, dalla buona sorte alla sventura, non per una malvagità ma per un grave errore di una persona, o quale si è detta o migliore piuttosto che peggiore.<sup>11</sup> Ne è segno ciò che accade: dapprincipio i poeti riportavano racconti qualsiasi, ora invece le migliori tragedie sono composte intorno a poche famiglie, come per esempio ad Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telefo e a quanti altri sia accaduto di patire o di fare cose terribili.<sup>12</sup> La miglior tragedia secondo l'arte viene dunque da questo tipo di composizione. Perciò cadono nello stesso errore<sup>13</sup> coloro che criticano Euripide perché fa questo nelle sue tragedie, la maggior parte delle quali si conclude con la sventura. Come si è detto, ciò è invece corretto e ve n'è un segno molto importante: sulle scene e nelle rappresentazioni quelle di questo tipo, se ben dirette, si rivelano le più tragiche, ed Euripide, anche se per il resto non lavora bene, risulta tuttavia il più tragico, se così si può dire, dei poeti.<sup>14</sup>

30

aveva parlato soltanto di «errore») e aggiustando infine il tiro: il protagonista dell'azione tragica dev'essere di condizione morale media o leggermente superiore alla media.

<sup>12</sup> Alcmeone e Oreste sono casi di matricidio, Edipo di parricidio e di incesto, Tieste si nutre dei propri figli e commette incesto con la figlia, Meleagro è ucciso dalla madre, Telefo uccide gli zii e sfiora l'incesto con la madre. L'esemplificazione si ritrova al cap. 14.

<sup>13</sup> Di chi preferisce il doppio esito, cfr. 53a 13 e n. 10.

<sup>14</sup> Flashar<sup>3</sup> interpreta il passo in rapporto alla tragedia del IV sec.: la supremazia di Euripide sarebbe dimostrata dalle continue riprese delle sue tragedie. In ogni caso è interessante che il giudizio di maggior tragicità sia legato da Aristotele all'effetto sortito nelle rappresentazioni. Si aggiunga che dal brano aristotelico si ricava chiaramente come il «lieto fine» fosse una soluzione frequente nella tragedia. Del resto non poche tra le tragedie da noi possedute di Euripide si concludono felicemente.

30 κώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. δευτέρα δὲ η πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἔστιν συστασις, η διπλῆν τε τὴν συστασιν ἔχουσα καθάπερ η Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα εξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δέ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ασθένειαν ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' 35 εὐχην ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὐτῇ ἀπὸ τραγῳδίας ηδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· εκεῖ γὰρ οἱ ἄντες ἔχθιστοι ὥσιν ἐν τῷ μύθῳ, οίον Ὁρέστης καὶ Αἴγιθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνήσκει οὐδεὶς ὑπὸ οὐδενός.

53<sup>b</sup> 14 "Ἐστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γιγνεσθαι, ἔστιν δέ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμεύνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ορᾶν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν 5 ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων ἅπερ ἄν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνοτερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἔστιν. οἱ δέ μὴ το-

<sup>15</sup> Prima e seconda sono dette qualitativamente. La storia a doppio scioglimento appare dunque un caso secondario, meno consono alla tragedia. È questo uno dei pochi casi in cui in Omero non si riconosce un modello fondamentale anche per la tragedia.

<sup>16</sup> Aristotele sembra capovolgere il metro del giudizio appena sopra enunciato; ritorna qui il disprezzo per il pubblico e la critica della ricerca del successo dei tragediografi. Secondo Flashar<sup>3</sup> p. 8 l'esito a sorpresa con la rappacificazione di Oreste ed Egisto potrebbe addirittura essersi trovato in una tragedia del IV sec. Più probabilmente si tratta di una commedia costruita sulla parodia di un mito tragico. Importante è piuttosto il criterio del piacere proprio del genere tragico sul quale si ritorna all'inizio del cap. 14.

<sup>1</sup> L'inizio del capitolo sotto un'apparenza descrittiva («è possibile», «è anche possibile») si rivela fortemente polemico: la vista, cioè l'aspetto visivo dell'esecuzione teatrale, viene considerato di fatto inutile o ad-

Seconda viene quella che è detta da alcuni la prima composizione, quella che possiede una doppia composizione, come l'*Odissea*, e che si conclude in modo opposto per i buoni e per i cattivi.<sup>15</sup> Essa sembra la prima per l'inettitudine del pubblico, e i poeti vanno dietro agli spettatori componendo secondo i loro desideri. Questo 35 però non è il piacere derivante dalla tragedia, ma piuttosto quello proprio della commedia: lì quelli che nel racconto sono particolarmente nemici, per esempio Oreste ed Egisto, alla fine se ne vanno divenuti amici, senza che nessuno ammazzi nessuno.<sup>16</sup>

14 È possibile che quel che muove paura e pietà si produca 53b per effetto della vista, ed è anche possibile che si produca per effetto della stessa composizione dei fatti, ciò che è preferibile e del poeta migliore. Anche senza il vedere, il racconto deve essere composto in modo tale che chi ascolta i fatti che si svolgono, per effetto degli avvenimenti, sia colto da tremore e pianga, ciò che si può pro- 5 vare udendo il racconto di Edipo.<sup>1</sup> Procurare questo effetto per mezzo della vista è invece piuttosto estrinseco all'arte e legato alla messinscena. Coloro poi che, per

dirittura supporto della pochezza poetica, e tutto viene riportato alle potenzialità del racconto. Tuttavia già qui si manifesta la prima ambiguità: il racconto (*mythos*) di Edipo indica genericamente la storia di Edipo, la trama dell'*Edipo re* o addirittura quello che noi chiameremmo il testo della tragedia? La questione è destinata a restare aperta perché è probabile che l'ambiguità aristotelica sia voluta. Secondo elemento di contraddittorietà latente è il modo come si descrive l'effetto di paura: fa osservare Lucas che tremare (*phrittein*) come sinonimo di temere (*phobeisthai*) ricorre soltanto qui nella *Poetica*, anche se ha una tradizione che risale a Gorgia (82 B 11.9 DK). In effetti l'evidenza fisica della reazione contrasta con le modalità tutte astratte della percezione (senza spettacolo) e non si concilia bene con la stessa definizione di paura che Aristotele sembra qui accettare: attesa/previsione di un male (cfr. E.N. 1115a 9, che riprende Plat., *Prot.* 358 d). Più interessante *Rhet.* 1382a 21-28, dove tra gli oggetti paurosi vengono indicati anche i loro segni: questa sorta di paura semiotica si realizzerebbe piuttosto proprio per mezzo della vista. Per pietà cfr. *Rhet.* 1385b 12-13.

φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατῶδες μόνον παρά-  
 ιο σκευάζοντες οὐδὲν τραγῳδίαν κοινωνοῦσιν· οὐ γάρ πᾶσαν δεῖ  
 ζητεῖν ηδονὴν απὸ τραγῳδίας ἀλλὰ την οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ  
 την απὸ ἑλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ηδονὴν παρα-  
 σκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμα-  
 σιν ἐμποιητέον. ποῖα οὖν δεινὰ ἡ ποῖα οἰκτρὰ φαίνεται  
 15 τῶν συμπιπτόντων, λάβωμεν. ανάγκη δὴ ἡ φίλων εἶναι  
 πρὸς ἄλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις ἡ ἔχθρων ἡ μηδετέ-  
 ρων. ἀν μὲν οὖν ἔχθρὸς ἔχθρόν, οὐδὲν ἐλεεινὸν οὔτε  
 ποιῶν οὔτε μελλων, πλὴν κατ' αὐτὸν τὸ πάθος· οὐδὲν  
 μηδετέρως ἔχοντες· ὅταν δὲ ἐν ταῖς φιλίαις ἐγγένηται τὰ  
 20 πάθη, οἷον ἡ ἀδελφός ἀδελφὸν ἡ νιὸς πατέρα ἡ μήτηρ  
 νιὸν ἡ νιὸς μητέρα ἀποκτείνῃ ἡ μελλη ἡ τι ἄλλο τοιοῦτον  
 δρᾶ. ταῦτα ζητητέον. τοὺς μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους  
 λυειν οὐκ ἔστιν, λέγω δὲ οἷον τὴν Κλυταιμήστραν ἀπο-  
 θανοῦσαν ὑπὸ τοῦ Ὁρεστου καὶ τὴν Ἐριφύλην ὑπὸ τοῦ Ἀλκμέ-  
 25 ωνος, αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ καὶ τοῖς παραδεδομένοις χρῆ-

<sup>2</sup> Tre livelli: la paura prodotta dal racconto, quella dello spettacolo, il mostruoso. Il seguito della trattazione mostra quale tipo di paura debba suscitare la tragedia e perché l'esibizione del mostruoso sia elemento spurio della tragedia. Sotto l'allusione polemica si è voluto riconoscere Eschilo. In effetti non sono pochi i ricordi di esibizioni mostruose nel teatro eschileo, si veda per tutti il coro demonico delle *Eumenidi* (TrGF vol. 3 A 1.31-32). Non vale l'obiezione di chi si rifiuta di attribuire ad Eschilo mezzi di così facile spettacolarità; la negatività del giudizio è infatti inconsapevolmente mutuata da Aristotele. Al contrario è evidente che nell'esprimere questo giudizio di esclusione, Aristotele non usa le implicazioni della paura semiotica (cfr. n. 1) definita nella *Retorica*.

<sup>3</sup> Pietà e paura sono ragioni dirette del piacere, esiste cioè un piacere della paura (cfr. Schadewaldt), oppure sono soltanto mezzi per procurarla? E in questo caso il piacere specifico della tragedia è da identificarsi nella *katharsis*? Aristotele tace, non solo nella *Poetica*, mentre insistentemente ritorna sulla necessità di non confondere il piacere della tragedia con quello della commedia. In quanto effetto, il tipo di piacere definisce in qualche modo formalmente la differenza tra i generi.

<sup>4</sup> La consequenzialità aristotelica è: paura e pietà devono sortire dal racconto, il racconto è la composizione degli avvenimenti, quindi sono certi avvenimenti ad essere paurosi e pietosi. Quali? cfr. n. 6.

mezzo della vista, non procurano il pauroso, ma soltanto il mostruoso, non hanno nulla in comune con la tragedia,<sup>2</sup> perché nella tragedia non si deve cercare un piacere qualsiasi, ma quello suo proprio. Poiché il poeta deve produrre il piacere che si dà grazie all'imitazione da pietà e paura,<sup>3</sup> è chiaro che ciò deve essere realizzato nei fatti.

Consideriamo dunque quali avvenimenti risultino tremendi e quali compassionevoli.<sup>4</sup> Di necessità siffatte azioni sono di persone tra di loro o amiche o nemiche ovvero prive di reciproci rapporti. Nel caso del nemico col nemico non v'è nulla di pietoso né nel fare né nel progettare, a parte l'evento in sé, e neppure se non vi sono reciproci rapporti. Quando invece si producano nei rapporti di solidarietà,<sup>5</sup> come per esempio se un fratello uccide, si propone di uccidere o compie qualche altro atto simile col fratello, un figlio con il padre, una madre con il figlio o un figlio con la madre, queste sono le cose che vanno cercate.<sup>6</sup> Non è possibile disfare i racconti tramandati, dico ad esempio Clitemnestra uccisa da Oreste, o Eriphile da Alcmeone, ma egli<sup>7</sup> deve trovare anche di usare bene

<sup>5</sup> Abbiamo qui un uso particolarmente importante di ambiguità lessicale (cfr. *Introduzione* pp. 44 sgg.). Aristotele usa dapprima i termini *philia/philoī* nel senso di amicizia/amici (*vs* nemici), conformemente all'uso dell'etica, stabilendo tre casi possibili (amici, nemici, indifferenti), che si riducono rapidamente a due (indifferenti = nemici) (sui sistemi classificatori della *Poetica* cfr. *Introduzione* pp. 47-48); introduce quindi il senso più arcaico e specifico di parentela (*philoī* = famigliari), ed è su questo secondo, che rimane unico per l'astratto non solo in Aristotele ma nella lingua greca, che si svolge poi tutta la trattazione successiva. L'ambiguità in questo caso suggerisce un nesso, di fatto inesistente tra la categorizzazione etica dell'amicizia e il materiale mitico tradizionale della tragedia (cfr. n. 6).

<sup>6</sup> In *Pol.* 1262a 28-29, criticando la comunità anche sessuale delineata nella *Repubblica* di Platone, Aristotele indica come pericolo l'empietà che deriverebbe dal poter avere litigio violento (con ferimenti e uccisioni) con congiunti senza saperlo. In quel contesto Aristotele ricorre esplicitamente alla categoria religiosa di «sacro» (*hosion*), che qui, per le stesse infrazioni, ignora. Il termine *hosios* anzi è del tutto ignoto alla *Poetica*.

<sup>7</sup> Cioè il poeta. Quanto però siano limitati i suoi meriti si vede alla fine del capitolo. Al riguardo cfr. *Introduzione* pp. 39-44.

σθαι καλῶς. τὸ δὲ καλῶς τί λέγομεν, εἰπωμεν σαφέστερον.  
 ἔστι μὲν γὰρ οὕτω γίνεσθαι τὴν πρᾶξιν, ὥσπερ οἱ παλαιοὶ  
 ἐποιουν εἰδότας καὶ γιγνώσκοντας, καθάπερ καὶ Ευριπίδης  
 ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν· ἔστιν δὲ  
 30 πρᾶξαι μέν, ἀγνοοῦντας δὲ πρᾶξαι τὸ δεινόν, εἴθ<sup>8</sup> ὑστερον  
 ἀναγνωρίσαι τὴν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο  
 μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, ἐν δ' αυτῇ τῇ τραγωδίᾳ  
 οἷον ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος η̄ ὁ Τηλέγονος ὁ ἐν τῷ  
 τραυματίᾳ Ὁδυσσεϊ. ἔτι δὲ τρίτον παρὰ ταῦτα τὸ μέλλον-  
 35 τα ποιεῖν τι τῶν ἀνηκέστων δι' ἄγνοιαν ἀναγνωρίσαι πρὶν  
 ποιῆσαι. καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως. η̄ γὰρ πρᾶξαι  
 ἀνάγκη η̄ μὴ καὶ εἰδότας η̄ μὴ εἰδότας. τούτων δὲ τὸ μὲν  
 γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ πρᾶξαι χειριστον· το τε γὰρ  
 μιαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν ἀπαθὲς γάρ. διόπερ οὐδεῖς  
 54<sup>a</sup> ποιεῖ ὅμοιως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα  
 ὁ Αἴμων. τὸ δὲ πρᾶξαι δεύτερον. βελτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα  
 μὲν πρᾶξαι, πρᾶξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μιαρὸν  
 οὐ πρόσεστιν καὶ η̄ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν. κράτιστον δὲ  
 5 το τελευταῖον, λεγώ δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ η̄ Μερόπη  
 μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀν-  
 εγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ η̄ ἀδελφὴ τὸν ἀδελφόν, καὶ  
 ἐν τῇ Ἐλλῃ ὁ υἱὸς τὴν μητέρα ἐκδιδόναι μέλλων ἀνεγνώ-  
 ρισεν. διὰ γὰρ τοῦτο, ὅπερ πάλαι εἴρηται, οὐ περὶ πολλὰ  
 ιο γένη αἱ τραγωδίαι εἰσίν. ζητοῦντες γὰρ οὐκ ἀπὸ τέχνης

<sup>8</sup> Inizia qui la vera e propria classificazione delle azioni tragiche (per il suo procedere in due tempi cfr. *Introduzione* pp. 51-52). La conoscenza dei legami di parentela che uniscono agente e vittima, fin qui apparsa, conformemente alla tradizione mitica, variabile secondaria, diventa selettore discriminante coerentemente con il modello etico aristotelico di azione morale.

<sup>9</sup> Astidamante il giovane, allievo di Isocrate, fu tragico di successo del IV sec.; questa di Aristotele è l'unica testimonianza sul suo *Alcmeone* (TrGF I vol. 60 F 1b). Il racconto del ferimento e della morte di Ulisse ad opera del proprio figlio Telegono doveva costituire l'argomento dell'*Ulisse colpito dalla spina* di Sofocle (TrGF IV vol. F 452).

la tradizione. Che cosa intendo per bene lo dirò più chiaramente.

È possibile<sup>8</sup> che l'azione si svolga così come gli antichi rappresentavano persone che sapevano ed erano a conoscenza, come anche Euripide ha rappresentato Medea che uccide i propri figli; è possibile invece che si agisca sì, ma ignorando di compiere ciò che è tremendo, e poi, in 30 seguito si riconosca il rapporto di parentela, come l'Edipo di Sofocle; questo fuori dell'azione drammatica, mentre nella stessa tragedia l'Alcmeone di Astidamante o Telegono nel *Ferimento di Ulisse*.<sup>9</sup> Un terzo caso, oltre a questi, è progettare di compiere qualche atto irrimediabile per ignoranza e giungere al riconoscimento prima di 35 compierlo. Oltre a questi casi non è possibile altrimenti, perché di necessità o si agisce o no, e sapendo o non sappendo.

Di questi, progettare essendo a conoscenza e non agire è il peggio, perché ha in sé ciò che è ripugnante, ma non ciò che è tragico, è infatti privo di evento traumatico. Per questo nessuno fa così se non raramente, come per esempio nell'*Antigone* Emone con Creonte. Secondo viene l'agire; ed è meglio agire ignorando e dopo aver agito giungere al riconoscimento, perché non vi si aggiunge il ripugnante<sup>10</sup> e il riconoscimento produce sorpresa. Migliore di tutti è però l'ultimo, intendo come nel *Cresfonte* Merope è in procinto di uccidere il figlio, non lo uccide però, ma lo riconosce, nell'*Ifigenia* la sorella con il fratello e nell'*Elle* il figlio che sta per cedere la madre la riconosce.<sup>11</sup>

Per questo, come già si è detto, le tragedie non hanno come argomento molte stirpi. Cercando, non per effetto 10

<sup>10</sup> Il termine *miaron*, generalizzato nel senso di ripugnante, è connesso con la consapevolezza della trasgressione, ma ha originariamente un significato rituale (= immondo). Aristotele lo usa soltanto nella *Poetica*; al riguardo cfr. anche n. 6, e R. Parker, *Miasma: Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford 1983.

<sup>11</sup> Del *Cresfonte* ci sono rimasti frammenti (cfr. *Euripides' Krephontes and Archelaos*, Intr. Text and Comm. by A. Harder, Leiden 1985), dell'*Elle* non abbiamo altre testimonianze.

ἀλλ' ἀπὸ τυχῆς εῦρον τὸ τοιοῦτον παρασκευαζεῖν εν τοῖς μύθοις· αναγκάζονται οὖν ἐπὶ ταυτας τὰς οἰκιας απαντᾶν ὅσαις τα τοιαῦτα συμβέβηκε πάθη. περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μῆνας θους εὑρηται ικανῶς.

15     Περὶ δὲ τα ἥθη τέτταρά ἔστιν ὡν δεῖ στοχάζεσθαι, ἐν μὲν καὶ πρῶτον, ὅπως χρηστὰ ἦ. ἔξει δὲ ἥθος μὲν ἐαν ὥσπερ ἐλέχθη ποιῇ φανερὸν ὁ λόγος ἦ ἡ πρᾶξις προ-  
20 αίρεσιν τινα <ἢ τις ἄν> ἦ, χρηστὸν δὲ εὰν χρηστήν. ἔστιν δε  
καῖτοι γε ἵσως τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὀλως φαῦ-  
λον ἔστιν. δεύτερον δὲ τὸ ἀρμόττοντα· ἔστιν γὰρ ἀνδρείαν  
μὲν τὸ ἥθος, ἀλλ' οὐχ ἀρμόττον γυναικὶ οὗτως ἀνδρείαν ἢ  
δεινὴν εἶναι. τρίτον δὲ τὸ ὅμοιον. τοῦτο γὰρ ἔτερον τοῦ  
25 χρηστὸν τὸ ἥθος καὶ ἀρμόττον ποιῆσαι ὡς προειρηται.

<sup>12</sup> Soggetto sono i poeti, ma il termine non è esplicitato, come già sopra 53b 25 (cfr. n. 7).

<sup>13</sup> Per il valore teorico del brano cfr. *Introduzione* p. 41; i poeti sono indicati come necessitati nel loro agire sia pure per diverse ragioni e con diversi risultati in 52a 1.

<sup>14</sup> La formula conclusiva può essere posta in simmetria sia con quella incipitaria del cap. 13 (52b 28-30), sia con l'inizio del cap. 7 (50b 21-22); al riguardo cfr. *Introduzione* pp. 16-17.

<sup>1</sup> Aristotele parla in questo capitolo dei personaggi delle tragedie, anzi di come i personaggi debbano essere fatti. Tuttavia *ēthos* mantiene anche il valore di indole, costume morale (cfr. cap. 2 n. 1), di qui una serie di possibili oscillazioni semantiche (oltre al già citato Schütrumpf cfr. più recentemente G.F. Held, *The Meaning of Ethos in the Poetics*, «Hermes» 1985, pp. 280 sgg.). Vale dunque in questo caso come premessa tutto quel che è detto su *ēthos* nell'etica (cfr. cap. 6 n. 12), ma qui il discorso va molto al di là, giungendo a delineare i tratti che definiscono il modello di personaggio; è da considerarsi che Aristotele ha dinanzi il teatro del suo tempo, anche se gli esempi risalgono al V sec. Si consideri infatti che tutto il capitolo non è condotto, come ci si potrebbe attendere, su un seguito di definizioni, ma di prescrizioni, non diversamente dal cap. 24.

<sup>2</sup> Cioè efficaci. Il termine *chrestos* nella *Poetica* compare solo in questo contesto; nella *Retorica* tende ad essere sinonimo di virtuoso, men-

dell'arte ma del caso, trovarono<sup>12</sup> di usare questo genere di situazioni nei racconti; sono perciò costretti a rivolgersi alle famiglie nelle quali sono avvenute siffatte violenze.<sup>13</sup>

Sulla composizione dei fatti, cioè quali debbano essere i racconti, si è detto a sufficienza.<sup>14</sup>

15

15 Riguardo ai caratteri<sup>1</sup> quattro sono i tratti che si devono aver di mira. Uno e primo che siano di valore. Si avrà carattere quando, come si è detto, la parola o l'azione renderà chiaro un proponimento qualsiasi, e sarà di valore se il proponimento è di valore. Questo è possibile per ogni genere di persona, perché anche una donna è di valore,<sup>2</sup> e anche uno schiavo, nonostante in verità il primo sia un genere inferiore, il secondo del tutto inconsistente.

Secondo, che siano adatti,<sup>3</sup> perché è possibile che si sia di carattere coraggioso, ma non è adatto ad una donna essere così coraggiosa o temibile.<sup>4</sup>

Terzo è l'essere somiglianti; questo è diverso infatti dal fare il carattere di valore e adatto, quali li si è detti prima.<sup>5</sup>

tre altrove marca piuttosto l'efficacia (es. «nutrimento efficace»). A chiarire i significati di tre delle quattro definizioni del carattere stanno gli esempi che seguono da 54a 28. È sempre da tener presente l'importante distinzione tra modello reale e imitazione, stabilita da Aristotele nel cap. 4 (cfr. 48b 10-11).

<sup>3</sup> Cioè intonati. Gli esempi che seguono chiariscono il valore del termine connotandolo anche come «conveniente» (*prepon*).

<sup>4</sup> Si è soliti attribuire al termine il valore secondario di «abile», e in particolare «abile nel parlare», soprattutto per l'esempio che segue della *Melanippe euripidea* (54a 31). Ma qualche dubbio mi sembra ragionevole: insieme con il discorso di Melanippe come esempio di non adatto e sconveniente è ricordato il lamento di Ulisse, che non trova riscontro in queste righe. Si aggiunga che *deinos* nella *Poetica* serba sempre altrove il significato primo di «tremendo», contiguo a «coraggioso».

<sup>5</sup> Sembra essere l'unica delle definizioni che riporta fuori dell'imitazione, nel suo rapporto con il modello (cfr. 48a 6). Aristotele non produce in questo caso esempi; il modello può intendersi l'immagine della tradizione mitica. È possibile però anche che vi sia una connotazione etica: il personaggio deve appartenere allo stesso livello morale dello spettatore (cfr. cap. 13); l'analogia è anche qui con la ritrattistica (cfr. sotto 54b 10).

τέταρτον δὲ τὸ ὄμαλόν. καν γὰρ ανώμαλός τις ἦ ὁ τὴν  
μίμησιν παρέχων καὶ τοιοῦτον ἥθος ὑποτεθῆ, ομως ομα-  
λῶς ανώμαλον δεῖ εἶναι. ἔστιν δὲ παράδειγμα πονηριας μὲν  
ἥθους μὴ αναγκαίας οίον ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὁρέστῃ, τοῦ  
30 δὲ ἀπρεπούς καὶ μὴ ἀρμόττοντος ὁ τε θρῆνος Ὀδυσσέως  
ἐν τῇ Σκύλλῃ καὶ ἡ τῆς Μελανίππης ρῆσις, τοῦ δὲ ανωμάλου  
ἡ ἐν Αὐλίδι Ἰφιγένεια· οὐδὲν γὰρ ἔοικεν ἡ ἵκετενουσα τῇ  
ὑστέρᾳ. χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἥθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν  
πραγμάτων συστάσει ἀεὶ ζητεῖν ἡ το ἀναγκαῖον ἡ το εἰκός,  
35 ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἡ πράττειν ἡ αναγκαῖον  
ἡ εἰκός καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἡ ἀναγκαῖον ἡ εἰκός.  
φανερὸν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ  
54<sup>b</sup> μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μη-  
χανῆς καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν. ἀλλὰ μη-  
χανῆ χρηστέον ἐπὶ τὰ ἔξω τοῦ δράματος, ἡ ὅσα πρὸ τοῦ  
γέγονεν ἢ οὐχ οίον τε ἄνθρωπον εἰδέναι, ἡ ὅσα ὑστερον, ἢ  
5 δεῖται προαγορεύσεως καὶ ἀγγελίας· ἀπαντα γὰρ ἀπο-  
δίδομεν τοῖς θεοῖς ὄρâν. ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγ-

<sup>6</sup> Il termine è assunto dal linguaggio fisico (movimento, superficie ecc. uniforme). Illuminante l'esempio negativo di Ifigenia il cui mutamento di stato d'animo ad Aristotele non appare sufficientemente giustificato. La coerenza diventa quindi il tratto più importante del carattere, in quanto lo definisce nella durata dell'azione, ed è perciò il più intrinseco allo svolgimento del racconto. A sua volta, come si può vedere in ciò che segue, gran parte della verisimiglianza dell'azione dipende dalla verisimiglianza (= coerenza) del personaggio.

<sup>7</sup> Menelao nell'*Oreste* di Euripide è raffigurato come inetto e mentitore; lo scoliasta antico riprende il giudizio negativo di Aristotele (cfr. anche 61b 21), che probabilmente era già tradizionale. Importante comunque è che alla validità non si oppone la malvagità, ma la malvagità non necessaria, e quindi inefficace, del personaggio euripideo.

<sup>8</sup> *Scilla* era un ditirambo di Timoteo (cfr. cap. 26 n. 2). L'uscire dal campo specifico della tragedia non costituisce un problema. Tutte le forme di poesia seria che fanno uso di personaggi sono adoperabili perché, in quanto tali, sono come la tragedia, che ha inoltre suoi aspetti specifici (cfr. *Introduzione* pp. 25-26). La Melanippe qui ricordata è la *Melanippe dotta* di Euripide di cui ci restano solo frammenti, da cui tuttavia è possibile comprendere la critica aristotelica. Per l'*Ifigenia* cfr. n. 6.

Quarto è l'essere coerente; anche se infatti è persona incoerente chi dà lo spunto all'imitazione ed è supposto carattere di tal fatta, deve comunque essere coerentemente incoerente.<sup>6</sup>

Un modello di malvagità di carattere non necessaria è, per esempio, il Menelao dell'*Oreste*,<sup>7</sup> dello sconveniente e del non adatto il lamento di Ulisse nella *Scilla* e il di- 30 scorso di Melanippe, dell'incoerente *Ifigenia in Aulide*, perché quella che prega non assomiglia in nulla a quella successiva.<sup>8</sup>

Anche nei caratteri è necessario, come nella composizione dei fatti, ricercare sempre o necessità o verisimiglianza, in modo che sia necessario o verisimile che una persona di un certo tipo dica o faccia cose di un certo ti- 35 po, e che sia necessario o verisimile che un fatto succeda ad un altro. È perciò chiaro che anche lo scioglimento dei racconti debba avvenire per effetto dello stesso racconto e non, come nella *Medea*, dalla macchina, o nell'*Iliade* 54b quanto riguarda la partenza.<sup>9</sup> Bisogna invece servirsi della macchina per quel che è fuori dell'azione drammatica: quanto è avvenuto prima e che non è possibile che un uomo sappia o quanto avviene dopo e che abbisogna di un preavviso e di un annuncio, dal momento che agli dei at- 5 tribuiamo il vedere tutto.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> La critica aristotelica è rivolta all'intervento del sovrumano che spezza i nessi di consequenzialità delle azioni umane. Esplicitamente chiamata in causa l'apparizione di Medea sul carro del sole che conclude la tragedia euripidea (un uso della cosiddetta «macchina», cioè di un congegno che permetteva a un attore di recitare sollevato sul piano della scena). Solitamente l'uso della macchina era riservato a un dio che concludeva la vicenda. Tuttavia il significato, passato poi in proverbio di *deus ex machina*, detto di chi risolve dal di fuori una faccenda altrimenti indistricabile, risale probabilmente all'abuso fattone dai tragediografi del IV sec. Quel che abbiamo del V sec. infatti sembra rispondere a funzioni diverse (cfr. A. Spira, *Untersuchungen zum Deus ex machina bei Sophokles und Euripides*, Kallmünz 1960). L'episodio omerico ricordato è nel II libro dell'*Iliade*: Era e Atena scongiurano la partenza dei Greci dopo il ritiro di Achille.

<sup>10</sup> Cfr. *Introduzione* pp. 36-37.

μασιν, εί δέ μή, ἔξω τῆς τραγῳδίας, οίον τὸ ἐν τῷ  
Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους. ἐπεὶ δὲ μίμησίς ἔστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων ἡ ημεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς αγαθοὺς εἰκονογράφους· καὶ γὰρ ἐκεῖνοι ἀποδιδόντες τὴν ἴδιαν μορφὴν ὁμοίους ποιοῦντες καλλίους γράφουσιν· οὕτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ οργύλους καὶ ραβύμους καὶ τάλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ηθῶν τοιούτους ὄντας ἐπιεικεῖς ποιεῖν τὸ παράδειγμα σκληρότητος οίον τὸν Αχιλλέα ἀγαθὸν καὶ 15 Ὁμηρος†. ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτους τὰ παρὰ τὰς ἔξ ανάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἀμαρτάνειν πολλάκις· εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ίκανῶς.

16 Άναγνώρισις δὲ τί μέν ἔστιν, εἴρηται πρότερον· εἴδη 20 δὲ ἀναγνωρίσεως, πρώτη μὲν ἡ ἀτεχνοτάτη καὶ ἡ πλειότητα χρῶνται δι' ἀπορίαν, ἡ διὰ τῶν σημείων. τούτων δὲ τὰ μὲν σύμφυτα, οίον “λόγχην ήν φοροῦσι Γηγενεῖς” ἡ αστέρας οἵος ἐν τῷ Θυέστῃ Καρκίνος, τὰ δὲ ἐπίκτητα, καὶ τούτων τὰ μὲν ἐν τῷ σώματι, οίον οὐλαί, τὰ δὲ ἔκτος, οίον τὰ περι-

<sup>11</sup> Il periodo e i due precedenti sono stati sospettati in quanto da una parte riaprirebbero una trattazione già conclusa alla fine del cap. 14, dall'altra anticiperebbero la trattazione dello scioglimento (cfr. cap. 18), perciò alcuni editori ne proposero la trasposizione, altri addirittura l'espunzione. L'ultima affermazione trova riscontro quasi identico al cap. 24 (cfr. 60a 29-30 e n. 14) nella trattazione dell'epica, cui si rimanda.

<sup>12</sup> La ritrattistica svolge il consueto ruolo di chiarificazione. Senza dubbio il termine *epieikeis* (= ragguardevoli) ha valore diverso che nel cap. 13. L'ultima frase nella tradizione manoscritta appare oscura; accolgo la correzione di Lobel che sposta *paradeigma sklerotētos* dopo *kai*.

Non ci sia nei fatti nulla di illogico, o almeno fuori della tragedia, come per esempio, nell'*Edipo* di Sofocle.<sup>11</sup>

Poiché la tragedia è imitazione di persone migliori di noi, si devono imitare i buoni ritrattisti: pur riproducendone la particolare fisionomia, facendoli somiglianti li dipingono migliori; così il poeta che imita chi è facile all'ira o indifferente o di altra disposizione di carattere, pur restando quali sono deve rappresentarli di qualità, come per esempio Omero Achille valoroso e modello di durezza.<sup>12</sup>

Questo dunque è da osservare, e inoltre quel che riguarda la ricezione, che si accompagna necessariamente alla poetica; anche su questo punto si può spesso incorrere in errore. Ma di ciò si è parlato a sufficienza negli scritti pubblicati.<sup>13</sup>

16 Che cosa sia il riconoscimento si è detto prima; ora le forme del riconoscimento.<sup>1</sup> Primo il più estraneo all'arte 20 e del quale ci si serve di più per mancanza di risorse, quello per mezzo dei segni. Di questi alcuni sono congeniti, per esempio «la lancia che recano i terrigeni» o le stelle, come nel *Tieste Carcino*; altri sono acquisiti, e di questi o sul corpo, come le ferite, o esternamente, come

<sup>13</sup> È l'unica allusione esplicita nella *Poetica* a un'opera pubblicata, si pensa al dialogo *I poeti* (cfr. App. C.).

<sup>1</sup> Il capitolo è stato sempre un impiccio per tutti coloro che hanno voluto riconoscere uno schema espositivo definito della *Poetica*; potrebbe in effetti essere una lunga nota di appendice al cap. 11 (cfr. *Introduzione* p. 18). Tuttavia i traduttori hanno sempre cercato di normalizzarlo, fluidificando sintatticamente le contratte annotazioni aristoteliche di cui è contesto. Questa traduzione invece conserva le brachilogie dell'autore, integrando quanto è indispensabile in nota e offrendo l'indicazione dei riferimenti che Aristotele presupponeva trasparenti per i suoi destinatari.

25 δέραια καὶ οίον ἐν τῇ Τυροῖ διὰ τῆς σκαφῆς. ἔστιν δε καὶ τούτοις χρησθαι ἡ βέλτιον ἡ χείρον, οίον Ὀδυσσεύς διὰ τῆς οὐλῆς ἄλλων ἀνεγνωρίσθη ὑπὸ τῆς τροφοῦ καὶ ἄλλως ὑπὸ τῶν συβοτῶν εἰσὶ γὰρ αἱ μὲν πίστεως ἐνεκα ἀτεχνότεραι, καὶ αἱ τοιαῦται πᾶσαι, αἱ δὲ ἐκ περιπετείας, ὥστο περ ἡ ἐν τοῖς Νίπτροις, βελτίους. δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημέναι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἀτεχνοι. οίον Ὁρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὁρέστης· ἐκεῖνή μὲν γὰρ διὰ τῆς ἐπιστολῆς, ἐκεῖνος δὲ αὐτὸς λέγει ἢ βούλεται ο ποιητης ἄλλ 35 οὐχ ὁ μῦθος· διὸ ἐγγύς τι τῆς εἰρημένης ἀμαρτίας ἔστιν, ἐξῆν γὰρ ἀν ἔνια καὶ ἐνεγκεῖν. καὶ ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῖ ἡ τῆς κερκίδος φωνή. ἡ τρίτη διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσθαι 55<sup>a</sup> τι ιδόντα, ὥσπερ ἡ ἐν Κυπρίοις τοῖς Δικαιογένενος, ἰδων γὰρ τὴν γραφὴν ἔκλαυσεν, καὶ ἡ ἐν Ἀλκίνου ἀπολόγῳ, ἀκούων γὰρ τοῦ κιθαριστοῦ καὶ μνησθεὶς ἔδακρυσεν, ὅθεν ἀνεγνωρίσθησαν. τετάρτη δὲ ἡ ἐκ συλλογισμοῦ, οίον ἐν Χοηφόροις, 5 ὅτι ὅμοιος τις ἐλήλυθεν, ὅμοιος δὲ οὐθεὶς ἄλλ ἡ Ὁρέστης, οὗτος ἄρα ἐλήλυθεν. καὶ ἡ Πολυίδου τοῦ σοφιστοῦ περὶ τῆς Ἰφιγενείας· εἰκὼς γὰρ ἦφη τὸν Ὁρέστην συλλογισασθαι ὅτι

<sup>2</sup> Il segno ereditario di una lancia impresso sulla pelle era il ricordo della nascita degli Sparti dalla terra dopo la semina dei denti del drago nella leggenda delle origini di Tebe; le parole di Aristotele sono probabilmente una citazione tragica. Le stelle sono analogamente un segno bianco sulla spalla dei discendenti di Pelope, a ricordo della sua spalla d'avorio. Sappiamo di due Carcino tragediografi: il primo, parodiato da Aristofane nelle *Vespe*, attivo nella seconda metà del V sec., il secondo, nipote del primo, attivo con maggior successo alla metà del IV. Si preferisce solitamente attribuire i parecchi riferimenti aristotelici a questo secondo (cfr. anche più avanti nel cap. 17). Nella *Tiro* di Sofocle (ma pare che ce ne fossero due) i gemelli Pelia e Neleo, esposti in una culla a forma di barca, erano protagonisti di una vicenda simile a quella di Romolo e Remo.

<sup>3</sup> Aristotele stabilisce una differenza tra il riconoscimento della nutrice (*Od. XIX*, noto, prima della suddivisione alessandrina in libri, col titolo appunto di *Bagno*) e quello successivo di Eumeo e Filezio (*Od. XXI*). Qui la ferita non è scoperta casualmente con un colpo di scena, ma mostrata dallo stesso Ulisse per persuadere i porcarri della propria identità.

le collane o nella *Tiro* per mezzo della barca.<sup>2</sup> Ci si può 25 servire di essi meglio o peggio, come Ulisse è riconosciuto grazie alla ferita dalla nutrice e altrimenti dai porcaro. Quelli volti a persuadere e tutti i consimili sono più estranei all'arte, quelli invece che procedono insieme con un rovesciamento, come nel *Bagno*, migliori.<sup>3</sup>

Secondi quelli fatti dal poeta, perciò estranei all'arte, 30 per esempio Oreste nell'*Ifigenia* mostra che è Oreste. Lei infatti grazie alla lettera, mentre lui dice direttamente quel che vuole il poeta, ma non il racconto. Perciò si è in un certo senso vicini all'errore già detto, perché avrebbe 35 potuto anche esser portatore di qualcosa. E anche nel *Tereo* di Sofocle la «voce della spola».<sup>4</sup>

Il terzo grazie alla memoria, per il rendersi conto alla 55a vista di qualcosa, come nei *Ciprii* di Diceogene, vedendo il disegno scoppia in pianto, e, nella *Narrazione di Alcinoo*, udendo il citaredo e ricordandosi, rompe in lacrime, venendo così riconosciuti.<sup>5</sup>

Quarto per deduzione, come nelle *Coefore*: è arrivato qualcuno di somigliante, ma non c'è nessuno di somigliante tranne Oreste, dunque è costui che è arrivato. E 5 anche quello del sofista Poliido a proposito di Ifigenia; disse infatti essere verisimile per Oreste dedurre che, come la sorella era stata sacrificata, così anche a lui accade

<sup>4</sup> Aristotele critica il riconoscimento reciproco di Oreste e Ifigenia nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide. Importante qui la contrapposizione di poeta e racconto: il primo deve adeguarsi al secondo, non governarlo. Cfr. al riguardo più ampiamente *Introduzione* pp. 40 sgg. Nel *Tereo* il protagonista violenta la cognata Filomele e le taglia la lingua. Filomele però rivela quanto ha patito alla sorella Procne ricamandolo su un tessuto. «Voce della spola» sembra citazione di Sofocle.

<sup>5</sup> Di Diceogene (IV sec.?) non abbiamo quasi nessuna notizia e soltanto qualche minimo frammento. Si è supposto che nei *Ciprii* Teucro, tornato in patria, si riveli commovendosi davanti al ritratto del padre morto. La *Narrazione di Alcinoo* è il titolo dell'attuale ottavo libro dell'*Odissea*: Ulisse si commuove udendo Demodoco cantare le gesta di Troia. Si noti che Aristotele omette qui persino il nome dei personaggi; o si tratta di appunti provvisori o il riferimento doveva essere per altre ragioni trasparente ai suoi destinatari.

η τ' ἀδελφή ἐτύθη καὶ αὐτῶ συμβαίνει θύεσθαι. καὶ ἐν τῷ  
 Θεοδέκτου Τυδεῖ, ὅτι ἐλθὼν ὡς εὑρῆσων τὸν νίον αὐτὸς ἀπόλ-  
 ιο λυται. καὶ ἡ ἐν τοῖς Φινείδαις· ἵδοῦσαι γὰρ τὸν τόπον συν-  
 ελογίσαντο τὴν εἰμαρμένην ὅτι ἐν τούτῳ εἰμαρτὸ ἀποθανεῖν  
 αὐτᾶς, καὶ γὰρ ἔξετέθησαν ἐνταῦθα. ἔστιν δέ τις καὶ συν-  
 θετῇ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρου, οἷον ἐν τῷ Ὀδυσσεῖ τῷ  
 14 ψευδαγγέλω τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ  
 14<sup>1</sup> μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις,  
 14<sup>2</sup> καὶ εἴ γε τὸ τόξον ἔφη γνώσεσθαι ὃ οὐχ ἔωράκει·  
 15 τὸ δὲ ὡς δι ἐκείνου ἀναγνωριοῦντος διὰ τούτου ποιῆσαι  
 παραλογισμός. πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἡ ἔξ αὐτῶν  
 τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γιγνομένης δι εἰκότων,  
 οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἰφιγενεί· εἰκὸς  
 γὰρ βούλεσθαι ἐπιθεῖναι γράμματα. αἱ γὰρ τοιαῦται μόναι  
 20 ἀνευ τῶν πεποιημένων σημείων καὶ περιδεραίων. δεύτεραι δὲ  
 αἱ ἐκ συλλογισμοῦ.

17 Δεῖ δὲ τοὺς μύθους συνιστάναι καὶ τῇ λέξει συναπ-  
 εργάζεσθαι ὅτι μάλιστα πρὸ ὄμμάτων τιθέμενον· οὕτω γὰρ  
 ἀν ἐναργέστατα [ό] ὥρῶν ὥσπερ παρ' αὐτοῖς γιγνόμενος τοῖς  
 25 πραττομένοις εὐρίσκοι τὸ πρέπον καὶ ἡκιστα ἀν λανθάνοι  
 [τὸ] τὰ ὑπεναντία. σημείον δὲ τούτου ὃ ἐπετιμᾶτο Καρκίνω.  
 ὁ γὰρ Ἀμφιάραος ἔξ ἱεροῦ ἀνήιει, ὁ μὴ ὥρῶντα [τὸν θεατὴν]  
 ἐλάνθανεν, ἐπὶ δὲ τῆς σκηνῆς ἔξέπεσεν δυσχερανάντων

<sup>6</sup> Il riconoscimento delle *Coefore* eschilee, legato a moduli tradizionali propri anche della favola (fratello e sorella hanno uguali capelli, uguale forma di piede etc.), fu criticato implicitamente da Sofocle ed esplicitamente da Euripide nelle loro *Elettra*. È probabile che di Poliido ci fosse un commento-spiegazione dell'*Ifigenia in Tauride* euripidea, ma ovviamente la veste sillogistica della spiegazione è aristotelica. Più difficile immaginare, ma comunque non da escludere, un tragico Poliido, risultato della sintesi di questo Poliido «sofista» e del Poliido ditirambografo attestato da varie fonti antiche (cfr. TrGF vol. I 78).

va di essere sacrificato.<sup>6</sup> E nel *Tideo* di Teodette: venuto a trovare il proprio figlio, egli stesso muore; e quello delle *Fineidi*: vedendo il luogo ne dedussero il destino, che 10 in quel luogo era stato loro destinato di morire, perché lì erano state esposte.<sup>7</sup>

Ve n'è anche uno costruito sulle false deduzioni del pubblico, come per esempio nell'*Ulisse falso messaggero*: che a tender l'arco non ci sarebbe riuscito nessun altro è supposizione e invenzione del poeta, anche se in verità egli dice che riconoscerà l'arco che non aveva visto; ora, fare che giunga al riconoscimento grazie a questo 15 come se fosse grazie a quello, è falsa deduzione.

Il migliore di tutti i riconoscimenti è però quello che procede dagli stessi fatti, producendosi la sorpresa grazie a somiglianze, come per esempio nell'*Edipo* di Sofocle e nell'*Ifigenia*, perché era verisimile voler mandare una lettera. Questi sono i soli senza segni costruiti e collane; al 20 secondo posto vengono quelli da deduzione.<sup>8</sup>

17 Bisogna comporre i racconti e rifinirli con il linguaggio quanto più avendoli davanti agli occhi. Potendo così vedere nel modo più chiaro come se si fosse in mezzo agli stessi fatti, si potrà trovare quel che è conveniente e sfuggiranno meno le incongruità. Segno di questo è ciò che fu rimproverato a Carcino: Anfiarao ritorna- 25 va dal tempio, ma non vedendolo se ne dimenticò, e alla rappresentazione cadde perché gli spettatori furono

<sup>7</sup> Per Teodette cfr. cap. 11 n. 1; del *Tideo* non sappiamo più di quanto dica qui Aristotele, e nulla dell'autore delle *Fineidi* (le figlie di Fineo, cioè le Arpie). Niente sappiamo neppure dell'*Ulisse falso messaggero* citato nel periodo seguente.

<sup>8</sup> Per il valore normativo della classificazione cfr. *Introduzione* p. 47.

τοῦτο τῶν θεατῶν. ὅσα δέ δυνατὸν καὶ τοῖς σχῆμασιν  
ζο συναπεργαζόμενον πιθανώτατοι γάρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φυσεως  
οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν, καὶ χειμαίνει ὁ χειμαζόμενος  
καὶ χαλεπαίνει ὁ ὄργιζόμενος ἀληθινώτατα. διὸ εὑφυοῦς ἡ  
ποιητική ἔστιν ἡ μανικού· τούτων γάρ οἱ μὲν εὐπλαστοι οἱ δὲ  
ἐκστατικοί εἰσιν. τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους  
**55<sup>b</sup>** δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἔκτιθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὐτως ἐπεισ-  
οδιοῦν καὶ παρατείνειν. λέγω δὲ οὐτως ἀν θεωρεῖσθαι τὸ καθ-  
όλου, οἷον τῆς Ἰφιγενείας τυθείσης τιὸς κορῆς καὶ αφανι-  
σθείσης ἀδήλως τοῖς θύσασιν, ἴδρυνθείσης δὲ εἰς ἄλλην  
5 χώραν, ἐν ᾧ νόμος ἦν τοὺς ξένους θυεῖν τῇ θεῷ, ταῦτην ἐσχε  
τὴν ἱερωσύνην χρόνῳ δὲ ὕστερον τῷ ἀδελφῷ συνέβη ἐλθεῖν  
τῆς ἱερείας, τὸ δὲ ὅτι ἀνεῖλεν ὁ θεὸς [διά τινα αἰτίαν ἔξω τοῦ

<sup>1</sup> La scrittura di questo capitolo non è meno contratta di quella del precedente, sì che alcuni luoghi possono risultare non immediatamente perspicui. Valgimigli e Rostagni<sup>1</sup> intesero *synapergazesthai* come «immedesimarsi», dando quindi al brano un senso abbastanza diverso, più conforme al riecheggiamento oraziano; ma l'immedesimazione, seppure c'è, appartiene al periodo successivo (cfr. sotto n. 3). Su Carcino cfr. cap. 16 n. 2, ma nulla si sa del dramma cui accenna qui Aristotele (la diversa interpretazione proposta da E.M. Craik, *Arist. Poetics* 1455a 27: *Karkinos' Amphiaraos*, «Maia» 1980, pp. 167 sgg., non appare sufficientemente convincente). Dal testo quale noi abbiamo non appare tuttavia del tutto chiaro come il caso di Carcino possa esemplificare un imperfetto uso del linguaggio.

<sup>2</sup> Manca la proposizione principale; alcuni, tra cui Else, interpungono diversamente, legando la frase al periodo precedente, come parallela a «quanto più avendoli davanti agli occhi», e intendendo come parentetico tutto quel che sta in mezzo, ma sorgerebbe così una assimetria lessicale più grave di quella sintattica: la ripetizione dell'inconsueto *synapergazesthai* sembra infatti suggerire un parallelismo dei due precetti, anche se il secondo non appare sintatticamente esplicito. Il vero problema è però *schemata*: a quali figure allude qui Aristotele: del linguaggio, della recitazione, della danza? Non mi pare che si possa pensare alla libera invenzione dell'attore come alcuni interpreti suggeriscono. Nella realtà del dramma greco movimenti musicali (metrici) e movimenti mimici si implicavano reciprocamente, ed erano simbolicamente significanti. È a queste figure complesse (dell'ansia, della paura, del dolore, della gioia) che allude qui Aristotele?

<sup>3</sup> Il primo periodo trova corrispondenza in Orazio (*Epist.* II 3, 102-

infastiditi dal fatto.<sup>1</sup>

Per quanto è possibile riferendoli anche con le figure.<sup>2</sup> Sono più credibili infatti coloro che per la loro stessa natura si trovano in uno stato emotivo; più realmente agita chi è agitato e muove all'ira chi è adirato. Perciò la poetica è arte propria di un versatile o addirittura di un esaltato, perché di questi gli uni sono malleabili, gli altri portati a uscire da sé.<sup>3</sup>

Le storie, anche le inventate, quello che le inventa deve sbozzarle fuori in generale, e poi arricchirle di episodi e svilupparle.<sup>4</sup> Intendo che si possano considerare così i tratti generali, per esempio dell'*Ifigenia*: una ragazza, offerta al sacrificio e sparita misteriosamente, trasportata in un'altra regione nella quale c'è la consuetudine di sacrificare gli stranieri alla dea, riceve questo incarico sacerdotale. Dopo qualche tempo capita di arrivare lì al

3). La difficoltà del secondo periodo sta nel significato dei quattro aggettivi e nel valore da dare al disgiuntivo *ē* (= aut o vel?). I quattro termini non sono omogenei: *manikos* indica tradizionalmente ogni forma di sragione, dovuta a cause naturali o soprannaturali; *ekstatikos* invece, nonostante la fortuna metaforica successiva, prima di Aristotele è di uso prevalentemente medico, e indica la slogatura di un arto. I due termini sono connessi anche in *Cat. 10a 2*, dove il secondo serve a inserire il primo in un quadro di tipologia psicologica. *Euphyēs* dal primo significato di «esser portato a qualcosa» si generalizza: persona cui tutto è agevole, quindi versatile (per un più esauriente quadro di riferimenti si rimanda a Else e Lucas). C'è quindi la costruzione di una gradualità e la disgiunzione *ē* va intesa come «o»/«o piuttosto»; così Lucas e Dupont Roc Lallot; Gudeman e Else propongono addirittura la correzione del testo: *[mallon] ē* (= piuttosto che). Diversamente Gallavotti che intende *euphyēs* «di tempra sana» (conforme all'etimologia, non all'uso) contrapposto al «folle». Come si segnala in *Introduzione* pp. 42-44, Aristotele non delinea però qui alcuna teoria psicologica della creazione poetica, ma liquida rapidamente un tema non gradito alla *Poetica*.

<sup>4</sup> Questa seconda parte del capitolo appare di tono didascalico più sostenuto, un tono inconsueto al resto della *Poetica*. Aristotele sembra spiegare ai poeti come si fa a scrivere una tragedia, procedendo razionalmente dalla trama alla strutturazione in episodi, alla definizione del linguaggio. Un termine ad es. come *katholou* (= universale cfr. 51b 8) si materializza banalizzandosi qui nella definizione dei fatti essenziali (cfr. n. 8).

καθόλου] ἐλθεῖν ἕκεī καὶ ἐφ' ὁ τι δὲ ἔξω τοῦ μυθου· εἰλθε  
 δὲ καὶ ληφθεὶς θύεσθαι μέλλων ἀνεγνώρισεν, εἴθ' ὡς Εὔρι-  
 10 πιδης εἴθ' ὡς Πολύιδος ἐποίησεν, κατὰ τὸ εἰκὸς εἰπων οὐτὶ  
 οὐκ ἄρα μόνον τὴν ἀδελφὴν ἀλλὰ καὶ αὐτὸν ἔδει τυθῆναι,  
 καὶ ἐντεῦθεν ἡ σωτηρία. μετὰ ταῦτα δὲ ἥδη ὑποθέντα τὰ  
 ονόματα ἐπεισοδιοῦν· ὅπως δὲ ἔσται οἰκεῖα τὰ ἐπεισόδια,  
 οἷον ἐν τῷ Ὁρέστῃ ἡ μανία δι' ἣς ἐλήφθη καὶ ἡ σω-  
 15 τηρία διὰ τῆς καθάρσεως. ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ  
 ἐπεισόδια σύντομα, ἡ δ' ἐποποίᾳ τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ  
 Ὀδυσσείας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἔστιν· ἀποδημοῦντός τινος  
 ἔτη πολλὰ καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ  
 μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἶκοι οὕτως ἔχοντων ὥστε τὰ χρῆ-  
 20 ματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβου-  
 λεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθείς, καὶ ἀναγνωρισας  
 τινὰς ἐπιθέμενος αὐτὸς μὲν ἔσωθη τοὺς δ' ἔχθροὺς δι-  
 ἐφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

18     Ἐστι δὲ πασῆς τραγῳδίας τὸ μὲν δέσις τὸ δὲ λύσις, τὰ  
 25 μὲν ἔξωθεν καὶ ἔνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις ἡ δέσις, τὸ δὲ  
 λοιπὸν ἡ λύσις· λέγω δὲ δέσιν μὲν εἰναι τὴν ἀπ' αρχῆς  
 μέχρι τούτου τοῦ μέρους ὁ ἔσχατόν ἔστιν εἰς οὐ μεταβαίνει  
 εἰς ευτυχίαν ἡ εἰς ατυχίαν, λύσιν δὲ τὴν ἀπὸ τῆς αρχῆς τῆς  
 30 μεταβάσεως μέχρι τέλους· ὥσπερ ἐν τῷ Λιγκεῖ τῷ Θεοδέκτου  
 δέσις μὲν τὰ τε προπετραγμένα καὶ ἡ τοῦ παιδίου λῆψις καὶ  
 πάλιν ἡ αὐτῶν \* \* λύσις δ' ἡ ἀπὸ τῆς αἰτιάσεως τοῦ θανάτου  
 μέχρι τοῦ τέλους. τραγῳδίας δὲ εἰδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα

<sup>5</sup> [per quale causa fuori dei tratti generali]

<sup>6</sup> Cfr. al riguardo cap. 16 n. 7.

<sup>7</sup> Sul brano cfr. *Introduzione* pp. 78-79.

<sup>8</sup> Per la riduzione dell'*Odissea* ad unità d'azione meglio cfr. cap. 23.

fratello della sacerdotessa (che ad andare lì lo ha spinto il dio<sup>5</sup> e per quale motivo è fuori del racconto). Arrivato e preso, mentre sta per essere sacrificato, giunge al riconoscimento, come lo ha fatto Euripide o come lo ha fatto Poliido,<sup>6</sup> secondo verisimiglianza, dicendo che non solo la sorella ma egli stesso doveva esser sacrificato; di qui la salvezza. Dopo questo, già imposti i nomi, arricchire di episodi,<sup>7</sup> in modo che gli episodi siano appropriati, come per esempio, nell'*Oreste* la follia a motivo della quale è stato preso e la salvezza grazie alla purificazione. Nelle azioni drammatiche gli episodi sono concisi, l'epica invece vi si diffonde. La storia dell'*Odissea* non è lunga: un uomo, che resta lontano da casa molti anni, ostacolato da Poseidone, essendo solo ed essendo inoltre le cose di casa sua messe così che le sue sostanze sono saccheggiate e suo figlio insidiato dai pretendenti, giunge egli stesso reduce da una tempesta e, datosi a riconoscere ad alcuni, lui si salva e distrugge i propri nemici. Questo è ciò che è peculiare, il resto sono episodi.<sup>8</sup>

18 Di ogni tragedia una cosa è il nodo un'altra lo scioglimento: gli elementi esterni e spesso alcuni di quelli interni costituiscono il nodo, il resto lo scioglimento. Chiamo nodo la parte di tragedia dal principio fino a quella parte che è l'ultima prima che si abbia il mutamento verso la buona o la cattiva sorte, scioglimento la parte dall'inizio del mutamento fino alla fine, come nel *Linceo* di Teodette nodo sono tutti i fatti che precedono e la cattura del bambino, e per contro scioglimento dalla condanna a morte fino alla fine.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> «Nodo», e più sotto (56a 9), con identico valore, «intreccio» (*ploke*), e «scioglimento» caratterizzano il racconto. La metafora della rete pretende un immediato rigore definitorio: per avere intrecci (= complessità) occorrono rovesciamento e riconoscimento (cfr. cap. 10). Per il *Linceo* cfr. cap. 11 n. 1.

γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἡ μὲν πεπλεγμένη, ἡς τὸ ὄλον  
 ἔστιν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἡ δὲ παθητική, οίον οἱ τε  
 56<sup>a</sup> Αἰαντες καὶ οἱ Ἰξίονες, ἡ δὲ ηθική, οίον αἱ Φθιωτιδες καὶ ὁ  
 Πηλεύς· τὸ δὲ τέταρτον τὸντο, οίον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προ-  
 μηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἀδου. μάλιστα μὲν οὖν ἄπαντα δεῖ πει-  
 ρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μή, τὰ μέγιστα καὶ πλείστα, ἄλλως τε  
 5 καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητάς· γεγονότων γὰρ καθ'  
 ἔκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἔκαστον τοῦ ἴδιου ἀγαθοῦ  
 ἀξιοῦσι τον ἕνα ὑπερβάλλειν. δίκαιον δὲ καὶ τραγωδίαν  
 ἄλλην καὶ τὴν αὐτὴν λέγειν οὐδενὶ ὡς τῷ μύθῳ· τοῦτο  
 δέ, ὃν ἡ αυτὴ πλοκὴ καὶ λύσις. πολλοὶ δὲ πλέξαντες εὗ  
 ιο λύνουσι κακῶς· δεῖ δὲ ἀμφότερα ἀρτικροτεῖσθαι. χρὴ δὲ ὅ-  
 περ εἴρηται πολλάκις μεμνῆσθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποικὸν  
 συστῆμα τραγωδίαν—ἐποποικὸν δὲ λέγω τὸ πολύμυθον—  
 οίον εἰ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὄλον ποιοὶ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ  
 διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν  
 15 δὲ τοῖς δράμασι πολὺ παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει. ση-  
 μείον δέ, ὅσοι πέρσιν Ἰλίου ὅλην ἐποιησαν καὶ μὴ κατὰ  
 μέρος ὥσπερ Εὔριπίδης, (ἢ) Νιόβην καὶ μὴ ὥσπερ Αἰσχύλος,  
 ἡ ἐκπιπτουσιν ἡ κακῶς ἀγωνίζονται, ἐπεὶ καὶ Ἀγάθων ἔξ-  
 ἐπεσεν ἐν τούτῳ μόνῳ. ἐν δὲ ταῖς περιπετείαις καὶ ἐν τοῖς

<sup>2</sup> Il brano è molto controverso; pare comunque certo che: a) le quattro parti che individuano i tipi delle tragedie non si inscrivono nelle sei parti definite al cap. 6; b) la classificazione ha il consueto valore assiologico (da un più a un meno) (cfr. *Introduzione* p. 47); c) il testo è corrto in 56a 2, e quindi non è sicuro quale sia indicato come quarto tipo di tragedia. Si può inoltre supporre che: d) il racconto sia sdoppiato nei suoi componenti (cfr. cap. 11), rispettivamente rovesciamento + riconoscimento (= complesso o intreccio) e evento traumatico. Non si può escludere però che *pathētikē* qui stia a significare «di emozioni», derivando dall'accezione di *pathē* = passioni (cfr. cap. 19 n. 1); e) l'assiologia sia costruita per progressive deprivazioni: nella tragedia priva di intreccio prevale l'evento traumatico, nella tragedia priva di questo i caratteri ecc.; f) si possa accostare questa classificazione a quella dei tipi di epica del cap. 24 (59b 7). La classificazione dell'epica ha suggerito ad alcuni la tragedia «semplice» come quarto tipo. Un'avvertenza utile ci fornisce Lucas: nessun elenco di parti/elementi nella *Poetica* corrisponde a un altro. Inoltre è da osservare che qui Aristotele può delineare la tipologia sull'elemento volta a volta dominante nella tragedia. Si

Quattro sono i tipi di tragedia (tante infatti sono le parti di cui si è parlato): quella d'intreccio, che consiste tutta in rovesciamento e riconoscimento; quella di eventi, come per esempio gli *Aiaci* e gli *Issioni*; quella di caratteri, come le *Ftiotidi* e il *Peleo*, e per quarta... come le *Forcidi*, il *Prometeo* e tutte quelle collocate nell'Ade.<sup>2</sup>

Bisogna tentare di possedere tutti questi elementi, o per lo meno i più importanti e in maggior numero, tra l'altro perché oggi si criticano i poeti: poiché per ogni parte ci sono stati buoni poeti, si pretende che uno solo superi ciascuno di quelli nella sua peculiare bravura.

Per null'altro è giusto definire una tragedia uguale o simile a un'altra come per il racconto; questo per quelle che hanno intreccio e scioglimento. Molti però, dopo aver ben intrecciato sciolgono male, mentre bisogna sapere accordare le due cose. Occorre poi ricordare ciò che si è spesso detto, e non fare di una tragedia una composizione epica — dico epica quella che comprende più racconti —, come se si rappresentasse tutto quanto il racconto dell'*Iliade*. Lì, grazie all'estensione, le parti ricevono la grandezza adeguata, mentre nelle azioni drammatiche ci si discosterebbe molto dalle attese.<sup>3</sup> Ne è segno il fatto che quanti hanno rappresentato la distruzione di Ilio intera, e non a pezzi come Euripide, oppure Niobe, ma non come Eschilo, o cascano o hanno la peggio al concorso, poiché anche Agatone cadde in questo soltan-

tratta poi di classificazione aristotelica o essa è mutuata dal teatro del suo tempo? Quel che segue sembra suggerirlo. Difficile da intendere anche l'esemplificazione. *Aiace*, oltre che di Sofocle, ce n'erano di Teodette, Carcino, Astidamante; *Issione* di Eschilo, Euripide, Callistrato; *Peleo* di Sofocle ed Euripide; *Ftiotidi* di Sofocle. Per quanto riguarda l'ultimo gruppo la presenza delle tragedie dell'Ade ha suggerito varie letture del testo guasto, tra cui «di spettacolo» o «di mostri».

<sup>3</sup> Sull'unità dell'*Iliade* Aristotele oscilla: qui sembra che il suo racconto sia unitario e soltanto le diverse dimensioni ne impediscano la traduzione in dramma; un po' diversamente ai capp. 23 e 26. È comunque evidente il contrastato tentativo aristotelico di ridurre a unità d'azione anche l'epica.

20 ἀπλοῖς πράγμασι στοχάζονται ὡν βουλονται θαυμαστῶς· τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον. ἔστιν δὲ τοῦτο, ὅταν ὁ σοφὸς μὲν μετὰ πονηρίας <δ’> ἔξαπατηθῇ, ὥσπερ Σίσυφος, καὶ ὁ ἄνδρειος μὲν ἄδικος δὲ ἡττηθῇ. ἔστιν δὲ τοῦτο καὶ εἰκὸς ὥσπερ Ἀγάθων λέγει, εἰκὸς γὰρ γίνεσθαι πολλὰ 25 καὶ παρὰ τὸ εἰκός. καὶ τὸν χορὸν δὲ ἔνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν υποκριτῶν, καὶ μόριον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὥσπερ Εὐριπίδῃ ἀλλ’ ὥσπερ Σοφοκλεῖ. τοῖς δὲ λοιποῖς τὰ ἀδόμενα οὐδὲν μᾶλλον τοῦ μύθου ἡ ἄλλης τραγῳδίας ἔστιν· διὸ ἐμβόλιμα ἔδουσιν πρώτου ἄρξαντος 30 Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου. καίτοι τί διαφέρει ἡ ἐμβόλιμα ἀδειν ἡ εἰ ρῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἡ ἐπεισόδιον ὅλον;

19 Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων εἰδῶν εἴρηται, λοιπὸν δὲ περὶ λέξεως καὶ διανοίας εἰπεῖν. τὰ μὲν οὖν περὶ τὴν διάνοιαν ἐν 35 τοῖς περὶ ρήτορικῆς κείσθω· τοῦτο γὰρ ἴδιον μᾶλλον ἐκείνης τῆς μεθόδου. ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ παρασκευασθῆναι. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λύειν καὶ τὸ πάθη παρασκευάζειν (οἷον 56<sup>b</sup> ἐλεον ἡ φόβον ἡ ὄργην καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος

<sup>4</sup> La *Distruzione di Ilio* era uno dei cosiddetti poemi del ciclo; lo stesso titolo ha una tragedia di Iofonte, il figlio di Sofocle (cfr. 51b 6). Oltre che della *Niobe* di Eschilo sappiamo di una sofoclea. Non si sa a quale insuccesso di Agatone (cfr. ca. 9 n. 3) alluda Aristotele qui.

<sup>5</sup> Il termine non ha riscontro in Aristotele; rendo «di sorpresa» anziché «straordinariamente» (cfr. Plat., *Rep.* 388b ecc.), che rende comprensibile la successiva spiegazione. Anche le correzioni tentate del testo sono indirizzate nella stessa direzione. Del meraviglioso come sorpresa Aristotele parla al cap. 24 (60a 12). Per *pragmata* con valore di *praxeis* cfr. anche 26b 2. Non è chiaro in ogni caso il legame con quanto precede. In generale il cap. 18 dà l'impressione di una raccolta di note integrative piuttosto che di un vero e proprio segmento della trattazione.

<sup>6</sup> Si suppone un *Sisifo* di Sofocle; Eschilo ed Euripide compostero *Sisifo*, ma erano dramm satireschi. C'è quindi chi esclude «tragico e conforme al senso morale».

to.<sup>4</sup> Nei rovesciamenti come nelle azioni semplici mirano 20 all'effetto voluto di sorpresa,<sup>5</sup> ciò che è tragico e conforme al senso morale. Questo accade quando chi è abile ma non privo di malvagità viene ingannato, come Sisifo,<sup>6</sup> e l'audace ingiusto viene sconfitto. Ciò è anche verisimile, perché, come dice Agatone, è verisimile che accadano molte cose inverosimili.

Il coro si deve supporlo uno degli attori, essere parte 25 del tutto e partecipare all'azione, non come in Euripide ma come in Sofocle. Nei più recenti poi le parti cantate non hanno a che fare con il racconto più che con quello di un'altra tragedia. Si cantano perciò intermezzi, e a far così ha iniziato per primo Agatone. Ma che differenza 30 c'è tra cantare intermezzi e se si adattasse una lunga battuta o un intero episodio di un componimento ad un altro?<sup>7</sup>

19 Si è detto delle altre forme, resta da parlare del linguaggio e del pensiero. Per quanto concerne il pensiero valga ciò che vi è negli scritti sulla retorica, dal momento che è 35 oggetto più proprio di quella disciplina.<sup>1</sup> Appartiene al pensiero tutto quel che si deve presentare con la parola; suoi elementi sono il dimostrare, il confutare, il procurare le emozioni (come per esempio pietà, paura, ira ecc.) e

<sup>7</sup> Il brano, totalmente slegato peraltro da quanto precede, è importante. Aristotele polemizza con la tragedia del suo tempo che ha generalizzato l'esclusione del coro dalla vicenda drammatica. Ma a propria volta la rivendicazione aristotelica misconosce la specificità del coro tragico del quinto secolo, che, pur inserito nella vicenda drammatica, aveva funzioni fortemente differenziate da quelle degli attori. La sua riduzione ad attore-personaggio è pertanto già il principio dell'esclusione degli elementi collettivi dalla tragedia (cfr. *Introduzione* p. 76). Sull'ultima frase ha insistito Gentili<sup>1</sup> pp. 11 sgg., per datare già al tempo di Aristotele la consueta pratica di combinazione modulare dei drammi compiuta dagli attori di età ellenistica.

<sup>1</sup> Le parti della tragedia (cap. 6) sono qui definite «forme» (cfr. *Met. 1023b 17*). Per i criteri di esclusione dalla trattazione cfr. *Introduzione* p. 32).

καὶ μικρότητας. δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασιν ἀπὸ τῶν αὐτῶν ιδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἡ ἐλεεινὰ η δεινὰ η μεγάλα ἡ εἰκότα δέῃ παρασκευάζειν· πλὴν τοσοῦτον δια-  
5 φέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ  
ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος παρασκευάζεσθαι καὶ παρὰ  
τὸν λόγον γίγνεσθαι. τί γὰρ ἀν εἴη τοῦ λέγοντος ἔργον, εἰ  
φαίνοιτο ἡ δέοι καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον; τῶν δὲ περὶ τὴν λέ-  
ξιν ἐν μὲν ἔστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως,  
10 ἃ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαυτην ἔχον-  
τος ἀρχιτεκτονικήν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ δι-  
ήγησις καὶ ἀπειλὴ καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι  
ἄλλο τοιοῦτον. παρὰ γὰρ τὴν τούτων γνῶσιν ἡ ἄγνοιαν οὐδὲν  
εἰς τὴν ποιητικὴν ἐπιτίμημα φέρεται ὅ τι καὶ ἄξιον σπου-  
15 δῆς. τι γὰρ ἀν τις ὑπολάβοι ἡμαρτῆσθαι ἃ Πρωταγόρας  
ἐπιτιμᾷ, ὅτι εὐχεσθαι οἰόμενος ἐπιτάττει εἰπὼν “μῆνιν ἄει-  
δε θεά”; τὸ γὰρ κελεύσαι, φησὶν, ποιεῖν τι ἡ μὴ ἐπίταξις  
ἔστιν. διὸ παρείσθω ὡς ἄλλης καὶ οὐ τῆς ποιητικῆς οὐ-  
θεώρημα.

20 20 Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης τάδ' ἔστι τὰ μέρη, στοιχεῖον  
συλλαβῇ σύνδεσμος ὄνομα ρῆμα ἄρθρον πτῶσις λόγος.  
στοιχεῖον μὲν οὖν ἔστιν φωνὴ ἀδιαιρετος, οὐ πᾶσα δὲ

<sup>2</sup> Per il catalogo delle emozioni cfr. E.N. 1105b 21. Si interpretano solitamente i due ultimi termini nel senso di amplificazione e riduzione, forse meglio lode e biasimo. Lucas suggerisce il cfr. con Rhet. 1359a 19e e 1369a 33.

<sup>3</sup> Per la contiguità tra oratoria e tragedia nel IV sec. cfr. esplicitamente 50b 8. Le fonti antiche attestano peraltro che alcuni tra i più famosi tragediografi del tempo erano anche retori affermati.

<sup>4</sup> La citazione dell'*incipit* dell'*Iliade* è introdotta con la solita forma abbreviata. Sembra di capire che Protagora (cfr. anche 80 A 1 DK = Diog. Laert. IX 53) avvisasse una prima riflessione teorica su quelli che a noi sono noti come i modi del verbo (al riguardo cfr. Lanza<sup>1</sup> p. 32).

<sup>1</sup> Le considerazioni svolte in questo capitolo riguardano la lingua in generale, non cioè specificamente il linguaggio poetico; diverso il taglio dei capp. 21 e soprattutto 22, che l'interesse per lo stile avvicina molto alla trattazione della *Retorica*. La terminologia qui impiegata trova

ancora grandiosità e meschinità.<sup>2</sup> È chiaro che anche nel- 56b le azioni recitate ci si deve regolare secondo gli stessi principi quando si debbano suggerire casi pietosi o tremendi, grandiosi o verisimili, e solo in ciò differiscono: in un caso questi devono essere manifestati senza indica- 5 zioni, nell'altro essere suggeriti dal parlante con la parola e svilupparsi parallelamente alla parola.<sup>3</sup> Quale sarebbe infatti la funzione del parlante se tutto il necessario si manifestasse anche senza la parola?

Per quanto concerne invece il linguaggio un aspetto dell'indagine sono le figure del linguaggio, la conoscenza delle quali è propria dell'interpretazione e di chi possiede 10 quest'arte: che cosa sia per esempio comando, che cosa preghiera, esposizione, minaccia, domanda, risposta ecc. Per la conoscenza o l'ignoranza di queste cose non vi è alcun appunto da rivolgere all'arte del poeta che sia de- gno di attenzione. Perché mai si deve supporre che sia sbagliato quanto critica invece Protagora, che cioè pen- 15 sando di pregare ordina dicendo «L'ira cantami, o dea»?<sup>4</sup> Questo infatti, egli dice, è un comandare di far qualcosa e non una preghiera. Si lasci dunque perdere, in quanto si tratta di oggetto di indagine di un'altra arte e non della poetica.

20 Del linguaggio nel suo insieme<sup>1</sup> queste sono le parti: let- 20 tera, sillaba, congiunzione, nome, verbo, articolazione, desinenza, discorso.

Lettera<sup>2</sup> è un suono indivisibile, non qualsiasi ma tale

parziale riscontro nel *De interpretatione*. Essa pretende di essere rigo- rosa, ma ci riesce inevitabilmente poco chiara, sia perché diversi sono i presupposti dell'analisi aristotelica del linguaggio e quelli della lingui- stica contemporanea, sia perché il testo non è sempre sicuro. Questi ca- pitoli sono stati tradizionalmente indagati più dagli storici della lingui- stica che dagli studiosi della *Poetica*. Si rimanda perciò per gli opportu- ni approfondimenti a Scarpat, Pagliaro, Belardi e Zirin, nonché al commento di J.L. Ackrill di *Categorie e Interpretazione* (Oxford 1963).

<sup>2</sup> Il punto di partenza di Aristotele è l'alfabeto, ogni segno grafico essendo simbolo di un suono (*De interpr. 16a 4*).

ἀλλ' οὐ τῆς πέφυκε συνθετή γίγνεσθαι φωνῇ καὶ γαρ τῶν  
 θηριῶν εἰσὶν αδιαιρετοὶ φωναί, ὡν οὐδεμίαν λέγω στοι-  
 25 χείον. ταῦτης δὲ μέρη τὸ τε φωνῆν καὶ τὸ ημίφωνον καὶ  
 ἄφωνον. ἔστιν δὲ ταῦτα φωνῆν μὲν <τὸ> ἄνευ προσβολῆς ἔχον  
 φωνὴν ακουστήν, ημίφωνον δὲ τὸ μετὰ προσβολῆς ἔχον  
 φωνὴν ἀκουστήν, οἷον τὸ Σ καὶ τὸ P, ἄφωνον δὲ τὸ μετά  
 προσβολῆς καθ' αυτὸ μὲν οὐδεμίαν ἔχον φωνήν, μετὰ δὲ  
 30 τῶν ἔχόντων τινὰ φωνὴν γινόμενον ακουστόν, οἷον τὸ Γ καὶ  
 τὸ Δ. ταῦτα δὲ διαφέρει σχῆμασίν τε τοῦ στόματος καὶ  
 τόποις καὶ δασύτητι καὶ ψιλότητι καὶ μήκει καὶ βραχύ-  
 τητι εἴτε δὲ ὁξύτητι καὶ βαρύτητι καὶ τῷ μέσῳ περὶ ὧν  
 καθ' ἔκαστον ἐν τοῖς μετρικοῖς προστήκει θεωρεῖν. συλλαβὴ  
 35 δὲ ἔστιν φωνὴ ἄσημος συνθετὴ ἐξ ἄφωνου καὶ φωνῆν ἔχον-  
 τος· καὶ γὰρ τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ A τουλαβὴ καὶ μετὰ τοῦ  
 A, οἷον τὸ ΓΡΑ. ἀλλὰ καὶ τούτων θεωρήσαι τὰς διαφορὰς  
 τῆς μετρικῆς ἔστιν. συνδεσμός δὲ ἔστιν φωνὴ ἄσημος ή οὕ-  
 57<sup>a</sup> τε κωλύει οὗτε ποιεῖ φωνὴν μίαν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων  
 φωνῶν πεφυκύνα συντίθεσθαι καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ  
 μέσου ήν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αυτήν,  
 οἷον μὲν ἦτοι δέ. η φωνὴ ἄσημος ή ἐκ πλειόνων μὲν φω-  
 5 νῶν μιᾶς σημαντικῶν δὲ ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν  
 φωνήν. ἄρθρον δ' ἔστι φωνὴ ἄσημος ή λόγου ἀρχὴν η  
 τέλος η διορισμὸν δηλοῖ. οἷον τὸ ἀμφί καὶ τὸ περί καὶ  
 τὰ ἄλλα. η φωνὴ ἄσημος η οὗτε κωλύει οὗτε ποιεῖ φωνὴν

<sup>3</sup> Della lingua contro il palato o i denti; cfr. *De part. an.* 660a 5.

<sup>4</sup> Non è chiaro se il rimando sia ad altra trattazione reale (il supposto *De musica* perduto?) o semplicemente possibile.

<sup>5</sup> Kassel indica guasto il luogo e propone una integrazione derivante dalla versione araba e già accettata da Gudeman: «senza A non è sillaba; è invece sillaba», così anche Lucas. Rimane poco chiaro che cosa sia sillaba per Aristotele.

<sup>6</sup> Quel che rende difficile la decifrazione delle righe che seguono sicuramente guaste, è l'esatta identificazione dell'aristotelico *syndesmos* (letteralmente «legame»). In questa categoria potrebbero confluire sia le particelle (*men*, *de* ecc.) esplicitamente ricordate, sia le preposizioni/preverbi (*amphi*, *peri* ecc.) pure ricordate, sia quelle che noi chiamiamo congiunzioni, di cui però nel testo non troviamo traccia. Nep-

che possa dar luogo a un suono composto. Anche gli animali danno infatti suoni indivisibili, nessuno dei quali chiamo lettera. Sue forme sono la vocale, la semivocale,<sup>25</sup> la muta. Vocale è quella che ha suono udibile senza appoggio,<sup>3</sup> semivocale è quella che con appoggio ha suono udibile, come per esempio S e R, muta quella ad esempio G o D, che con appoggio non ha di per sé alcun suono, ma diventa udibile insieme con quelle provviste di suono, ad esempio G e D. Esse differiscono per la forma della bocca, per i luoghi, per l'aspirazione o la dolcezza, per la lunghezza e la brevità, e ancora per l'acutezza, la gravità, la medietà. Ma di ciò conviene trattare partitamente negli scritti dedicati alla metrica.<sup>4</sup>

Sillaba è un suono senza significato composto di una muta e di una aente suono, anche GR senza A è una sillaba, così come con A, cioè GRA.<sup>5</sup> Ma anche la considerazione di queste differenze appartiene alla metrica.

Congiunzione<sup>6</sup> è un suono senza significato che non impedisce né produce un unico suono dotato di significato da più suoni, da porsi alle estremità o al centro, ma che non va bene messa da sé al principio del discorso, come nel caso di *men*, *ētoi*, *de*. Oppure è un suono senza significato che da più suoni dotati di significato produce un unico suono dotato di significato,<sup>7</sup> come per esempio *amphi*, *peri* ecc.; oppure è un suono senza significato che non impedisce né produce un unico suono dotato di si-

pure il passo di *Rhet.* 1407a 20 sgg. chiarisce molto la definizione di *synthesmos*. Le diverse proposte di espunzione sono d'altra parte tutte insufficienti a restituire un testo attendibile.

<sup>7</sup> Secludendo con Rostagni<sup>1</sup> circa un rigo e mezzo; [articolazione è un suono senza significato che indica il principio, la fine o la divisione di un discorso]. *Arthron* vale giuntura, articolazione nel linguaggio anatomico e dà poi il nome al nostro «articolo». Il valore di articolo sembra però successivo ad Aristotele (cfr. al riguardo Lucas). D'altra parte alcuni studiosi (ad es. Rostagni<sup>1</sup>) escludono questo termine dalla trattazione aristotelica e il rigo così isolato pare offrire la definizione di quella che noi chiamiamo particella. Gallavotti, che non espunge il rigo, lo intende però come parte della definizione di «congiunzione», non come lemma autonomo.

μίαν σημαντικήν ἐκ πλειόνων φωνῶν πεφυκύια τίθεσθαι καὶ  
 10 ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου. ὄνομα δέ ἔστι φωνὴ<sup>8</sup>  
 συνθετὴ σημαντικὴ ἄνευ χρόνου, ἡς μέρος οὐδὲν εστι καθ'  
 αυτὸς σημαντικόν· ἐν γὰρ τοῖς διπλοῖς οὐ χρώμεθα ὡς καὶ  
 αυτὸς καθ' αυτὸς σημαίνον, οἷον ἐν τῷ Θεόδωρος τῷ δωρος  
 οὐ σημαίνει. ρῆμα δὲ φωνὴ συνθετὴ σημαντικὴ μετὰ χρό-  
 15 νου ἡς οὐδὲν μέρος σημαίνει καθ' αὐτό, ὥσπερ καὶ ἐπὶ τῶν  
 ονομάτων τοῦ μὲν γὰρ ἄνθρωπος ἡ λευκόν οὐ σημαίνει τὸ  
 πότε, τὸ δὲ βαδίζει ἡ βεβάδικεν προσσημαίνει τὸ μὲν τὸν  
 παρόντα χρόνον τὸ δὲ τὸν παρεληλυθότα. πτῶσις δὲ ἔστιν  
 ὀνόματος ἡ ρήματος ἡ μὲν κατὰ τὸ τούτου ἡ τούτω ση-  
 20 μαίνον καὶ ὅσα τοιαῦτα, ἡ δὲ κατὰ τὸ ἐνὶ ἡ πολλοῖς, οἷον  
 ἄνθρωποι ἡ ἄνθρωπος, ἡ δὲ κατὰ τὰ υποκριτικά, οἷον κατ'  
 ἐρώτησιν ἐπίταξιν τὸ γὰρ ἐβάδισεν; ἡ βάδιζε πτῶσις ρή-  
 ματος κατὰ ταῦτα τὰ εἴδη ἔστιν. λόγος δὲ φωνὴ συνθετὴ  
 σημαντικὴ ἡς ἔνια μέρη καθ' αυτὰ σημαίνει τι (οὐ γὰρ  
 25 ἄπας λόγος ἐκ ρημάτων καὶ ονομάτων συγκειται, οἷον ὁ  
 τοῦ ἀνθρώπου ὄρισμός, ἀλλ' ἐνδέχεται ἄνευ ρημάτων εἶναι  
 λόγον, μέρος μέντοι αἱ τι σημαίνον ἔξει) οἷον ἐν τῷ βαδί-  
 ζει Κλέων ὁ Κλέων. εἰς δέ ἔστι λόγος διχῶς, ἡ γὰρ ὁ ἐν  
 σημαίνων, ἡ ὁ ἐκ πλειόνων συνδέσμῳ, οἷον ἡ Ἰλιάς μὲν

<sup>8</sup> La definizione corrisponde quasi alla lettera a quella di *De interpr.* 16a 19-22. Anche in questo caso è difficile stabilire però un'esatta corrispondenza: oltre ai nomi veri e propri possono infatti esser compresi in questo gruppo gli aggettivi e forse anche gli avverbi. Si tenga conto che *onoma* inoltre mantiene anche il significato più generale di «parola» (cfr. anche 57a 31).

<sup>9</sup> Qui verbo *vs* nome e aggettivo; *rhemá* ha in *De interpr.* 16a 13 il valore di predicato *vs* soggetto. Non è d'altronde possibile stabilire una corrispondenza terminologica biunivoca tra Aristotele e la linguistica contemporanea (al riguardo cfr. G. Graffi, *Una nota sui concetti di rhēma e logos in Aristotele*, «Athenaeum» 1986, pp. 91 sgg.).

<sup>10</sup> Traduco «desinenza» e non «caso», anche se questo è il significato specifico successivo e se il latino *casus* non è che il calco del termine greco; qui Aristotele intende però qualsiasi modificazione flessiva della lingua, sia essa legata alla declinazione nominale o alla coniugazione verbale, o alla diversa intonazione di parole sostanzialmente omofone.

<sup>11</sup> Sostituisco «di questo» (*toutou*) e «a questo» (*toutōi*) che sarebbero la resa letterale, con gli unici esempi di declinazione, presenti come fossili in italiano.

gnificato da più suoni, fatto per essere posto alle estremità o al centro.

Nome è un suono composto, dotato di significato, privo di tempo, nessuna parte del quale è in sé dotata di significato. Nei nomi doppi infatti noi non ne facciamo uso come se fossero dotati di significato ciascuno per sé, per esempio in «Deodato» «dato» non ha significato.<sup>8</sup>

Verbo è un suono composto, dotato di significato, provvisto di tempo, nessuna parte del quale è in sé dotata di significato, come nel caso dei nomi. «Uomo» e «bianco» infatti non significano il quando, ma «va» o «è andato» aggiungono il significato del tempo presente o di quello passato.<sup>9</sup>

Desinenza<sup>10</sup> appartiene a un nome o a un verbo o come quella di «mi», «me»<sup>11</sup> ecc., o per il singolare e il plurale, per esempio «uomo» «uomini», oppure ancora secondo l'intonazione, per esempio nell'interrogazione o nel comando: «va?» o «va'». La desinenza è in rapporto a questi elementi del verbo.

Discorso è un suono composto dotato di significato, alcune parti del quale hanno un significato in sé (non ogni discorso consta infatti di nomi e di verbi, come per esempio la definizione di uomo, ma ci può essere un discorso senza verbi, avrà tuttavia sempre una parte dotata di significato), come in «Cleone va» «Cleone».<sup>12</sup> In duplice modo un discorso è unitario: o è dotato di un unico significato o procede da più per congiunzione. L'*Iliade*<sup>13</sup>

<sup>12</sup> Il termine «discorso» è quello più generico. Aristotele parla di un insieme di elementi significanti della più varia estensione, dalla definizione di uomo all'*Iliade*. La notazione parentetica è probabilmente polemica con un passo platonico (*Soph.* 262a sgg.) che individua in soggetto (= nome) e predicato (= verbo) gli elementi essenziali per il discorso minimo (cfr. al riguardo anche *De interpr.* 16b 25 sgg. e commento di Ackrill).

<sup>13</sup> Il riferimento all'*Iliade* come esempio di discorso unitario è anche in *Anal. post.* 93b 36 e in *Met.* 1030b 9 e 1045a 13. Da questa topicità

30 συνδέσμω εἰς, ὁ δὲ τοῦ ἀνθρώπου τῷ ἐν σημαίνειν.

21     'Ονόματος δὲ εἰδη τὸ μὲν ἀπλοῦν, ἀπλοῦν δὲ λέγω ὅ  
μη ἐκ σημαινόντων σύγκειται, οἷον γῆ, τὸ δὲ διπλοῦν· τούτου  
33 δὲ τὸ μὲν ἐκ σημαινοντος καὶ ἀσήμου, πλὴν οὐκ ἐν τῷ  
33<sup>1</sup> ὄνόματι σημαινοντος καὶ ἀσήμου, τὸ δὲ ἐκ σημαινοντων  
σύγκειται. εἴη δὲ ἀν καὶ τριπλοῦν καὶ τετραπλοῦν ὄνομα καὶ  
35 πολλάπλοῦν, οἷον τὰ πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν, Ἐρμοκαϊ-  
57<sup>b</sup> κόξανθος \* \*. ἀπαν δὲ ὄνομά ἔστιν ἡ κύριον ἡ γλῶττα ἡ  
μεταφορὰ ἡ κόσμος ἡ πεποιημένον ἡ ἐπεκτεταμένον ἡ ὑφ-  
ηρημένον ἡ ἔξηλλαγμένον. λέγω δὲ κύριον μὲν ὡ χρῶνται  
ἐκαστοι, γλῶτταν δὲ ω ἔτεροι· ὥστε φανερὸν ὅτι καὶ γλῶτ-  
5 ταν καὶ κύριον εἶναι δυνατὸν τὸ αυτό, μη τοῖς αυτοῖς δέ  
τὸ γὰρ σιγυνον Κυπρίοις μὲν κύριον, ἡμῖν δὲ γλῶττα. μετα-  
φορὰ δέ ἔστιν ὄνόματος ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ ἡ ἀπὸ τοῦ  
γένους ἐπὶ εἶδος ἡ ἀπὸ τοῦ εἶδους ἐπὶ τὸ γένος ἡ ἀπὸ τοῦ ει-  
δους ἐπὶ εἶδος ἡ κατὰ τὸ ἀνάλογον. λέγω δὲ ἀπὸ γένους μὲν  
ιο ἐπὶ εἶδος οἷον "ηῆς δὲ μοι ηῆ" ἐστηκεν". τὸ γὰρ ὄρμεῖν ἔστιν  
ἐσταναι τι. απ' εἶδους δὲ ἐπὶ γένος "ἡ δη μυρί" Ὀδυσ-  
σεὺς ἐσθλὰ ἔοργεν". τὸ γὰρ μυρίον πολύ ἔστιν, ω νυν ἀντὶ

non trarrei però motivo di particolare interesse esegetico (cfr. invece Dupont Roc e Lallot). Aristotele non compie alcun corto circuito tra unità semantica del discorso e unità compositiva dell'opera di poesia.

<sup>1</sup> È un aggettivo formato con i tre nomi dei fiumi della regione della Ionia donde erano originari i Massalioti (Marsigliesi). Appare sensato il suggerimento di Lucas, secondo cui si tratterebbe di un epiteto del loro Zeus patrio; dopo il termine infatti la versione araba fa presupporre una lacuna in cui doveva esserci un richiamo alle preghiere dei Massalioti. Non mancano nella lingua greca parole quadruple o multiple (cfr. ad es. Aristofane), ma non è necessario presupporne gli esempi in Aristotele.

<sup>2</sup> Di tutti gli altri casi Aristotele dà di seguito esempi. Non evidentemente di *kyrion onoma*, che traduco «parola normale» volendo conservare i due valori di abitualità vs stranezza e di proprietà vs espressione figurata, nonché l'alone etimologico di dominio, norma appunto.

per esempio è unitaria per congiunzione, la definizione di uomo perché dotata di un unico significato.

30

21 Forme di parola sono la semplice (semplice chiamo quella che consta di parti prive di significato, per esempio «terra») e la doppia; di queste poi un tipo è formato di una parte dotata di significato e una parte che ne è priva, l'altro di parti dotate tutte di significato. La parola può essere anche tripla, quadrupla o multipla, come lo sono la maggior parte di quelle dei Massalioti: *Hermokaikoxanthos*<sup>1</sup>...

Ogni parola è normale, glossa, traslato, di ornamento,<sup>57b</sup> di nuovo conio, allungata, troncata o alterata.<sup>2</sup>

Dico normale quella che è adoperata da chiunque, glossa quella adoperata da altra gente; è chiaro di conseguenza che la stessa parola può essere sia normale sia glossa, ma non per le stesse persone. Per i Cipri è normale «schidione», per noi è glossa.<sup>3</sup>

Traslato<sup>4</sup> è l'imposizione di una parola estranea, o da genere a specie, o da specie a genere, o da specie a specie o per analogia. Da genere a specie dico per esempio: «La mia nave sta ferma laggiù»,<sup>5</sup> perché «essere all'ancora» è un modo di «star fermo». Da specie a genere: «Ah, davvero mille cose belle ha compiuto Ulisse»,<sup>6</sup> «mille» è infatti molto, e qui si usa al posto di «molto». Da specie a

<sup>3</sup> Glossa non è soltanto la parola esotica, ma quella desueta in generale. Glosse sono definiti infatti anche i termini omerici rari, che vengono ripresi proprio in quanto tali dai poeti alessandrini.

<sup>4</sup> Traduco «traslato» perché metafora dopo Aristotele acquista e mantiene fino a noi un significato più specifico, quello che Aristotele definisce qui «per analogia», cioè conforme a uno schema proporzionale. Un esplicito rimando alla classificazione qui tracciata in *Rhet. 1405a 3 sgg.* J. Tomba-Merz e P. Veyne (*Metaphora et comparaison chez Aristote*, «Rev. Et. Gr.» 1979, pp. 77 sgg.) precisano giustamente inoltre che più che di *translatum* il valore aristotelico della parola è di *translatio*.

<sup>5</sup> *Od. I 185.*

<sup>6</sup> *Il. II 272;* in greco l'equivalenza è tra diecimila e moltissimi.

τοῦ πολλοῦ κέχρηται. ἀπ<sup>ε</sup> εἰδους δὲ ἐπὶ εἴδος οίον “χαλκῷ  
 ἀπὸ ψυχήν ἀρύσας” καὶ “τεμὼν τανάκηι χαλκῷ”. ἐνταῦθα  
 15 γάρ τὸ μὲν ἀρύσαι ταμεῖν, τὸ δὲ ταμεῖν ἀρύσαι εἴρηκεν  
 ἄμφω γάρ ἀφελεῖν τί ἔστιν. τὸ δὲ ἀνάλογον λέγω, ὅταν  
 ὁμοίως ἔχῃ τὸ δευτέρον πρὸς τὸ πρῶτον καὶ τὸ τέταρτον  
 πρὸς τὸ τρίτον ἔρει γάρ ἀντὶ τοῦ δευτέρου τὸ τέταρτον ἡ  
 ἀντὶ τοῦ τετάρτου τὸ δευτέρον. καὶ ἐνιοτε προστιθέασιν ἀνθ’  
 20 οὐ λέγει πρὸς ὃ ἔστι. λέγω δὲ οίον ὁμοίως ἔχει φιάλη πρὸς  
 Διονύσουν καὶ ἀσπὶς πρὸς Ἀρῆ· ἔρει τοίνυν τὴν φιάλην ἀσπίδα  
 Διονύσου καὶ τὴν ἀσπίδα φιάλην Ἀρεως. ἡ δὲ γῆρας πρὸς  
 βίου, καὶ ἐσπέρα πρὸς ἡμέραν· ἔρει τοίνυν τὴν ἐσπέραν γῆ-  
 ρας ἡμέρας ἡ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ γῆρας ἐσπέραν βίου  
 25 ἡ δυσμὰς βίου. ἐνίοις δὲ οὐκ ἔστιν ὄνομα κείμενον τῶν ἀνά-  
 λογον, ἀλλὰ οὐδὲν ἡττον ὁμοίως λεχθήσεται· οίον τὸ τὸν  
 καρπὸν μὲν ἀφιέναι σπείρειν, τὸ δὲ τὴν φλόγα ἀπὸ τοῦ  
 ἡλίου ἀνώνυμον· ἀλλὰ ὁμοίως ἔχει τοῦτο πρὸς τὸν ἡλιον καὶ  
 τὸ σπείρειν πρὸς τὸν καρπὸν, διὸ εἴρηται “σπείρων θεοκτίσταν  
 30 φλόγα”. ἔστι δὲ τῷ τροπῷ τοιτῷ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι  
 καὶ ἄλλας, προταγορεύσαντα τὸ ἀλλότριον ἀποφῆσαι τῶν  
 οἰκείων τι, οίον εἰ τὴν ἀσπίδα εἴποι φιάλην μὴ Ἀρεως ἀλλὰ  
 αοινον. \* \* πεποιημένον δὲ ἔστιν δὲ ὅλως μὴ καλούμενον ὑπὸ  
 τινῶν αὐτὸς τίθεται ὁ ποιητής, δοκεῖ γάρ ἐνια εἶναι τοιαῦτα,  
 35 οίον τὰ κέρατα ἔρνυγας καὶ τὸν ἱερέα ἀρητῆρα. ἐπεκτεταμένον  
 58<sup>α</sup> δέ ἔστιν ἡ ἀφηρημένον τὸ μὲν ἐὰν φωνήεντι μακροτέρῳ  
 κεχρημένον ἡ τοῦ οἰκείου ἡ συλλαβῇ ἐμβεβλημένη, τὸ δὲ ἄν

<sup>7</sup> Le due citazioni sono riconosciute come empedoclee (rispettivamente 31 B 138 e 143 DK) grazie al concorrere per la seconda della testimonianza di Teone di Smirne.

<sup>8</sup> Lo stesso esempio, tratto dai *Persiani* di Timoteo (cfr. cap. 2 n. 5), in *Rhet.* 1407a 14 e 1412b 34.

<sup>9</sup> Non abbiamo il passo empedocleo, ma la metafora appare usata anche da Platone (*Leg.* 770a),

<sup>10</sup> Non sappiamo donde Aristotele citi. Anche se questo capitolo, a differenza del 25, è costruito secondo un rigoroso schema espositivo (elenco, definizioni, esempi), Aristotele presuppone comunque la perfetta conoscenza dei poeti su cui va esemplificando.

<sup>11</sup> La maggior parte degli studiosi presuppone qui una lacuna, perché

specie: «col bronzo attinta l'anima» e «strappata con l'allungato bronzo»;<sup>7</sup> qui «attingere» l'ha detto «strappare», 15 là «strappare» «attingere», perché entrambi sono modi di «togliere». Per analogia dico quando sono in uguale rapporto il secondo elemento con il primo e il quarto con il terzo. Si dirà allora il quarto per il secondo o il secondo per il quarto. Talvolta si pone invece di ciò di cui si parla quello che a questo si riferisce; voglio dire che stanno per 20 esempio nello stesso rapporto la coppa con Dioniso e lo scudo con Ares; si chiamerà perciò la coppa «scudo di Dioniso» e lo scudo «coppa di Ares».<sup>8</sup> Oppure: la vecchiezza sta alla vita come la sera al giorno; si chiamerà dunque la sera «vecchiezza del giorno» o, come Empedocle, anche la vecchiezza «sera della vita» o «tramonto della vita».<sup>9</sup> In alcuni casi non esiste una parola di quelle in rapporto analogico, e tuttavia si può dire ugualmente; per esempio, «gettare il grano» è «seminare», «gettar le fiamme» da parte del sole invece non ha nome, tuttavia stanno nello stesso rapporto questo con il sole e il seminare con il grano, perciò è stato detto «seminando la divina fiamma».<sup>10</sup> È possibile far uso di questo modo di traslato anche altrimenti: attribuire la parola estranea negandone una delle proprietà, per esempio se si dicesse lo scudo coppa non «di Ares», ma «senza vino».\*<sup>11</sup>

Nuovo conio è in generale la parola che non è usata da altri, ma è il poeta stesso che la propone. Sembra in effetti che alcune siano di questo tipo, per esempio le corna «germogliature» e il sacerdote «imprecatore».<sup>12</sup> 35

Allungata o troncata sono la prima la parola adoperata con una vocale più lunga dell'ordinario o con l'aggiunta di una sillaba, la seconda quando si toglie qualco-

Aristotele non offre definizioni ed esempi della parola di ornamento, che seguiva, nell'elenco iniziale, il traslato.

<sup>12</sup> Il secondo termine ricorre più volte in Omero (*Il. I 11, V 78 ecc.*); il primo è glossato dal lessicografo Esichio (*V/VI sec. d.C.*), non è da escludere sulla base di questo stesso passo aristotelico.

ἀφηρημένον τι ἡ αὐτοῦ, ἐπεκτεταμένον μὲν οἷον τὸ πόλεως πόλησος καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω, ἀφηρημένον δὲ οἷον τὸ 5 κρῖ καὶ τὸ δῶ καὶ “μία γίνεται ἀμφοτέρων ὅψ”. ἔξηλ-  
λαγμένον δ’ ἔστιν ὅταν τοῦ ὄνομαζομένου τὸ μὲν καταλείπῃ  
τὸ δὲ ποιῆ, οἷον τὸ “δεξιτερὸν κατὰ μαζόν” αντὶ τοῦ δεξιού.

αὐτῶν δὲ τῶν ὄνομάτων τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θήλεα τὰ  
δὲ μεταξύ, ἄρρενα μὲν ὅσα τελευτᾶ εἰς τὸ *N* καὶ *P* καὶ *S* καὶ  
ιο ὅσα ἐκ τούτου σύγκειται (ταῦτα δ’ ἔστιν δύο, *Ψ* καὶ *Ξ*), θήλεα  
δὲ ὅσα ἐκ τῶν φωνηέντων εἰς τε τὰ ἀεὶ μακρά, οἷον εἰς *H*  
καὶ *Ω*, καὶ τῶν ἐπεκτεινομένων εἰς *A*. ὥστε ἵσα συμβαίνει  
πλήθει εἰς ὅσα τὰ ἄρρενα καὶ τὰ θήλεα· τὸ γὰρ *Ψ* καὶ τὸ *Ξ*  
σύνθετά ἔστιν. εἰς δὲ ἄφωνον οὐδὲν ὄνομα τελευτᾶ,  
15 οὐδὲ εἰς φωνῆν βραχύ. εἰς δὲ τὸ *I* τρία μόνον, μέλι κόμμι  
πέπερι. εἰς δὲ τὸ *Y* πέντε \* \*. τὰ δὲ μεταξύ εἰς ταῦτα καὶ  
*N* καὶ *S*.

22 Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι. σα-  
φεστάτη μὲν οὖν ἔστιν ἡ ἐκ τῶν κυρίων ὄνομάτων, ἀλλὰ  
ο ταπεινὴ· παράδειγμα δὲ ἡ *Κλεοφῶντος* ποίησις καὶ ἡ  
*Σθενέλου*. σεμνὴ δὲ καὶ ἔξαλλάττουσα τὸ ἴδιωτικὸν ἡ τοῖς  
ξενικοῖς κεχρημένη· ξενικὸν δὲ λέγω γλῶτταν καὶ μετα-  
φορὰν καὶ ἐπέκτασιν καὶ πᾶν τὸ παρὰ τὸ κύριον. ἀλλ’ ἂν  
τις ἀπαντα τοιαῦτα ποιήσῃ, ἡ αἰνιγμα ἔσται ἡ βαρβα-

<sup>13</sup> È un emistichio di Empedocle (31 B 88 DK), ma anche i due esempi precedenti sono probabilmente tratti dallo stesso autore. Gli esempi precedenti sono in qualche modo analogici mancando in italiano l'opposizione tra sillaba breve e sillaba lunga.

<sup>14</sup> *Il.* V 393.

<sup>15</sup> È evidente qui la tendenza aristotelica a stabilire simmetrie. Le regole qui enunciate in realtà non sono valide che orientativamente.

<sup>16</sup> Si è voluto integrare il testo aristotelico con gli esempi, ma indicare qui una lacuna appare eccessivo.

<sup>1</sup> Il capitolo che qui comincia è più specificamente dedicato al linguaggio poetico, e la frase con la quale si apre fissa con molta chiarezza i due estremi di tale linguaggio: è il loro temperamento come giusto

sa. Allungate per esempio sono da «città» «cittade», da «Apollo» «Apolline»; troncate per esempio «pan» e «ca'», o «di entrambi un unico veder». <sup>13</sup> 5

Alterata è quando della parola d'uso qualcosa si mantiene e qualcosa si crea, per esempio «alla destrorsa mammella», <sup>14</sup> anziché la «destra».

I nomi in quanto tali sono alcuni maschili, altri femminili, altri ancora neutri. Maschili tutti quelli che terminano in N, R, S e nelle lettere composte con queste, che sono due: PS e X; femminili tutti quelli in vocali sempre lunghe, come E e Ō, e tra quelle allungabili in A. Pertanto i maschili e i femminili si trovano ad avere terminazioni uguali per numero, perché PS e X sono composte. <sup>15</sup> Nessun nome finisce per muta né per vocale breve. In I 15 soltanto tre nomi: *meli*, *kommi*, *peperi*; in Y cinque. <sup>16</sup> In queste e in N e S sono i nomi neutri.

22 Precio del linguaggio è di esser chiaro e insieme non sciatto.<sup>1</sup> Il più chiaro è quello prodotto da parole normali, ma è sciatto, ne sono esempio le poesie di Cleofonte e 20 di Stenelo.<sup>2</sup> Solenne invece e distinto dalla trivialità è quello che si giova di esotismi, e per esotismo intendo la glossa, il traslato, l'allungamento e ogni tratto in deroga alla normalità. Ma se si mettono in opera tutti questi elementi, si avrà o un enigma o un barbarismo: dai traslati 25 l'enigma, dalle glosse il barbarismo. Il principio dell'e-

mezzo che sortisce la «virtù» della lingua poetica (cfr. quanto è parallelamente enunciato per la lingua del discorso nel III libro della *Retorica*, soprattutto 1404b 1 sgg.). Una suggestiva prospettiva della deroga linguistica dalla normalità come parallelo della deroga (*hamartia*) che aristotelicamente deve contraddistinguere l'azione tragica (cfr. cap. 13) è suggerita da S. Jäkel, *Die Norm der Sprache und die Verhaltensnorm der Menschen aus der Sicht der Poetik des Aristoteles*, «Arctos» 1981, pp. 23 sgg. Per il quadro di riferimento culturale cfr. Lanza<sup>1</sup> pp. 42 sgg.

<sup>2</sup> Per Cleofonte cfr. cap. 2 n. 3. Stenelo, altro poeta tragico, è ricordato da Aristofane e Platone comico; dovette quindi essere attivo nella seconda metà del V sec.

25 ρισμός· ἀν μὲν οὖν ἐκ μεταφορῶν, αἰνιγμα, ἔὰν δὲ ἐκ γλωττῶν, βαρβαρισμός. αἰνίγματος τε γὰρ ἵδεα αὐτῇ ἐστί, τὸ λέγοντα υπάρχοντα αδύνατα συνάψαι· κατὰ μὲν οὖν τὴν τῶν <ἄλλων> ονομάτων σύνθεσιν οὐχ οἶόν τε τοῦτο ποιῆσαι, κατὰ δὲ τὴν μεταφορῶν ἐνδέχεται, οἷον “ἄνδρ’ εἰδον πυρὶ χαλκὸν  
30 ἐπ’ ἀνέρι κολλησαντα”, καὶ τὰ τοιαῦτα. τὰ δὲ ἐκ τῶν γλωττῶν βαρβαρισμός. δεῖ ἄρα κεκράσθαι πως τούτοις τὸ μὲν γὰρ τὸ μὴ ἴδιωτικὸν ποιῆσει μηδὲ ταπεινόν, οἷον ἡ γλῶττα καὶ ἡ μεταφορὰ καὶ ὁ κόσμος καὶ τὰλλα τὰ εἰρημένα εἴδη, τὸ δὲ κύριον τὴν σαφήνειαν. οὐκ ἐλάχιστον δὲ μέρος  
58<sup>b</sup> συμβάλλεται εἰς τὸ σαφὲς τῆς λέξεως καὶ μὴ ἴδιωτικὸν  
αἱ ἐπεκτασεις καὶ ἀποκοπαὶ καὶ ἔξαλλαγαὶ τῶν ονομάτων διὰ μὲν γὰρ τὸ ἄλλως ἔχειν ἡ ὡς τὸ κύριον παρὰ τὸ εἰωθὸς γιγνόμενον τὸ μὴ ἴδιωτικὸν ποιήσει, διὰ δὲ τὸ κοι-  
5 νωνεῖν τοῦ εἰωθότος τὸ σαφὲς ἔσται. ὥστε οὐκ ὄρθως φέγουσιν οἱ ἐπιτιμῶντες τῷ τοιούτῳ τρόπῳ τῆς διαλέκτου καὶ δια-  
κωμαδοῦντες τὸν ποιητήν, οἷον Εὐκλειδῆς ὁ ἀρχαῖος, ὡς  
ράδιον οὐν ποιεῖν εἰ τις δώσει ἑκτείνειν ἐφ' ὅπόσον βούλεται,  
ἰαμβοποιήσας ἐν αὐτῇ τῇ λέξει “Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶ-  
10 ιο νάδε βαδίζοντα”, καὶ “οὐκ τান γεράμενος τὸν ἐκείνου ἐλ-  
λέβορον”. τὸ μὲν οὖν φαίνεσθαι πως χρώμενον τούτῳ τῷ  
τρόπῳ γελοῖον τὸ δὲ μέτρον κοινὸν ἀπάντων ἐστὶ τῶν με-  
ρῶν· καὶ γὰρ μεταφοραῖς καὶ γλῶτταις καὶ τοῖς ἄλλοις  
εἴδεσι χρώμενος ἀπρεπῶς καὶ ἐπίτηδες ἐπὶ τὰ γελοῖα τὸ  
15 αὐτὸν ἀπεργάσαιτο. τὸ δὲ ἀρμόττον ὅσον διαφέρει ἐπὶ τῶν ἐπῶν θεωρείσθω ἐντιθεμένων τῶν ονομάτων εἰς τὸ μέ-

<sup>3</sup> È il salasso fatto con coppette di bronzo. L'indovinello è riportato anche in *Rhet. 1405b 1* e dovette essere ben noto. Il verso è il primo di un distico elegiaco riportato per intero da Ateneo (425b). Attribuito tradizionalmente a Cleobulo, uno dei sette saggi, o alla figlia Cleobulina.

nigma è infatti proprio questo: dire mettendo in contatto quel che non si potrebbe. Ora questo non è possibile farlo connettendo altre parole, mentre si può con i traslati, per esempio: «Un uomo vidi col fuoco bronzo su un uomo incollare»<sup>3</sup> ecc. Ciò che invece si produce dalle glosse 30 è barbarismo.

Bisogna dunque procedere a un certo loro contemporamento: le glosse, i traslati, le parole di ornamento e tutte le altre forme ricordate produrranno il non triviale e il non sciatto, la normalità invece la chiarezza. 58b

Non minore contributo alla chiarezza del linguaggio che sia anche non triviale portano gli allungamenti, i troncamenti e le alterazioni delle parole: per il loro discostarsi dalla normalità, che è contro l'uso, daranno luogo al non triviale, mentre dallo stretto rapporto con l'uso deriverà la chiarezza.

Non hanno ragione di scherno coloro che, per esempio 5 Euclide il vecchio,<sup>4</sup> criticano questa maniera di esprimersi e ne deridono il poeta, dicendo che sarebbe facile far poesia se fosse concesso allungare quel che si vuole, dopo aver composto egli stesso giambi nello stesso linguaggio: «Epicare vidi a Maratona andare» e «neppure amando 10 il suo elleboro».<sup>5</sup>

Ostentare l'uso di questi modi è dunque ridicolo, ma c'è una misura comune per tutto questo; usando sconvenientemente traslati, glosse e tutte le altre forme e puntando apposta al ridicolo si può arrivare infatti al medesimo risultato. Quanto invece sia diverso un uso proporzionato lo si veda nell'epica nel porre in versi le parole.<sup>6</sup> 15

<sup>4</sup> Si suppone fosse un comico, non però altrimenti noto. Appare improbabile la sua identificazione con il discepolo di Socrate. Il verbo *kō-mōdeō* non deve però di necessità far pensare a un autore di teatro (cfr. Plat., *Rep.* 395e e sotto n. 10).

<sup>5</sup> Rendo con due endecasillabi zoppi. Kassel suppone guasto il testo; seguo la tradizione recenziore *g'eramenos*.

<sup>6</sup> L'esemplificazione che segue immediatamente, fa giustamente notare Lucas, non riguarda però l'epica, sì che c'è stato chi ha supposto le righe seguenti una glossa scivolata nel testo. Ma in generale si può dire che tutto questo capitolo è meno nitido espositivamente del precedente. Gli esempi epici incominciano da 58b 25.

τρον. καὶ ἐπὶ τῆς γλώττης δὲ καὶ ἐπὶ τῶν μεταφορῶν καὶ  
ἐπὶ τῶν ἄλλων ἰδεῶν μετατιθεὶς ἀν τις τὰ κύρια ὄνόματα  
κατίδοι ὅτι ἀληθῆ λέγομεν οἶον τὸ αὐτὸ ποιήσαντος ἴαμ-  
20 βεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὔριπίδου, ἐν δὲ μόνον ὄνομα μεταθέν-  
τος, ἀντὶ κυρίου εἰωθότος γλώτταν, τὸ μὲν φαίνεται καλὸν  
τὸ δ' εὔτελές. Αἴνηστος μὲν γάρ ἐν τῷ Φιλοκτήτῃ ἐποίησε  
φαγέδαιναν ἥ μου σάρκας ἔσθιει ποδός,  
ὅ δὲ ἀντὶ τοῦ ἔσθιει τὸ θοινᾶται μετέθηκεν. καὶ  
25 νῦν δέ μ<sup>η</sup> ἐὼν ολίγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής,  
εἰ τις λέγοι τὰ κύρια μετατιθεὶς  
νῦν δέ μ<sup>η</sup> ἐὼν μικρός τε καὶ ἀσθενικὸς καὶ ἀειδῆς.  
καὶ

δίφρον ἀεικέλιον καταθεὶς ὀλίγην τε τράπεζαν,  
30 δίφρον μοχθηρὸν καταθεὶς μικράν τε τράπεζαν·  
καὶ τὸ “ἡγόνες βούωσιν”, ἡγόνες κράζουσιν. ἔτι δὲ Ἀριφράδης  
τοὺς τραγῳδους ἐκωμώδει ὅτι ἀ οὐδεὶς ἀν εἴπειεν ἐν τῇ δια-  
λέκτῳ τούτοις χρώνται, οἶον τὸ δωμάτων ἀπὸ ἀλλὰ μὴ  
ἀπὸ δωμάτων, καὶ τὸ σέθεν καὶ τὸ ἐγώ δέ νιν καὶ τὸ  
59<sup>a</sup> Ἀχιλλέως πέρι ἀλλὰ μὴ περὶ Ἀχιλλέως, καὶ ὅσα ἀλλὰ  
τοιαῦτα. διὰ γὰρ τὸ μὴ εἶναι ἐν τοῖς κυρίοις ποιεῖ τὸ μὴ  
ἱδιωτικὸν ἐν τῇ λέξει ἀπαντα τὰ τοιαῦτα· ἐκεῖνος δὲ τοῦτο  
ἡγνόει. ἔστιν δὲ μέγα μὲν τὸ ἔκαστω τῶν εἰρημένων πρεπόν-  
5 τως χρῆσθαι, καὶ διπλοῖς ὄνόμασι καὶ γλώτταις, πολὺ δὲ  
μέγιστον τὸ μεταφορικὸν εἶναι. μόνον γὰρ τοῦτο οὔτε παρ'  
ἄλλου ἔστι λαβεῖν εὐφυίας τε σημειόν ἔστι τὸ γὰρ εὑ  
μεταφέρειν τὸ τὸ ὄμοιον θεωρεῖν ἔστιν. τῶν δ' ὄνομάτων τὰ  
μὲν διπλὰ μάλιστα ἀρμόττει τοῖς διθυράμβοις, αἱ δὲ γλῶτ-  
τοι ται τοῖς ἡρωικοῖς, αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ἴαμβείοις. καὶ ἐν

<sup>7</sup> Od. IX 515.

<sup>8</sup> Od. XX 259.

<sup>9</sup> Il. XVII 265.

<sup>10</sup> Non escluderei, come invece Gudeman, Lucas ed altri, l'identificazione di questo con l'Arifrade schernito da Aristofane nei *Cavalieri* e nelle *Vespe*. Al di là della pesante derisione oscena, le connotazioni aristofanee sembrano rimandare infatti a una figura di sofista (cfr. E. Degani, *Arifrade l'anassagoreo*, «Maia» 1960, pp. 190 sgg.) e le critiche di Protagora alla poesia in nome di una ortoepia sono ricordate dallo stesso Aristotele (cfr. cap. 19 e n. 4). Per contro non è necessario pensare

Se si sostituissero le parole normali alle glosse, ai trslati e alle altre figure, si vedrebbe che diciamo il vero. Eschilo ed Euripide per esempio hanno composto lo stesso giambico con la sola sostituzione di una parola, una glossa al posto di una parola normale; l'uno appare bello, l'altro da nulla. Eschilo nel *Filotte* fece: «L'ulcera che mi mangia le carni del piede»; l'altro al posto di «mangia» ha sostituito «divora». «Me invece un corto, imbelli, indegno»; se si dicesse, sostituendo parole normali: «Me invece un basso, fiacco, brutto»; o anche: «su rozzo seggio e a picciol desco posto»<sup>8</sup> «su brutta sedia e a basso banco posto», o anche: «le rive muggiscono»<sup>9</sup> e «le rive risuonano».

E ancora, Arifrade<sup>10</sup> derideva i tragedi perché usavano ciò che nessuno nella conversazione avrebbe detto, come, per esempio, «da casa via» e non «via da casa», «te-co», «io ei», «d'Achille intorno» e non «intorno ad Achille» e così via. È proprio per il non essere nella norma che tutte siffatte espressioni producono nel linguaggio il non triviale, ma costui l'ignorava.

È importante servirsi convenientemente di ciascuna delle forme dette, delle parole composte, delle glosse, ma ancora molto più importante è esser ricco di trslati, perché solo questo non si può ricevere da altri ed è segno di versatilità. Il far buoni trslati è infatti saper vedere ciò che è somigliante.<sup>11</sup>

Le parole composte si adattano soprattutto ai ditirambi, le glosse ai versi eroici, i trslati ai giambi. E mentre

che si trattasse di un commediografo (cfr. n. 4). Aristotele gli attribuisce esplicitamente ignoranza delle regole fondamentali della composizione poetica.

<sup>11</sup> Il trslato, qui probabilmente come vera e propria metafora, non è dunque per Aristotele soltanto accessorio straniamento della poesia dal linguaggio quotidiano, ma possiede proprie virtualità euristiche.

μὲν τοῖς ἡρωικοῖς ἄπαντα χρῆσιμα τὰ εἰρημένα, ἐν δὲ τοῖς  
ἱαμβείοις διὰ τὸ ὅτι μάλιστα λέξιν μιμεῖσθαι ταῦτα ἀρ-  
μόττει τῶν ὄνομάτων ὅσοις κανὸν ἐν λόγοις τις χρήσαιτο.  
Ἶστι δὲ τὰ τοιαῦτα τὸ κύριον καὶ μεταφορὰ καὶ κόσμος.  
15 περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως  
ἔστω ἡμῖν ἵκανὰ τὰ εἰρημένα.

23 Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς,  
ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι  
δραματικοὺς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχου-  
20 σαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἢν ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον  
ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἴστορίαις τὰς  
συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι  
δήλωσιν ἀλλ’ ἑνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἕνα  
ἢ πλείους, ὧν ἔκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ  
25 γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἡ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο  
ναυμαχία καὶ ἡ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν  
πρὸς τὸ αὐτό συντείνουσα τέλος, οὐτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς  
χρόνοις ἔνιοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν  
οὐδὲν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο  
30 δρῶσι. διὸ ὥσπερ εἴπομεν ἦδη καὶ ταύτῃ θεσπέσιος ἀν-  
φανείη "Ομηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον καί-

<sup>12</sup> Questa formula conclusiva corrisponde a quella ingressiva dell'inizio del cap. 6; tuttavia sulla problematicità di queste cerniere cfr. *Introduzione* p. 16.

<sup>1</sup> Inizia il segmento della trattazione dedicato all'epica. L'*incipit* è retoricamente curato e di forte condensazione teorica. Per l'epica si ribadiscono tutti i principi già enunciati per la tragedia, ma essi appaiono qui concentrati in poche righe: necessità di un'azione unitaria e completa, caratteri e scopo della completezza (cfr. capp. 7 e 8); confronto tra opera di poesia e di storiografia (cfr. cap. 9). Quel che comunque è soprattutto da notare è il carattere prescrittivo che la trattazione assume fin dal principio e che viene ribadito all'inizio e nel corso del cap. 24. Il poema epico, afferma Aristotele, deve esser costruito sulla falsariga della tragedia (il termine *dramatikos* è usato qui, come in 48b 35, le uni-

nei versi eroici tutte le forme dette sono utili, nei giambi, dal momento che essi imitano quanto più possono la conversazione, si adattano le parole che si adoprerebbero anche nei discorsi, e queste sono le parole normali, quelle di ornamento e i traslati.

Sulla tragedia e sull'imitazione compiuta con l'azione 15  
basti quanto si è detto.<sup>12</sup>

23 Quanto all'imitazione narrativa in versi è chiaro che i racconti si debbono comporre come nelle tragedie alla maniera drammatica, intorno ad un'unica azione intera e compiuta, che abbia un principio, un mezzo e una fine, perché procuri il piacere che le è proprio come un unico 20 animale intero; le composizioni non debbono essere simili alle trattazioni storiche, nelle quali è inevitabile che venga fatta l'esposizione non di un'azione ma di un periodo di tempo: tutti i fatti che in esso sono accaduti ad una o più persone, ciascuno dei quali si trova con gli altri in un rapporto casuale.<sup>1</sup> Come negli stessi tempi si ebbero la battaglia navale di Salamina e in Sicilia la battaglia 25 contro i Cartaginesi, senza che esse tendessero allo stesso fine, così anche nei tempi successivi talvolta accade un fatto dopo l'altro dai quali non si produce alcun esito unitario.<sup>2</sup> Ma la maggior parte, si può dire, dei poeti operano così.<sup>3</sup> Perciò, come abbiamo già detto, anche

che due occorrenze della *Poetica*, con valore analogico), ma non si precisa che il riferimento è a sua volta non alla tragedia come essa era, ma come si dice (cfr. appunto capp. 7 e 8) che dovrebbe essere.

<sup>2</sup> Salamina e Imera (480 a.C.) segnano due vittorie greche, rispettivamente sui Persiani e sui Cartaginesi. Un'antica tradizione risalente a Erodoto (VII 166) collocava i due fatti addirittura nello stesso giorno, ponendoli in un rapporto in qualche modo simbolico: il contemporaneo trionfo dei Greci sui barbari d'oriente e d'occidente.

<sup>3</sup> Non è chiaro con chi Aristotele qui polemizza, ma certo il valore esemplare di Omero anche in questa occasione ribadito, e il carattere esclusivamente prescrittivo dei capitoli sull'epica, fanno pensare ad un intervento critico nella produzione epica del IV sec., forse già almeno in parte destinata esclusivamente alla lettura.

περ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λιαν  
γὰρ ἄν μέγας καὶ οὐκ ευσύνοπτος ἔμελλεν ἕσεσθαι ὁ μῦθος,  
ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ.

35 νῦν δὲ ἐν μέρος ἀπολαβών ἐπεισοδίοις κέχρηται αυτῶν  
πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγων καὶ ἀλλοις ἐπεισοδίοις [δἰς]  
διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. οἱ δὲ ἄλλοι περὶ ἔνα ποιοῦσι

59<sup>b</sup> καὶ περὶ ἔνα χρόνον καὶ μίαν πρᾶξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ  
Κύπρια ποιῆσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα. τοιγαροῦν ἐκ μὲν  
Ἰλιάδος καὶ Ὁδυσσείας μία τραγῳδία ποιεῖται ἑκατέρας  
ἢ δύο μόναι, ἐκ δὲ Κυπρίων πολλαὶ καὶ τῆς μικρᾶς  
5 Ἰλιάδος [[πλέον]] οκτώ, οίον ὅπλων κρίσις, Φιλοκτήτης,  
Νεοπτόλεμος, Εὐρύπυλος, πτωχεία, Λάκαιναι, Ἰλίου πέρσις  
καὶ απόπλους [καὶ Σίνων καὶ Τρωάδες]]. ἔτι δὲ

24 τὰ εἶδη ταῦτα δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποίιαν τῇ τραγῳδίᾳ, ἢ  
γὰρ απλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἡθικὴν ἢ παθητικὴν καὶ τὰ  
10 μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταῦτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν  
δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ  
τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς. οἵσις ἀπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ  
πρῶτος καὶ ἰκανῶς. καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἑκάτερον  
συνέστηκεν ἢ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἢ δὲ  
15 Ὁδύσσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἡθική·

<sup>4</sup> Sono chiare le corrispondenze con i capp. 7 e 17. È probabilmente da attribuire a questa pagina aristotelica l'origine della considerazione dell'*Iliade* come del poema che sapientemente ritaglia l'ultimo anno della guerra di Troia, divenuta topica nella tradizione letteraria.

<sup>5</sup> Le composizioni sono evidentemente considerate adespote da Aristotele. Contenevano probabilmente i precedenti e il seguito dei fatti narrati nell'*Iliade*.

<sup>6</sup> Secludendo [e una] prima di «azione», conformemente alla traduzione araba.

in questo Omero deve apparire mirabile in confronto agli altri: per non aver tentato di rappresentare intera la guerra, anche se essa aveva un principio e una fine; il racconto sarebbe risultato troppo grande e non abbracciabile con uno sguardo, oppure, pur misurato nella grandezza, intricato per la varietà. Ricavatane invece una parte, ha fatto uso di molti episodi; per esempio con il Catalogo delle navi e con altri episodi fa procedere in lungo il poema.<sup>4</sup> Gli altri invece, come l'autore delle *Ciprie* o della *Piccola Iliade*,<sup>5</sup> compongono un'azione multipla<sup>6</sup> su un'unica persona o un unico tempo. Di conseguenza, mentre dall'*Iliade* e dall'*Odissea* si ricava un'unica tragedia, o soltanto due, da ciascuna, dalle *Ciprie* e dalla *Piccola Iliade* parecchie.<sup>7</sup>

5

24 E ancora: l'epica deve avere le stesse forme della tragedia:<sup>1</sup> essere semplice, complessa, di caratteri o di evento. Anche le parti, eccetto la musica e la vista, sono le stesse. C'è bisogno infatti dei rovesciamenti, dei riconoscimenti e delle emozioni, e inoltre deve possedere ben disposti i pensieri e il linguaggio. Omero ha fatto uso di tutto questo per primo e in modo soddisfacente. Ha infatti composto entrambi i tipi di poema: l'*Iliade* è semplice e di eventi, l'*Odissea* complessa (c'è infatti riconoscimento 15

<sup>7</sup> Segue: [ [più di] otto, come *Il giudizio delle armi*, *Filotete*, *Neottolemo*, *Euripilo*, *L'accattonaggio*, *Le Spartane*, *La distruzione di Troia*, *La navigazione di ritorno*, [Sinone, *Troadi*] ]. Le doppie parentesi indicano due mani successive di interpolatore: la prima che esplicita otto titoli di tragedie ricavate dal canto epico, la seconda che aggiunge due titoli e corregge la cifra iniziale. Salvo *L'accattonaggio*, le altre tragedie sono direttamente o indirettamente note.

<sup>1</sup> Lucas interpreta, qui come sotto, «deve» come «non può non»; si tratterebbe cioè di necessità intrinseche del genere epico. Ma la spiegazione non convince, perché in questi casi Aristotele usa *anankē* e non *dei*. È piuttosto tutta la trattazione dell'epica ad essere sotto un segno fortemente prescrittivo (cfr. cap. 23 n. 1).

πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοίᾳ παντα ὑπερβέβληκεν.

Διαφέρει δὲ κατά τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος η  
ἐποποία καὶ τὸ μέτρον. τοῦ μὲν οὐν μήκους ὄρος ἵκανος ὁ  
εἰρημένος δύνασθαι γὰρ δεῖ συνορᾶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ  
20 τέλος. εἶη δ' ἀν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους  
αἱ συστάσεις εἴεν, πρὸς δὲ τὸ πλήθος τραγῳδῶν τῶν  
εἰς μίαν ἀκροασιν τιθεμένων παρῆκοιεν. ἔχει δὲ πρὸς τὸ  
ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἡ ἐποποία ἴδιον διὰ  
τὸ εἰν μὲν τῇ τραγῳδίᾳ μήτε ἐνδέχεσθαι ἀμα πραττομένα  
25 πολλὰ μέρη μιμεῖσθαι ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν  
ὑποκριτῶν μέρος μόνον· ἐν δὲ τῇ εποποίᾳ διὰ τὸ διηγησιν  
εἴναι ἔστι πολλὰ μέρη ἀμα ποιεῦν περαινόμενα, ύφ' ὧν  
οικείων ὅντων αὐξέται ὁ τοῦ ποιήματος ὄγκος. ὥστε τοῦτ'  
ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν  
30 ἀκούοντα καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ  
ὅμοιον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν ποιεῖ τὰς τραγῳδίας. τὸ δὲ  
μέτρον τὸ ηρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἥρμοκεν. εἰ γάρ τις ἐν  
ἄλλω τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν ποιοῖτο ἡ ἐν πολλοῖς,  
ἀπρεπὲς ἀν φαινοῖτο· τὸ γὰρ ηρωικὸν στασιμώτατον καὶ  
35 ὄγκωδέστατον τῶν μέτρων ἔστιν (διὸ καὶ γλώττας καὶ με-  
ταφορὰς δέχεται μάλιστα· περιττὴ γὰρ καὶ ἡ διηγημα-  
τικὴ μίμησις τῶν ἄλλων), τὸ δὲ ἰαμβεῖον καὶ τετράμετρον  
60<sup>a</sup> κινητικὰ καὶ τὸ μὲν ορχηστικὸν τὸ δὲ πρακτικόν. ἔτι δὲ ἀτο-  
πώτερον εἰ μιγνύοι τις αυτά, ὥσπερ Λαιρήμων. διὸ οὐδεὶς

<sup>2</sup> Il senso di questa classificazione non è chiaro. Per un rapporto con la tipologia della tragedia cfr. cap. 18 n. 2. I quattro tipi sono qui rappresentati abbinati dai due poemi omerici. Delle sei parti della tragedia, due (che riguardano la messinscena e il canto) restano estranee all'epica; di altre due si accenna soltanto; mentre le due principali (racconto e caratteri) servono a definire la tipologia. In particolare è richiamata la tripartizione del racconto: rovesciamento, riconoscimento ed evento traumatico (cfr. capp. 10 e 11).

<sup>3</sup> Cfr. cap. 7 e n. 6 per l'ambiguità del termine *horos*.

dappertutto) e di caratteri. Oltre a ciò ha superato tutti per il linguaggio e il pensiero.<sup>2</sup>

L'epica si differenzia però per la lunghezza della composizione e per il verso. Della lunghezza è limite sufficiente quello che è stato detto: si deve poter abbracciare con uno sguardo l'inizio e la fine.<sup>3</sup> Questo potrebbe avvenire se le composizioni fossero più brevi di quelle anti- 20 che e corrispondessero a quante tragedie vengono presentate in una sola recita.<sup>4</sup> Riguardo poi all'estensione della sua grandezza l'epica ha un tratto peculiare notevole per il fatto che alla tragedia non è concesso di riprodurre contemporaneamente più parti, ma soltanto la par- 25 te agita sulla scena dagli attori, nell'epica invece, per il fatto di essere una narrazione, è possibile rappresentare più parti che si compiono contemporaneamente, dalle quali, se appropriate, il corpo del poema risulta accresciuto.<sup>5</sup> Pertanto possiede questo vantaggio in vista della grandiosità: di far passare l'ascoltatore attraverso diversi sentimenti e di arricchirsi di episodi variati. La monoto- 30 nia porta in effetti rapidamente a sazietà e fa cadere le tragedie.

Il verso eroico si è adattato per esperienza. Se si eseguisse un'imitazione narrativa in un qualsiasi altro verso o in molti, risulterebbe sconveniente, perché l'eroico è il verso di maggiore compostezza e corposità (perciò sop- 35 porta meglio glosse e traslati, l'imitazione narrativa è infatti più ricca delle altre), mentre il giambico e il tetrametro sono di movimento, questo di danza, quello d'azione. Ancora più assurdo mescolarli, come Cheremone.<sup>6</sup> 60a

<sup>4</sup> Cioè una giornata di spettacolo. Il termine istituzionale del concorso tragico qui assunto come misura anche per l'epica, è respinto come estrinseco all'arte in *51a* 6-7.

<sup>5</sup> Questa distinzione è strettamente legata alla continuità dell'azione drammatica propria della tragedia antica. Tutto Shakespeare si costruisce, com'è noto, sulla discontinuità dell'azione e le azioni parallele sono perciò comuni.

<sup>6</sup> Cfr. cap. 1 n. 8.

μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἡ τῶν ηρώων, ἀλλ' ὁσ-  
 περ εἴπομεν αὐτῇ ἡ φύσις διδάσκει τὸ αρμόττον αὐτῇ  
 5 αἱρεῖσθαι. "Ομῆρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινεῖσθαι καὶ  
 δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὁ δεῖ ποιεῖν αὐτὸν.  
 αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλαχιστα λέγειν· οὐ γαρ ἔστι  
 κατὰ ταῦτα μιμητής. οἱ μὲν οὖν ἄλλοι αὐτοὶ μὲν δι' ὅλου  
 ἀγωνίζονται, μιμοῦνται δὲ δόλιγα καὶ ὀλιγάκις· ὁ δὲ ὀλίγα  
 10 φροιμιασάμενος εὐθὺς εἰσάγει ἄνδρα ἡ γυναικα ἡ ἄλλο τι  
 ἥθος, καὶ οὐδέν ἀηθη ἄλλ' ἔχοντα ἥθος. δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς  
 τραγῳδίαις ποιεῖν τὸ θαυμαστόν, μᾶλλον δὲ ἐνδέχεται ἐν  
 τῇ ἐποποίᾳ τὸ ἄλογον, δι' ὃ συμβαίνει μάλιστα τὸ θαυ-  
 μαστόν, διὰ τὸ μὴ ὄρāν εἰς τὸν πράττοντα· ἐπεὶ τὰ περὶ  
 15 τὴν Ἔκτορος δίωξιν ἐπὶ σκηνῆς ὄντα γελοῖα ἀν φανείη, οἱ  
 μὲν ἔστωτες καὶ οὐ διώκοντες, ὁ δὲ ἀνανεύων, ἐν δὲ τοῖς  
 ἐπεσιν λανθάνει. τὸ δὲ θαυμαστὸν ἥδυ· σημεῖον δέ, πάντες  
 γὰρ προστιθέντες ἀπαγγέλλουσιν ὡς χαριζόμενοι. δεδίδαχεν  
 δὲ μάλιστα "Ομῆρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ.  
 20 ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. οἰονται γὰρ οἱ ἄνθρωποι, ὅταν  
 τουδὶ ὄντος τοδὶ ἦ ἡ γινομένου γίνηται, εἰ τὸ ὑστερὸν ἔστιν,  
 καὶ τὸ πρότερον εἶναι ἡ γίνεσθαι· τοῦτο δέ ἔστι ψεῦδος. διὸ

<sup>7</sup> L'argomentazione ripercorre quella svolta per la tragedia nel cap. 4. Sulla naturalità del processo di formazione del genere cfr. *Introduzione* p. 28. Si noti la fermezza della polemica aristotelica con il nuovo sperimentalismo che tendeva a contaminare i modi della poesia.

<sup>8</sup> Il valore di imitatore/imitare è qui quello platonico di simulare. In *Rep.* 393a-394a Platone infatti distingue quando il poeta narra e quando «si finge altro da sé» dando direttamente voce ai propri personaggi. Il discorso platonico è ambiguo, confondendo volutamente il poeta compositore e il rapsodo esecutore. Al riguardo cfr. Lanza<sup>2</sup> pp. 54 sgg. Anche nel brano immediatamente successivo è evidente il valore restrittivo c. *mimeomai* come simulare, far finta d'essere un altro. Valgimigli rende con «immedesimarsi».

<sup>9</sup> Come nel passo platonico la distinzione tra poeta ed esecutore pare qui smarrirsi. La stessa scelta del verbo *agonizomai* (anche declamare ma sempre in rivalità di primato con un altro) rimanda alla gara tra rapsodi. Per contro si veda la netta differenza tra problemi della composizione e problemi dell'esecuzione al cap. 26.

Perciò nessuno ha prodotto una vasta composizione se non in verso eroico e, come abbiamo detto, è la stessa natura a insegnare a scegliere ciò che le conviene.<sup>7</sup>

Omero, degno di lode per molte altre cose, è tra l'altro il solo poeta che non ignora quel che ha da fare. Il poeta deve parlare il meno possibile in prima persona, perché non è in questo che è imitatore.<sup>8</sup> Gli altri dunque declamano in prima persona tutto il tempo e imitano poco e raramente, egli invece, dopo aver brevemente proemiatato, subito introduce un uomo, una donna o un altro personaggio, nessuno privo di caratterizzazione, ma con carattere.<sup>9</sup>

Nelle tragedie bisogna realizzare il meraviglioso,<sup>10</sup> mentre nell'epica si può avere piuttosto l'illogico, grazie a cui soprattutto si realizza il meraviglioso, perché non si ha sotto gli occhi colui che agisce. Le circostanze dell'inseguimento di Ettore risulterebbero ridicole sulla scena:<sup>11</sup> gli uni che stanno fermi e non inseguono, l'altro che fa cenni col capo; ma questo nei canti epici sfugge.<sup>12</sup> Il meraviglioso è gradevole, ne è segno che tutti quando si trovano a riferire fanno delle aggiunte pensando di procurare piacere. Ed è Omero soprattutto che ha insegnato a tutti gli altri a dire il falso come si deve. In questo consiste la falsa deduzione.<sup>13</sup> Se dato questo si ha quest'altro,

<sup>10</sup> Aristotele non definisce mai il meraviglioso, anche se la sua rete connotativa sembra collocarlo per certi versi all'estremo opposto del verisimile. Le scarse osservazioni che qui solo gli dedica sembrano suggerire una rimozione aristotelica di quello che doveva pure essere un tratto riconosciuto della poesia.

<sup>11</sup> Il riferimento è a *Il. XXII*. Tuttavia non è chiaro se questa sia una possibilità in più dell'epica rispetto alla tragedia o un segno della minore compiutezza del genere. Si noti che a discriminare tra le due è la vista, indicata altrove come estrinseca all'arte poetica.

<sup>12</sup> Ne ha già parlato a proposito del riconoscimento (cfr. cap. 16). Lucas fa giustamente notare una polemica con Platone (*Rep. 377d*), il quale sostiene che Omero mente male. L'esperienza del meraviglioso, come già quella dell'imitazione (cfr. cap. 4), viene ricondotta all'esperienza psicologica dell'uomo comune, che arricchisce quel che riferisce di aggiunte proprie. Tuttavia questa riduzione del meraviglioso al falso di abilità appare in qualche modo frettolosa.

δεῖ, ἀν τὸ πρῶτον ψεῦδος, ἄλλο δὲ τούτου ὄντος ἀνάγκη εἶναι  
ἡ γενέσθαι ἥ, προσθεῖναι· διὰ γὰρ τὸ τοῦτο εἰδέναι ἀληθὲς  
25 ὃν παραλογίζεται ημῶν ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὅν. παρά-  
δειγμα δὲ τούτου τὸ ἐκ τῶν Νίπτρων. προαιρεῖσθαι τε δεῖ  
ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἡ δυνατὰ ἀπίθανα· τούς τε λόγους  
μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων, ἄλλα μάλιστα μὲν μη-  
δὲν ἔχειν ἄλογον, εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὡσπερ  
30 Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λάιος ἀπέθανεν, ἄλλὰ μὴ ἐν  
τῷ δράματι, ὡσπερ ἐν Ἡλέκτρᾳ οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγελλον-  
τες ἡ ἐν Μυσοῖς ὁ ἄφωνος ἐκ Τεγέας εἰς τὴν Μυσίαν ἤκων.  
ώστε τὸ λέγειν ὅτι αἰγῆρητο ἀν ὁ μῦθος γελοῖον· ἔξ αρχῆς  
γὰρ οὐ δεῖ συνίστασθαι τοιούτους. τāν δὲ θῆ καὶ φαίνηται  
35 εὐλογωτέρως ἐνδέχεσθαι καὶ ἀτοπον† ἐπεὶ καὶ τὰ ἐν Ὁδυσ-  
σείᾳ ἄλογα τὰ περὶ τὴν ἐκθεσιν ὡς οὐκ ἀν ἤνεκτὰ δῆλον  
60<sup>b</sup> ἀν γένοιτο, εἰ αὐτὰ φαῦλος ποιητὴς ποιήσει· νῦν δὲ τοῖς  
ἄλλοις αγαθοῖς ὁ ποιητὴς ἀφανίζει ἡδύνων τὸ ἀτοπον. τῇ δὲ  
λέξει δεῖ διαπονεῖν ἐν τοῖς ἀργοῖς μέρεσιν καὶ μήτε ἡθικοῖς  
μήτε διανοητικοῖς· ἀποκρύπτει γὰρ πάλιν ἡ λίαν λαμπρὰ  
5 λέξεις τά τε ἥθη καὶ τὰς διανοίας.

<sup>13</sup> Cfr. cap. 16 n. 3.

<sup>14</sup> All'Edipo si allude anche in 54b 7. Nell'Elettra di Sofocle il pedagogo, d'accordo con Oreste, inganna Clitemnestra ed Egisto con il falso racconto della morte di Oreste per incidente durante la gara dei carri ad Olimpia; nei Misi di Eschilo Telefo, reduce dall'uccisione dello zio, tace sulla scena come se fosse muto. È chiaro che in tutti questi casi illo-

oppure producendosi questo si produce quest'altro, gli uomini pensano che se c'è quello che viene dopo ci debba essere o produrre quel che viene prima; ma ciò è falso. Perciò, se il primo è falso, ma è necessario che, essendo ci, ci sia o venga ad essere anche il secondo, occorre aggiungerlo. È perché sappiamo che questo è vero che la nostra mente deduce falsamente l'esistenza del primo.<sup>25</sup> Un esempio di ciò si ricava dal *Bagno*.<sup>13</sup>

Si deve preferire l'impossibile verisimile al possibile incredibile, e non comporre le storie di parti illogiche, ma piuttosto che non vi sia nulla di illogico, o almeno che resti fuori da quel che viene raccontato, come Edipo non sa come sia morto Laio, e non invece nell'azione drammatica come nell'*Elettra* coloro che riferiscono i giochi pitici o nei *Misi* il muto che da Tegea giunge nella Misia.<sup>14</sup> È dunque ridicolo dire che il racconto ne sarebbe distrutto,<sup>15</sup> perché in linea di principio non se ne devono comporre di siffatti; qualora però lo si faccia e risulti abbastanza plausibile, si deve accettarlo anche se assurdo.<sup>35</sup> Anche la parte dell'*Odissea* che riguarda lo sbarco è illogico e ne diverrebbe chiara l'inaccettabilità se l'avesse composta un poeta scadente. Così invece il poeta con gli altri pregi cancella e rende gradevole l'assurdo.

Bisogna lavorare con impegno il linguaggio nelle parti inerti e in quelle prive di caratteri o di pensiero; il linguaggio molto scintillante mette infatti in ombra i caratteri e i pensieri.

5

gico appare quel che non è verisimile, nel senso più immediato e banale del termine.

<sup>15</sup> Sopprimendo il meraviglioso. Nel passo successivo Kassel ha dei dubbi sulla correttezza del testo, non condivisi però dalla maggior parte degli interpreti. Si può in effetti ricavare un senso senza la necessità di correzioni o integrazioni.

25 Περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων, ἐκ πόσων τε καὶ ποίων εἰδῶν ἔστιν, ὡδὸν ἀνθεωροῦσιν γένοιτο ἀνθενερόν.  
 ἐπεὶ γάρ ἔστι μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερανεὶ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν μὸν ἐν τι ἀεί, ἢ γὰρ οἴα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἵα φασιν καὶ δοκεῖ,  
 ἢ οἴα εἶναι δεῖ. ταῦτα δὲ ἔξαγγέλλεται λέξει ἐν ᾧ καὶ γλῶτται καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἔστιν δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἡ αὐτὴ ὄρθοτῆς ἔστιν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης  
 15 τέχνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ αμαρτία,  
 ἡ μὲν γὰρ καθ' αὐτήν, ἡ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ προείλετο μιμήσασθαι \* \* ἀδυναμίαν, αὐτῆς ἡ αμαρτία· εἰ δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὄρθως, ἄλλα τὸν ἵππον *(ἄμ)* ἅμφω τὰ δεξιὰ προβεβληκότα, ἡ τὸ καθ' ἐκάστην τέχνην αμάρτημα,  
 20 οἵουν τὸ κατ' ιατρικὴν ἡ ἄλλην τέχνην [*ἡ αδυνατὰ πεποίηται*] ὅποιανοῦν, οὐ καθ' ιαντήν. ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλημασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν. πρῶτον μὲν τὰ πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην αδυνατὰ πεποίηται, ἡμάρτηται· ἄλλ' ὄρθως ἔχει, εἰ τυγχάνει τοῦ τέλους τοῦ αὐτῆς (τὸ γὰρ  
 25 τέλος εἱρηται), εἰ οὕτως ἐκπληκτικώτερον ἡ αὐτὸν ἡ ἄλλο ποιεῖ μέρος. παράδειγμα ἡ τοῦ *"Εκτόρος* δίωξις. εἰ μέντοι τὸ

---

<sup>1</sup> Il lungo capitolo è di grande interesse perché chiarisce i termini dell'esegesi omerica al tempo di Aristotele. *Problemi o Quesiti omerici* circolavano già prima della sistemazione di *Iliade* e *Odissea* fatta dai filologi alessandrini, e allo stesso Aristotele ne sono attribuiti sei libri (cfr. Diog. Laert. V 26). Come annota Lucas (cui si rimanda per un più puntuale riscontro e commento di tutti i passi omerici citati in questo capitolo e per la relativa bibliografia), l'affermarsi di una vera e propria consuetudine di controversie omeriche indica una significativa contraddizione culturale: da una parte la permanenza della figura di Omero come di poeta maestro della Grecia, dall'altra la difficoltà sempre maggiore di riconoscersi in una poesia ormai avvertita come obsoleta. Anche l'interpretazione simbolica di Teagene di Reggio (fine del VI sec.) risponde alle stesse esigenze; cfr. M. Detienne, *L'invenzione della mitologia*, trad. it., Torino 1983, pp. 87 sgg. «Problema» e «soluzione» erano divenuti in questo contesto termini si può dire tecnici della pratica esegetica; analogamente *lysis* vale confutazione quando è contrapposto a *epitimēma* (critica).

25 Riguardo ai problemi e alle soluzioni,<sup>1</sup> di quante e quali specie siano a chi li studia devono apparire nel modo seguente. Dal momento che il poeta è un imitatore come un pittore o un altro fabbricatore di immagini, è inevitabile che egli imiti sempre in uno dei tre modi che ci sono: o come le cose erano o sono, o come dicono e sembra loro 10 che siano, o come dovrebbero essere. Questo si esprime con il linguaggio, nel quale ci sono glosse, traslati e molte alterazioni della lingua che si concedono ai poeti.

Oltre a ciò non è la medesima la correttezza della politica e della poetica, né quella della poetica e di un'altra arte. Della poetica in quanto tale è un duplice errore: 15 quello in sé e quello di coincidenza. Se si è deciso di imitare <correttamente e ci si sbaglia nell'esecuzione per> incapacità, l'errore è dell'arte in sé, ma se la scelta non è corretta, e si è fatto un cavallo con entrambe le destre in avanti, o l'errore in rapporto a un'arte particolare, come per esempio alla medicina o a un'altra arte qualsiasi, non è un errore in sé.<sup>2</sup> Pertanto è guardando da questo punto di vista che si devono confutare le critiche nei problemi.

Anzitutto riguardo all'arte in sé: si sono fatte cose impossibili, si è sbagliato, ma va bene se si raggiunge il fine di essa (e il fine è stato definito), se così si rende questa 25 parte o un'altra più sorprendente. Un esempio è l'inseguimento di Ettore.<sup>3</sup> Se tuttavia era possibile che il fine

<sup>2</sup> Il passo è evidentemente guasto, ma l'integrazione di senso proposta da Vahlen<sup>1</sup> è sicura. La distinzione è infatti conforme al grande modello oppositivo aristotelico essenza vs accidente: intrinseca all'arte poetica è l'abilità dell'esecuzione mimetica, estrinseca l'assunzione di un modello più o meno corretto. È evidente qui il richiamo polemico ai passi platonici in cui si nega alla poesia un sapere reale (cfr. p. es. *Ion* 532c sgg.); il sapere del poeta non è il sapere del politico o dello studioso della natura, e tuttavia è un sapere. Per il valore di imitazione qui impiegato cfr. *Introduzione* p. 56.

<sup>3</sup> Cfr. cap. 24 n. 11.

τέλος ἡ μᾶλλον ἡ *μη* ήττον ἐνεδέχετο ὑπάρχειν καὶ κατὰ  
 τὴν περὶ τούτων τέχνην, [ἡμαρτῆσθαι] οὐκ ὄρθως· δεῖ γὰρ εἰ  
 ἐνδέχεται ὅλως μηδαμῆ *ἡμαρτῆσθαι*. ἔτι ποτέρων ἐστὶ τὸ  
 30 ἀμάρτημα, τῶν κατὰ τὴν τέχνην ἡ κατ' ἄλλο συμβεβη-  
 κός; ἐλαττον γὰρ εἰ μὴ ἥδει ὅτι ἐλαφος θήλεια κέρατα  
 οὐκ ἔχει ἡ εἰ ἀμιμήτως ἔγραψεν. προς δὲ τούτοις ἐὰν  
 ἐπιτιμάται ὅτι οὐκ ἀληθῆ, ἀλλ' *ἴσως* *ἄστος* δεῖ, οἷον καὶ Σοφοκλῆς  
 ἔφη αὐτὸς μὲν οἶους δεῖ ποιεῖν, *Εὔριπος* δὲ οἷοι εἰσίν, ταῦτη  
 35 λυτέον. εἰ δὲ μηδετέρως, ὅτι οὕτω φασίν, οἷον τὰ περὶ θεῶν  
*ἴσως* γὰρ οὕτε βέλτιον οὕτω λέγειν οὐτ' ἀληθῆ, ἀλλ' εἰ ἔτυχεν  
 61<sup>a</sup> ὥσπερ *Ξενοφάνει* ἀλλ' οὖν φασι. τὰ δὲ *ἴσως* οὐ βέλτιον  
 μέν, ἀλλ' οὕτως εἰχεν, οἷον τὰ περὶ τῶν ὄπλων, “ἔγχεα  
 δέ σφιν ὄρθ’ ἐπὶ σαυρωτῆρος”. οὕτω γὰρ τότε ἐνόμιζον,  
 ὥσπερ καὶ νῦν Ἰλλυριοί. περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἡ μὴ καλῶς  
 5 εἰ ἐίρηται τινι ἡ πέπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ  
 πεπραγμένον ἡ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἡ φαῦ-  
 λον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἡ λέγοντα προς ον ἡ  
 ὅτε ἡ ὅτῳ ἡ οὐ ἔνεκεν, οἷον εἰ μείζονος αγαθοῦ, ἵνα γέ-  
 νηται, ἡ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται. τὰ δὲ προς τὴν  
 10 λεξιν ὄρωντα δεῖ διαλύειν, οἷον γλωττῇ τὸ “οὐρῆς μὲν πρῶ-  
 τον”. *ἴσως* γὰρ οὐ τοὺς ἡμίονους λέγει ἀλλὰ τοὺς φύλα-  
 κας· καὶ τὸν Δόλωνα, “οἵς ρή τοι εἴδος μὲν ἔην κακός”,  
 οὐ τὸ σῶμα ἀσύμμετρον ἀλλὰ τὸ πρόσωπον αἰσχρόν, τὸ γὰρ

<sup>4</sup> Il *bon mot* di Sofocle è passato si può dire in proverbio.

<sup>5</sup> Si può notare come la prosa aristotelica si faccia di qui in poi sempre più stringata, con inserti asintattici tipici dell'appunto, richiamo più che esposizione. «Se» (= se si dicesse) introduce la questione, «che» (= rispondere che) o «ma» la risposta, secondo uno schema formolare convenzionale, che si cerca di conservare nella traduzione.

<sup>6</sup> Senofane, poeta attivo nel VI sec. e passato tradizionalmente come maestro di Parmenide, aveva criticato Omero ed Esiodo per aver rappresentato gli dei con le stesse sembianze e gli stessi vizi umani. Significativo il ricorso di Aristotele all'*opinio communis* proprio per la rappresentazione degli dei (al riguardo cfr. *Introduzione* p. 37).

<sup>7</sup> Cioè il poeta non rappresenta qualcosa di diverso dalla realtà perché idealizzato, ma perché conforme all'uso del passato. Il verso citato è *Il. X* 152.

si realizzasse meglio o non peggio anche attenendosi all'arte che regola questi fatti, non va bene, perché se è possibile non bisogna in generale compiere alcun errore. Ancora: di quale dei due tipi è l'errore: di quelli che riguardano l'arte o di quelli che riguardano circostanze diverse? È meno grave infatti non sapere che una cerva non ha corna piuttosto che disegnarla in modo scarsamente imitativo.

Oltre a questi casi, se la critica è che non è la realtà, ma forse è come dovrebbe essere, come per esempio anche lo stesso Sofocle disse di rappresentare gli uomini quali sarebbero dovuti essere, mentre Euripide li rappresentava quali essi erano, si deve confutare in questo modo.<sup>4</sup>

Se poi in nessuno dei due modi, che<sup>5</sup> così se ne parla, come per esempio quel che riguarda gli dei: probabilmente né meglio né il vero, ma come capitò di dire a Senofane,<sup>6</sup> ma dunque così se ne parla.

Altri casi poi forse non meglio, ma così era,<sup>7</sup> come ciò che riguarda le armi: «Avean le lance dritte sul puntale». Così infatti allora usavano, come ancora oggi gli Illiri.

Sul bene o non bene detto o fatto da qualcuno non soltanto bisogna guardare alla stessa cosa fatta o detta, considerando se è importante o dappoco, ma anche a chi fa o dice, rivolto a chi, o quando, o per che cosa, o in vista di che, come per esempio perché si realizzi un maggior bene o si scongiuri un maggior male.<sup>8</sup>

Altre questioni si devono risolvere guardando al linguaggio; per esempio, con una glossa, «i bardotti in principio»,<sup>9</sup> forse non intende i muli, ma i giovani di sentinella. E Dolone «che d'aspetto era brutto»,<sup>10</sup> non deformi di corpo, ma di viso laido, perché i Cretesi dicono «di

<sup>8</sup> È questo il criterio della coerenza del personaggio; cfr. cap. 15.

<sup>9</sup> Cfr. *Il.* I 50. Questo e i seguenti erano evidentemente loci controversi ben noti; ciò permette annotazioni sempre più sintetiche.

<sup>10</sup> *Il.* X 316.

εὐειδὲς οἱ Κρῆτες τὸ ευπρόσωπον καλοῦσι· καὶ τὸ “ζωρό-  
 15 τερον δε κέραιε” οὐ τὸ ἄκρατον ὡς οἰνόφλυξιν ἀλλὰ τὸ  
 θᾶττον. τὸ δὲ κατὰ μεταφορὰν εἴρηται, οἷον “πάντες μὲν  
 ρα θεοί τε καὶ ἀνέρες εὔδον παννύχιοι”. ἂμα δέ φησιν  
 “ἢ τοι ὅτ’ ἐς πεδίον τὸ Τρωικὸν ἀθρῆσειεν, αὐλῶν συρίγγων  
 τε ὅμαδον”. τὸ γὰρ πάντες ἀντὶ τοῦ πολλοῖ κατὰ μετα-  
 20 φορὰν εἴρηται, τὸ γὰρ πᾶν πολύ τι. καὶ τὸ “οἵη δ’ ἄμμο-  
 ρος” κατὰ μεταφοράν, τὸ γὰρ γνωριμωτατον μόνον. κατὰ δὲ  
 προσωδίαν, ὥσπερ Ἰππίας ἔλυεν ὁ Θάσιος, τὸ “δίδομεν δέ οἱ  
 ευχος ἀρέσθαι” καὶ “τὸ μὲν οὖ καταπύθεται ὅμβρω”. τὰ δὲ  
 διαιρέσει, οἷον Ἐμπεδοκλῆς “αἰψα δὲ θυητή ἐφύνοντο τὰ πρὶν  
 25 μάθον ἀθάνατ’ εἶναι ζωρά τε πρὶν κέκρητο”. τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ,  
 “παρώχηκεν δὲ πλέω νύξ”. τὸ γὰρ πλείω ἀμφιβολόν ἔστιν.  
 τὰ δὲ κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως. τὸν κεκραμένον οἶνον φασιν  
 εἶναι, ὅθεν πεποίηται “κυημὶς νεοτεύκτου κασσιτέροιο”.  
 καὶ χαλκέας τοὺς τὸν σιδηρὸν ἐργαζομένους, ὅθεν εἴρηται  
 30 ὁ Γανυμῆδης Διὶ οἰνοχοεύειν, οὐ πινόντων οἶνον. εἴη δ’ ἀν-  
 τιντό γε *καὶ* κατὰ μεταφοράν. δεῖ δὲ καὶ ὅταν ὅνυμά

<sup>11</sup> *Il.* IX 203; Achille ordina a Patroclo di versare il vino agli ospiti. I Greci non bevevano vino puro; di qui il problema.

<sup>12</sup> Cfr. *Il.* II 1, dove però si legge «altri», non «tutti», come del resto nei manoscritti aristotelici. Giustamente si è osservato che il contesto aristotelico deve indurre alla correzione in «tutti» e che «tutti» doveva essere anche il testo omerico conosciuto da Aristotele. «Altri» infatti è correzione di Zenodoto. Tuttavia si pensa che, citando a memoria com'era uso, Aristotele confonda il verso citato con il molto simile *Il.* X 1 (anche questo corretto da Zenodoto); in effetti è a questo contesto che appartiene la citazione seguente.

<sup>13</sup> *Il.* X 11 e 13.

<sup>14</sup> L'Orsa, o Carro, sarebbe l'unica costellazione a non immergersi nell'Oceano (cioè a non tramontare) (*Il.* XVIII 489). Il passo era evidentemente già controverso per l'errore astronomico di Omero, cui si tenta anche qui di trovare giustificazione.

<sup>15</sup> La spiegazione delle due allusioni è in *Soph. El.* 166b 1 sgg. in cui entrambi ricorrono: si tratta di diversa accentuazione che muta il signi-

bell'aspetto» chi è di bel viso. E «più forte mesci»,<sup>11</sup> non puro come agli ubriaconi, ma «più veloce». 15

Altro è detto per traslato, per esempio: «tutti, dei e uomini, dormirono per tutta la notte»,<sup>12</sup> e insieme dice: «quando guardò la pianura troiana, di flauti e di trombe un rumore»,<sup>13</sup> «tutti» è detto per traslato per «molti», perché «tutto» è un tipo di «molto». Anche «sola esente»<sup>14</sup> per traslato: ciò che è più conosciuto è in effetti unico. 20

Secondo accentuazione, come Ippia di Taso ha risolto «diamo a lui da lucrar gloria», e «di cui una parte infradicia alla pioggia».<sup>15</sup> 25

Altre con la divisione, come per esempio Empedocle: «Tosto mortali nacquero le cose che prima avevano appreso immortali ad essere e intatte che prima si erano mescolate».<sup>16</sup> 25

Altre con l'ambiguità: «passato è il più della notte»;<sup>17</sup> «più» è infatti ambiguo.

Altre secondo l'uso della lingua: quello mescolato si dice esser vino, donde<sup>18</sup> è detto: «schiniere di ben lavorato stagno», e bronzisti quelli che lavorano il ferro, donde si dice che Ganimede versa il vino a Zeus, pur non beven- 30 do essi vino. Questo potrebbe in verità essere anche per traslato.

ficato dei termini. 1) *didomen* (= concediamo) e *didòmen* (= si concede, infinito con valore di imperativo); 2) *hou/ou*, di fatto omofoni, sono rispettivamente genitivo del pronome relativo e negazione. Il passo delle *Controversie sofistiche* sopra indicato è inoltre utile per collocare la prima citazione non a *Il. XXI* 297, dove ora lo leggiamo, ma in *Il. II* 15, che Aristotele doveva leggere evidentemente diverso. Il secondo passo è *Il. XXIII* 328. Lucas nota che un Ippia di Taso ricordato da Lisia (XIII 54), ma di cui non si sa nulla, è una vittima dei Trenta tiranni.

<sup>16</sup> 31 B 35.14-15 DK. È un problema, noi diremmo, di punteggiatura. Il testo è ricavato da più testimoni. La citazione aristotelica è stata corretta, ma il testo di Kassel non mi sembra qui soddisfacente; è infatti necessario un relativo anche nella seconda parte della citazione, e così traduco.

<sup>17</sup> *Il. X* 252.

<sup>18</sup> Cioè sulla base della stessa indistinzione, come anche sotto. I passi citati sono: *Il. XXI* 592 e *XX* 234 (non letterale).

τι ὑπεναντίωμά τι δοκῇ σημαίνειν, ἐπισκοπεῖν ποσαχῶς ἀν  
 σημήνειε τοῦτο ἐν τῷ εἰρημένῳ, οἷον τῷ “τῇ ρ̄ ἔσχετο χάλ-  
 κεον ἔγχος” τὸ ταύτη κωλυθῆναι ποσαχῶς ἐνδέχεται, ὡδὶ ἡ  
 35 ὡδὶ, ὡς μάλιστ’ ἀν τις ὑπολάβοι· κατὰ τὴν καταντικρὺ ἡ  
 61<sup>b</sup> ὡς Γλαυκῶν λέγει, ὅτι ἕνιοι ἀλόγως προϋπολαμβάνουσί τι καὶ  
 αὐτοὶ καταψήφισάμενοι συλλογίζονται, καὶ ὡς εἱρηκότος ὅ  
 τι δοκεῖ ἐπιτιμῶσιν, ἀν ὑπεναντίον ἡ τῇ αὐτῶν οἰήσει. τοῦ-  
 το δὲ πέπονθε τὰ περὶ Ἰκάριον. οἰονται γὰρ αὐτὸν Λάκωνα  
 5 εἶναι· ἀτοπον οὖν τὸ μῆ ἐντυχεῖν τὸν Τηλέμαχον αὐτῷ εἰς  
 Λακεδαιμόνα ἐλθόντα. τὸ δὲ ἵσως ἔχει ὥσπερ οἱ Κεφαλλη-  
 νές φασι· παρ’ αὐτῶν γὰρ γῆμαι λέγουσι τὸν Ὀδυσσέα  
 καὶ εἶναι Ἰκάδιον ἀλλ’ οὐκ Ἰκάριον· διὸ ἀμάρτημα δὲ τὸ  
 πρόβλημα τείκος ἐστιν†. ὅλως δὲ τὸ ἀδυνατον μὲν προς τὴν  
 10 ποίησιν ἡ πρὸς τὸ βέλτιον ἡ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν.  
 πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδυνατον ἡ  
 ἀπίθανον καὶ δυνατόν· \* \* τοιούτους εἴναι οίον Ζεῦξις  
 ἔγραφεν, ἀλλὰ βέλτιον τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν.  
 πρὸς ἄ φασιν τāλογα· οὕτω τε καὶ ὅτι ποτὲ οὐκ ἄλογόν  
 15 ἐστιν· εἰκὸς γὰρ καὶ παρὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι. τὰ δὲ ὑπεν-  
 αντίως εἰρημένα οὕτω σκοπεῖν ὥσπερ οἱ ἐν τοῖς λόγοις  
 ἐλεγχοι εἰ τὸ αὐτὸ καὶ πρὸς τὸ αὐτὸ καὶ ωσπάτως, ὥστε  
 καὶ ταῦτὸν ἡ πρὸς ἄ αὐτὸς λέγει ἡ ὁ ἀν φρόνιμος ὑποθῆται.

<sup>19</sup> Il. XX 272. Si tratta dei vari strati che componevano lo scudo di Achille: è quello aureo ad arrestare il proiettile di Enea. Ma come mai lo strato aureo si trovava all'interno?

<sup>20</sup> Alcuni lo identificano con Glauco di Reggio, attivo alla metà del IV sec. e autore di un'opera sugli antichi poeti. Ma il nome è diverso e sembra conveniente distinguerli. Lucas ricorda il Glaucone citato da Platone (*Ion* 530d) insieme con i sofisti Metrodoro e Stesimbroto come interpreti di Omero. L'esempio portato è un caso controverso degli scoliasti di Omero: Icaro era fratello di Tindaro e padre di Penelope, e risiedeva a Sparta. Perché Telemaco là giunto non incontra il nonno?

Bisogna anche, tutte le volte che una parola sembra esprimere una contraddizione, osservare quanti significati possa avere in ciò che è detto, come per esempio «qui si arrestò la bronzea lancia»;<sup>19</sup> in quanti modi può essere assunto il «qui»: così o così, come per lo più si può intendere. Al contrario di quel che dice Glaucone,<sup>20</sup> di alcuni che senza ragionare formulano un'ipotesi, e dopo averla essi stessi condannata, traggono deduzioni e, come se fosse stato detto, criticano quel che loro hanno immaginato, se è contrario al loro pensiero. È capitato questo a proposito di Icaro. Pensano che egli fosse lacone, e sarebbe perciò assurdo che non lo incontrasse Telemaco andato a Sparta. Ma forse le cose stanno come dicono i Cefalleni: Ulisse si sposò da loro e si trattava di Icadio e non di Icaro. Dall'errore il problema.

In generale l'impossibile deve essere ricondotto o alla poesia o al meglio o all'opinione corrente. In rapporto alla poesia un credibile impossibile è da preferirsi ad un incredibile anche se possibile \*\* tali essere come per esempio li dipinse Zeusi, cioè meglio, perché il modello deve essere superiore. In rapporto a quel che vien detto illogico: in questo modo, e anche che talvolta non è illogico perché è verisimile che accada qualcosa contro la verisimiglianza.<sup>21</sup>

Quel che è detto in modo contraddittorio si deve esaminare come si fanno le confutazioni nei trattati: se è la stessa cosa, in rapporto alla stessa cosa e in tal maniera che sia anche contraddizione<sup>22</sup> con ciò che egli stesso dice o con ciò che può supporre una persona di senno.

<sup>21</sup> I tre criteri per l'ammissibilità dell'impossibile sono chiaramente enunciati e spiegati. Il testo è lacunoso nell'esemplificazione del secondo criterio, ma quel che Aristotele intende con l'esempio sembra chiaro, anche se altrove (cfr. 48a 5) è Polignoto e non Zeusi (al riguardo cfr. cap. 6 n. 13) il pittore che «idealizza». Anche la verisimiglianza dell'inverosimile è già attribuita ad Agatone (cfr. 56a 24).

<sup>22</sup> Accettando la supposizione di Kassel *hyperantion*; il testo tradito non dà infatti senso.

όρθι δ' ἐπιτίμησις καὶ ἀλογία καὶ μοχθηρία, οταν μη ἀνάγ-  
20 κης οὐσης μηθὲν χρήσηται τῷ ἀλόγῳ, ὥσπερ Ευριπιδῆς τῷ  
Αἰγεῖ, η τῇ πονηρίᾳ, ὥσπερ εν Ὁρέστῃ <τῇ> τοῦ Μενελάου.  
τὰ μὲν οὖν ἐπιτιμήματα ἐκ πέντε εἰδῶν φέρουσιν· η γὰρ ὡς  
ἀδύνατα η ὡς ἀλογα η ὡς βλαβερά η ὡς ὑπεναντία η ὡς  
παρὰ τὴν ὄρθοτητα τὴν κατὰ τέχνην. αἱ δέ λύσεις ἐκ τῶν  
25 εἰρημένων ἀριθμῶν σκεπτέαι. εἰσὶν δὲ δώδεκα.

26 Πότερον δὲ βελτίων η ἐποποική μίμησις η η τραγική,  
διαπορήσειν ἄν τις. εἰ γὰρ η ἥττον φορτική βελτίων, τοιαυ-  
τη δ' η πρὸς βελτίους θεατάς ἔστιν ἀεί, λίαν δῆλον ὅτι η  
ἄπαντα μιμουμένη φορτική ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων  
30 ἄν μη αυτὸς προσθῆ, πολλὴν κίνησιν κινοῦνται, οἷον οἱ φαῦλοι  
αυλῆται κυλιόμενοι ἀν δίσκον δέη μιμεῖσθαι, καὶ ἐλκούτες  
τον κορυφαῖον ἄν Σκύλλαν αὐλῶσιν. η μὲν οὖν τραγῳδία  
τοιαύτη ἔστιν, ὡς καὶ οἱ πρότερον τοὺς ὑστέρους αυτῶν ὠντο  
ὑποκριτάς· ὡς λίαν γὰρ ὑπερβάλλοντα πίθηκον ὁ Μυννίσκος  
35 τον Καλλιππίδην ἐκάλει, τοιαύτη δὲ δοξα καὶ περὶ Πιν-

<sup>23</sup> Illogico appare il personaggio di Egeo nella *Medea* di Euripide (Medea in effetti non pare aver bisogno di aiuto, trovando riparo sul carro del sole); il Menelao dell'*Oreste* è già indicato come esempio di malvagità superflua in 54a 29 (al riguardo cfr. cap. 15 n. 7).

<sup>24</sup> La chiusa, com'è stato osservato (Lucas, Fuhrmann<sup>2</sup>, Dupont Roc Lallot) non corrisponde a quanto trattato. D'altra parte lo stile espositivo della prima è diverso da quello della seconda parte del capitolo. Si ha quasi l'impressione che siano qui abbozzati alcuni esempi di risoluzione di problemi omerici evidentemente canonici (non a caso tutti tratti dall'*Iliade*). I periodi finali appaiono invece più distesi e recuperano anche un'esemplificazione tragica.

<sup>1</sup> Aristotele, per definire il confronto tra tragedia ed epica, si rifà alla classificazione delle forme poetiche, fondata sulla qualità del pubblico che le preferisce, di Platone (*Leg. 658d*); anche l'uso ristretto di «imita-

È giusta invece la critica all'illogicità e alla malvagità quando, mancando la necessità, si fa uso dell'illogico come Euripide di Egeo, o della malvagità, come nell'*Oreste* 20 di quella di Menelao.<sup>23</sup>

Di cinque specie sono dunque le critiche che si fanno, dicendo che è impossibile, illogico, dannoso, contraddittorio o contro la correttezza propria dell'arte. Le confutazioni sono da considerarsi sulla base della rassegna fatta, e sono dodici.<sup>24</sup>

25

26 Ci si può chiedere se sia superiore l'imitazione epica o quella tragica. Se è superiore quella meno volgare e tale è sempre quella che si rivolge a spettatori superiori, è ben chiaro che quella che imita tutto è volgare:<sup>1</sup> come se non si capisse se non ciò che vien posto direttamente davanti, si agitano con molti movimenti, come gli auleti scadenti 30 che si attorcigliano se devono imitare un disco o tirano il corifeo quando suonano *Scilla*.<sup>2</sup>

La tragedia è dunque così, come anche i più antichi attori pensavano dei successivi. Minnisco infatti aveva definito per i suoi eccessi Callippide una scimmia, e la stes- 62a 35

re» (= simulare) è platonico (cfr. *Introduzione* pp. 57-58). «Vulgare» è termine che compare soltanto qui nella *Poetica*, ma è ricorrente in altri contesti significativi per il rapporto poesia-pubblico (cfr. *Pol.* 1342a 20 e *E.N.* 1128a 5, su questo passo dedicato al confronto tra le varie forme di commedia cfr. anche Lanza<sup>3</sup>).

<sup>2</sup> Il passo è costruito su anacoluti (ovviati in parte nella traduzione) resi possibili dalla forza esplicativa di esempi che dovevano essere ben noti ai destinatari. Per il disco (il movimento mimico simulava verisimilmente il roteare del disco lanciato) Lucas ricorda la sua connessione con la morte accidentale di Giacinto; per la *Scilla* cfr. cap. 15 n. 8, anche se, come fa notare Rostagni<sup>1</sup>, si trattava di un tema assai comune di composizione. I movimenti di cui si parla sono i movimenti mimici della danza, una delle pratiche simulative non legate alla parola (cfr. cap. 1).

62<sup>a</sup> δάρου τὴν ὡς δ' οὗτοι ἔχουσι προς αὐτούς, ἡ ὅλη τέχνη προς τὴν ἐποποίαν ἔχει. τὴν μὲν οὖν πρὸς θεατὰς ἐπιεικεῖς φασιν εἶναι *(οἵ)* οὐδὲν δέονται τῶν σχημάτων, τὴν δὲ τραγικὴν πρὸς φαυλους· εἰ οὖν φορτική, χείρων δῆλον ὅτι αν εἴη.  
5 πρῶτον μὲν οὐ τῆς ποιητικῆς ἡ κατηγορία ἀλλὰ τῆς υποκριτικῆς, ἐπεὶ ἔστι περιεργάζεσθαι τοῖς σημείοις καὶ ραψῳδοῦντα, ὅπερ [εστί] Σωσίστρατος, καὶ διάδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὀπούντιος. εἴτα οὐδὲ κίνησις ἄπασα ἀποδοκιμαστέα,  
10 εἴπερ μηδὲ ὄρχησις, ἀλλ' ἡ φαύλων, ὅπερ καὶ Καλλιππίδης ἐπετιμάτω καὶ νῦν ἄλλοις ὡς οὐκ ἐλευθέρας γυναικας μιμουμένων. ἔτι ἡ τραγῳδία καὶ ἀνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγνώσκειν φανερὰ ὅποια τις ἔστιν· εἰ οὖν ἔστι τά γ' ἄλλα κρέιττων, τοῦτό γε οὐκ ἀναγκαῖον αυτῇ ὑπάρχειν. ἐπειτα διότι πάντ' ἔχει ὁσαπερ ἡ ἐποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι), καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικήν [καὶ τὰς ὄψεις], διὸ ἡς αἱ ἡδοναὶ συνιστάνται ἐναργεστάτα· είτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων· ἔτι τῷ ἐν ἐλάττονι μήκει τὸ τέλος

<sup>3</sup> Minnisco è attore eschileo, ma attivo fino al principio del penultimo decennio del V sec., Callippide appartiene alla generazione successiva. Forse la definizione di scimmia non era soltanto derisoria, come implicitamente Lucas che richiama la connotazione aristotelica (*Top. 117b 17*; al riguardo cfr. anche M. Vegetti, *Tra Edipo e Euclide*, Milano 1983, pp. 59 sgg.). La scimmia è anche l'animale che conosce tutti i movimenti di danza (cfr. Sem. Am. 7.78; sulla possibile suggestione egizia cfr. T. Hopfner, *Tierkult der alten Aegypter*, Wien 1913, pp. 26 sgg.). Sebbene l'immagine simbolica della scimmia debba intendersi anche in questo modo, non sembra tuttavia probabile l'ipotesi di Gallavotti, che riconosce nel Pindaro qui citato non un attore altrimenti ignoto, ma il grande poeta corale, esperto conoscitore di ogni movimento musicale, e quindi di danza. In ogni caso la frase appare del tutto incidentale, il contesto riguardando la pratica della recitazione.

<sup>4</sup> È chiaro da questa annotazione che Aristotele distingue due modi di recitare, l'arcaico e il nuovo, tanto diversi che il primo si può avvicinare alla semplice declamazione epica.

sa fama aveva anche Pindaro.<sup>3</sup> Nello stesso rapporto in 62a cui questi stanno a quelli, tutta quanta l'arte sta all'epica.<sup>4</sup> Si dice che questa sia rivolta a spettatori di qualità, che non hanno alcun bisogno delle figure; la poesia tragica invece alla gente scadente. Se dunque è volgare è chiaro che dev'essere inferiore.

Anzitutto l'accusa non riguarda la poetica ma l'arte dell'interprete, poiché è possibile eccedere con i mezzi espressivi anche facendo il rapsodo, ciò che faceva Sosistrato, e, cantando, Mnasiteo di Opunte. In secondo luogo non ogni movimento è da criticare, visto che non lo è la danza, ma solo quello degli scadenti, il che appunto si rimproverava a Callippide, e ora ad altri, di non sapere imitare donne perbene.<sup>5</sup> Ancora: anche senza movimenti, la tragedia realizza le sue proprietà come l'epica, perché quale essa sia si rivela chiaramente alla lettura. Se dunque davvero in tutto il resto è superiore, non è necessario che proprio questo le pertenga.<sup>6</sup>

Inoltre perché possiede tutto ciò che possiede l'epica (è possibile anche che ne usi il verso), e in più in non piccola parte la musica<sup>7</sup> grazie a cui i piaceri acquistano più evidente consistenza, e questa evidenza la possiede sia alla

<sup>3</sup> Aristotele distingue quel che Platone aveva volutamente confuso: l'autore dall'esecutore, riconoscendo a ciascuno un diverso sapere. Il primo argomento è perciò la non pertinenza dell'interpretazione all'arte del poeta (cfr. *Introduzione* p. 34), e il giudizio negativo che si deve dare anche di molti rapsodi e cantori (gli altrimenti ignoti Sosistrato e Mnasiteo). Il secondo argomento consiste essenzialmente nella distinzione tra figure di danza (vincolanti nel teatro greco l'intera gestualità dell'attore) conformi alla solennità dell'espressione tragica e figure di danza non conformi, perché troppo mosse, lontane dal modello della solennità originaria. È evidente l'uso ambiguo del termine *phaulos*, che può indicare sia l'attore inabile sia l'attore che scade, per ricerca di successo, dalla solennità del genere. C'è a questo punto un'idea di genere tragico abbastanza diversa dal canone di verisimiglianza definito per la caratterizzazione psicologica.

<sup>4</sup> Su questo passo cruciale cfr. *Introduzione* p. 94.

<sup>7</sup> [e gli spettacoli] l'aggiunta appare glossa integrativa.

62<sup>b</sup> τῆς μιμήσεως εἶναι (τὸ γὰρ ἀθροώτερον ἡδιον η πολλῇ κεκρα-  
μένον τῷ χρόνῳ, λέγω δ' οἰον εἴ τις τὸν Οἰδίπουν θείη  
τὸν Σοφοκλέους ἐν ἔπεσιν ὅσοις η 'Ιλιάς). ἔτι ήττον μία η  
μίμησις η τῶν ἐποποιῶν (σημεῖον δέ, ἐκ γὰρ ὅποιασοῦν  
5 μιμήσεως πλείους τραγωδίαι γίνονται), ὥστε ἔαν μὲν ἔνα  
μῆθον ποιῶσιν, η βραχέως δεικνύμενον μύουρον φάίνεσθαι, η  
ἀκολουθοῦντα τῷ τοῦ μέτρου μήκει υδαρῆ· λέγω δὲ οἰον  
ἔαν ἐκ πλειόνων πράξεων γῇ συγκειμένη, ὥσπερ η 'Ιλιάς  
ἔχει πολλὰ τοιαῦτα μέρη καὶ η 'Οδύσσεια <α> καὶ καθ' ἕαυτὰ  
10 οἱ ἔχει μέγεθος· καίτοι ταῦτα τὰ ποιήματα συνέστηκεν ὡς ἐν-  
δέχεται ἄριστα καὶ ὅτι μᾶλιστα μᾶς πράξεως μίμησις.  
εἰ οὖν τούτοις τε διαφέρει πᾶσιν καὶ ἔτι τῷ τῆς τέχνης  
ἔργῳ (δεῖ γὰρ οὐ τὴν τυχοῦσαν ἡδονὴν ποιεῖν αὐτὰς ἄλλὰ  
τὴν εἰρημένην), φανερὸν ὅτι κρείττων ἀν εἴη μᾶλλον τοῦ  
15 τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποίας.

περὶ μὲν οὖν τραγωδίας καὶ ἐποποίας, καὶ αὐτῶν  
καὶ τῶν εἰδῶν καὶ τῶν μερῶν, καὶ πόσα καὶ τί διαφέρει,  
καὶ τοῦ εὐ η μὴ τίνες αἰτίαι, καὶ περὶ ἐπιτιμήσεων καὶ  
λύσεων, εἰρήσθω τοσαῦτα. \* \* \*

<sup>8</sup> Le righe che seguono, dedicate all'elenco dei motivi di superiorità della tragedia sull'epica, appaiono anche formalmente molto nervose. Esse vedono concentrarsi una tensione che percorre tutta la *Poetica*: Aristotele da una parte riconosce nella maggiore complessità della tragedia una maggiore efficacia poetica, dall'altra tenta di riportare la poesia tragica a quel che noi chiameremmo l'essenzialità del testo poetico, proponendo l'equiparazione di lettura ed esecuzione.

<sup>9</sup> In queste righe emerge chiaramente il legame tra unità e concentrazione. Vengono smentite o almeno attenuate alcune enfatiche lodi ad Omero (cfr. p.es. 59b 2-4), anche se ne viene ribadita l'eccellenza nell'ambito del genere. È dunque l'unità del racconto, cioè dell'azione, che in ultima analisi decide, senza possibilità di dubbi, della superiorità

lettura sia all'esecuzione.<sup>8</sup> Ancora: per il compiersi il fine 62b dell'imitazione in minore ampiezza: ciò che è più concentrato è più gradevole di ciò che è diluito in molto tempo, intendo come se si ponesse l'*Edipo* di Sofocle in versi epici quanti ne ha l'*Iliade*. Ancora: l'imitazione epica è meno unitaria (ne è prova che da qualsiasi imitazione possono prodursi più tragedie), sì che, quando si compone un 5 unico racconto se esposto alla svelta risulta scarno, se invece è adeguato all'ampiezza del verso, annacquato. Intendo parlare di quando da più azioni se ne componga una, come l'*Iliade* possiede molte parti siffatte e l'*Odissea* ne ha che anche da sé possiedono grandezza; eppure questi poemi sono composti come meglio non si può, e 10 sono il più possibile imitazione di un'unica azione.<sup>9</sup>

Se perciò differisce per tutte queste cose, e anche per l'effetto dell'arte (esse non devono produrre un piacere qualsiasi ma quello detto), è chiaro che deve essere superiore perché raggiunge meglio dell'epica il fine.<sup>10</sup> 15

Tanto sia detto sulla tragedia e sull'epica, sulle loro forme e le loro parti, quante sono e in che cosa differiscono, quali sono le cause della buona o della cattiva riuscita, sulle critiche e sulle confutazioni.<sup>11</sup>

della tragedia. Si comprende anche perciò come la poesia priva di racconto (e quindi di azione) sia di fatto esclusa dalla trattazione della *Poetica*.

<sup>10</sup> Il fine della poesia (cfr. Else, Gallavotti), non quello particolare della tragedia, il che vorrebbe dire che l'epica non riesce a raggiungere il proprio.

<sup>11</sup> Il periodo appare monco: lo mostra il *men* che lo apre, e in una parte della tradizione fa seguito un *de* «intorno invece a...» e tracce di parole di difficile decifrazione, la cui autenticità è nettamente negata da Cantarella. Pare in effetti impossibile dire allo stato attuale delle conoscenze se qualcosa dovesse seguire, e che cosa. Tanto meno dedurre l'esistenza di un secondo libro della *Poetica* (cfr. App. A).



## APPENDICE A

### *Testimonianze sul presunto secondo libro della Poetica*

La raccolta riproduce con qualche modifica i testi commentati da Raffaele Cantarella nel 1975, a cui si rimanda per un panorama bibliografico più ampio.

- 1    *Poet.* 1449b 21-22:  
περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ χωμωδίας  
ὕστερον ἔροῦμεν.
- 2    *Rhet.* 1372a 1:  
διώρισται δὲ περὶ γελοίων ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς.
- 3    *Rhet.* 1405a 3-6:  
τί μὲν οὖν τούτων ἔχαστὸν ἔστι, καὶ πόσα εἰδὴ μεταφορᾶς,  
καὶ ὅτι τοῦτο πλεῖστον δύναται καὶ ἐν ποιήσει καὶ ἐν λόγοις, [αἱ  
μεταφοραί,] εἴρηται, καθάπερ ἐλέγομεν, εν τοῖς περὶ ποιητικῆς.
- 4    *Rhet.* 1419b 3-9:  
περὶ δὲ τῶν γελοίων, ἐπειδή τινα δοκεῖ χρῆσιν ἔχειν ἐν τοῖς  
ἀγῶσι, καὶ δεῖν ἔφη Γοργίας τὴν μὲν σπουδὴν διαφθείρειν τῶν  
ἐναντίων γέλωτι τὸν δὲ γέλωτα σπουδῆ, ὅρθως λέγων, εἴρηται  
πόσα εἰδὴ γελοίων ἔστιν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, ὃν τὸ μὲν ἀρ-  
μόττει ἐλευθέρω τὸ δ' οὐ, ὅπως τὸ ἀρμόττον αὐτῷ λήφεται.  
ἔστι δ' ἡ εἰρωνεία τῆς βωμολοχίας ἐλευθεριώτερον· ὁ μὲν γὰρ  
αὐτοῦ ἔνεκα ποιεῖ τὸ γελοῖον, ὁ δὲ βωμολόχος ἔτέρου.
- 5    *Pol.* 1341b 38-40:  
τί δὲ λέγομεν τὴν χάθαρσιν. νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δ' ἐν τοῖς  
περὶ ποιητικῆς ἔροῦμεν σαφέστερον.
- 6    *Diog. Laert.* V 24:  
πραγματεία τέχνης ποιητικῆς ἡ β.
- 7    Ammonius, in I. *De interpr.* 99<sup>a</sup> 11:  
καθάπερ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς εἴρηται.
- 8    *Simplicius*, in *Categ.* 36.13:  
καὶ γὰρ καὶ ὁ Ἀριστοτέλης ἐν τῷ περὶ ποιητικῆς συνώνυμα  
εἶπεν εἶναι ὃν πλείω μὲν τὰ ὄνοματα λόγος δὲ ὁ αὐτός, οἷα δῆ  
ἔστι τὰ πολυώνυμα, τό τε λώπιον καὶ ἴμάτιον καὶ τὸ φᾶρος.

- 1 Dell'arte imitativa in esametri e della commedia parleremo in seguito.
- 2 Su ciò che fa ridere si è definito negli scritti sulla poetica.
- 3 Che cosa sia ciascuno di questi elementi, quante siano le forme di traslato e quale sia più efficace nella poesia, quale nei discorsi, si è detto, come dicemmo, negli scritti sulla poetica.
- 4 Su ciò che fa ridere, dal momento che esso sembra avere una sua utilità nei dibattiti, e che Gorgia ha detto, e ha detto bene, che occorre distruggere la serietà degli avversari con il riso e il riso con la serietà, quante siano le forme del comico si è detto negli scritti sulla poetica: di queste l'una si adatta all'uomo libero, l'altra no, e si deve scegliere quel che meglio si adatta. L'ironia è dunque più appropriata al libero della buffoneria. Il primo infatti produce il ridicolo per se stesso, il buffone per altro.
- 5 Che cosa intendiamo per depurazione qui solo in generale, diremo più chiaramente negli scritti sulla poetica.
- 6 Trattato dell'arte poetica 1 e 2.
- 7 Come è detto negli scritti sulla poetica.
- 8 Anche Aristotele infatti nello scritto sulla poetica disse che erano sinonimi quelli che, possedendo la stessa definizione, hanno più nomi, come per esempio mantello, tabarro, ferraiuolo.

- 9 Hesychius, s.v. Aristoteles:  
τέχνης ποιητικῆς β.
- 10 Boethius, in *De interpr.* 283.3: in opere vero de arte poetica.
- 11 Ptolemaeus 225.38 During<sup>1</sup>:  
περὶ ποιητικῆς β.
- 12 David, in *Categ.* 25b 17 (Vahlen<sup>1</sup> p. 3):  
τὸ περὶ ποιητικῆς.
- 13 Alfarabius (Vahlen<sup>1</sup> p. 3):  
de demonstratione omnino fallaci disseritur in ipsius libro de arte poetica.
- 14 Eustратius in *E.N.* 320.38:  
ἐν τῷ πρώτῳ περὶ ποιητικῆς.
- 15 Guillelmus de Moerbeka, transl. *De arte poetica* p. 37:  
primus Aristotilis de arte poetica liber explicit.

- 9 dell'arte poetica 2.
- 10 invece nell'opera sull'arte poetica.
- 11 sulla poetica 2.
- 12 lo scritto sulla poetica.
- 13 Della falsa dimostrazione si parla nel suo libro sull'arte poetica.
- 14 nel primo libro sulla poetica.
- 15 termina il primo libro sull'arte poetica di Aristotele.

#### NOTE

1. Il rimando è generico; esistono molte altre promesse non mantenute nel *corpus aristotelico*.

2. Cfr. cap. 5.

3. Cfr. cap. 22.

4. La distinzione è in realtà riscontrabile, con la stessa terminologia, in *E.N. 1127b 33 - 1128a 31*; cfr. al riguardo Lanza<sup>3</sup> pp. 108 sgg. Si veda tuttavia lo sch. ad loc.: «Anche negli scritti sulla poetica si dicono quante forme di ridicolo ecc.». Resta da vedere se si tratta di autoschediagramma del commentatore. Un altro scolio annota: «Quante sono le forme secondo cui si muovono al riso gli ascoltatori è detto nel libro sulla poetica».

5. Il brano è citato e commentato in *Introduzione*, pp. 64-65.

6. Si veda tuttavia *App. C 7*. L'indicazione di Diogene non è così definitiva come può sembrare: la sua lista rappresenta infatti con ogni probabilità uno stadio, e quindi una titolazione e una suddivisione, delle opere aristoteliche precedente la sistemazione di Andronico che ha dato luogo al nostro *corpus* (cfr. Moraux<sup>1</sup> pp. 237 sgg.).

9. Per le ascendenze della lista di Esichio cfr. Moraux<sup>1</sup> p. 287.

13. Per il paralogismo cfr. capp. 16 e 25.

14. Giudicato poco probante, come il successivo 15, da Cantarella, che ne fa notare la recenziorità. Sembrano presupporre una pluralità di libri, ma non mostrano di conoscerli.



## APPENDICE B

### *Testimonianze della tradizione aristotelica sul comico*

I passi che seguono appartengono a un testo di scuola peripatetica tarda. Già il Christ li pubblicò in appendice alla sua edizione della *Poetica* (1878) credendo di riconoscervi *excerpta* dal II libro della *Poetica*. La stessa ipotesi fu ripresa da Cooper e recentemente da Janko.

- τῆς ποιήσεως ἡ μὲν ἀμίμητος ιστορική, παιδευτική, ύφη-γητική, θεωρητική, ἡ δὲ μιμητική, τὸ μὲν απαγγελτικόν, τὸ δὲ δραματικὸν καὶ πρακτικόν, χωμαδία, τραγωδία, μίμους, σατύρους.
- ἡ τραγωδία ύφαιρε τὰ φοβερὰ παθήματα τῆς φυχῆς δι' οἰκου καὶ δέους· [καὶ ὅτι] συμμετρίαν θέλει ἔχειν τοῦ φόβου· ἔχει δὲ μητέρα τὴν λύπην.
- χωμαδία ἐστὶ μίμησις πράξεως γελοίας καὶ ἀμοίρου μεγέθους, τελείας, <ἡδυσμένω λόγω> χωρὶς ἑκάστω τῶν μορίων ἐν τοῖς εἶδεσι, δρώντων καὶ <οὐ> δι' απαγγελίας, δι' ἥδονῆς καὶ γέλωτος περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. ἔχει δὲ μητέρα τὸν γέλωτα.

γίνεται δὲ ὁ γέλως ἀπὸ τῆς λέξεως καὶ ἀπὸ τῶν πραγμάτων. ἀπὸ τῆς λέξεως κατὰ ὄμωνυμίαν, συνωνυμίαν, ἀδολεσχίαν, παρωνυμίαν (παρὰ πρόσθεσιν καὶ ἀφαίρεσιν), ύποκόρισμα, ἔξαλλαγήν (φωνῇ, τοῖς ὁμογενέσι), σχῆμα λέξεως. ὁ ἐκ τῶν πραγμάτων γέλως ἐκ τῆς ὁμοιώσεως (χρήσει πρὸς τὸ χείρον, πρὸς τὸ βέλτιον), ἐκ τῆς ἀπάτης, ἐκ τοῦ ἀδυνάτου, ἐκ τοῦ δυνατοῦ καὶ ἀνακολούθου, ἐκ τοῦ παρὰ προσδοκίαν, ἐκ τοῦ χρῆσθαι φορτικῇ ὀρχήσει, ὅταν τις τῶν ἔξουσίαν ἔχοντων παρεῖς τὰ μέγιστα φαυλότητα λαμβάνῃ, ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ἡ καὶ μηδεμίαν ἀκολουθίαν ἔχων.

διαφέρει ἡ χωμαδία τῆς λοιδορίας, ἐπεὶ ἡ μὲν λοιδορία ἀπαρακαλύπτως τὰ προσόντα κακὰ διέξεισιν, ἡ δὲ δεῖται τῆς καλουμένης ἐμφάσεως. ὁ σκώπτων ἐλέγχειν θέλει ἀμαρτήματα τῆς φυχῆς καὶ τοῦ σώματος. συμμετρία τοῦ φόβου θέλει είναι ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ τοῦ γελοίου ἐν ταῖς χωμαδίαις.

χωμαδίας ὕλη· μῆθος, ἥθος, διάνοια, λέξις, μέλος, ὅψις. μῆθος χωμικός ἐστιν ὁ περὶ γελοίας πράξεις ἔχων τὴν σύστασιν. ἥθη χωμαδίας τὰ τε βωμολόχα καὶ τὰ εἱρωνικά καὶ τὰ τῶν ἀλαζόνων. διανοίας μέρη δύο, γνώμη καὶ πίστις.

χωμική ἐστι λέξις κοινή καὶ δημώδης. δεῖ τὸν χωμαδοποιὸν

- 1 Della poesia l'una è non imitativa, storica, educativa, espositiva, speculativa; l'altra imitativa, narrativa o drammatica e di azione: commedia, tragedia, mimi e satiri.
- 2 La tragedia elimina le emozioni paurose dell'anima per mezzo del pianto e del timore. Ci deve essere una corrispondenza alla paura. Ha come madre il dolore.
- 3 Commedia è imitazione di un'azione ridicola e priva di grandiosità, compiuta con parola ornata distintamente per ciascuna delle parti negli elementi, di persona che agisce e non tramite una narrazione, la quale per mezzo di piacere e riso porta a compimento la depurazione di siffatte emozioni. Ha come madre il riso.

Il riso si produce dal linguaggio e dai fatti. Dal linguaggio per omonimia, sinonimia, ripetizione, paronomasia (per aggiunta o sottrazione), vezzeggiativi, deformazioni (con la voce o simili), figure di linguaggio. Il riso prodotto dai fatti: dalla somiglianza (con l'uso in meglio o in peggio), dall'inganno, dall'impossibilie, dal possibile ma non conseguente, da ciò che è contro le attese, dall'usare una danza volgare, quando qualcuno di coloro che possono, lasciando perdere le cose più importanti, sceglie quelle di poco conto, quando il discorso è sganciato e non possiede alcuna consequenzialità.

La commedia differisce dallo scherzo perché lo scherzo espone senza infingimenti i mali che ci sono, quella invece abbisogna della detta allusività. Colui che deride vuole rimarcare manchevolezze dell'anima o del corpo. Ci deve essere una corrispondenza tra la paura della tragedia e il ridicolo della commedia.

Materia della commedia: racconto, carattere, pensiero, linguaggio, canto, vista. Caratteri di commedia quelli buffoneschi, quelli ironici e quelli degli sbruffoni. Parti del pensiero due: gnome e persuasività.

Comico è un linguaggio comune e volgare. Il composi-

τὴν πάτριον αύτοῦ γλῶσσαν τοῖς προσώποις περιτιθέναι, <τῷ  
δὲ ξένῳ> τὴν [δὲ] ἐπιχώριον αὐτῷ εκείνῳ.

μέλος τῆς μουσικῆς ἔστιν ἴδιον, ὅθεν ἀπ' ἔκείνης τὰς αὐτοτε-  
λεῖς ἀφορμὰς δεήσει λαμβάνειν. ή ὄφις μεγάλην χρείαν τοῖς δρά-  
μασι <πρὸς> τὴν φυχαγωγίαν παρέχει. ὁ μῆθος καὶ λέξις καὶ  
τὸ μέλος ἐν πάσαις χωμαδίαις θεωροῦνται, διάνοιαι δὲ καὶ ἡθος  
καὶ ὄφις ἐν δλίγαις.

μέρη τῆς χωμαδίας τέσσαρα· πρόλογος, χορικόν, ἐπεισόδιον,  
ἔξοδος. πρόλογός ἔστιν μόριον χωμαδίας τὸ μέχρι τῆς εἰσόδου  
τοῦ χοροῦ. χορικόν ἔστι τὸ ὑπὸ τοῦ χοροῦ μέλος ἀδόμενον ὅταν  
ἔχῃ μέγεθος ἵχανόν. ἐπεισόδιον ἔστι τὸ μεταξὺ δύο χορικῶν  
μελῶν. Εξοδός ἔστι τὸ ἐπὶ τέλει λεγόμενον τοῦ χοροῦ.

tore di commedie deve attribuire ai personaggi la sua lingua patria, e allo straniero quella propria della terra di costui. Il racconto e linguaggio e il canto si vedono in tutte le commedie; pensieri, carattere e vista in poche.

Della commedia: antica, quella piena di ridicolo; nuova, quella che, abbandonatolo, si rivolge al serio; di mezzo, quella mescolata di entrambe.

Parti della commedia quattro: prologo, corale, episodio, esodo. Prologo è la parte di commedia fino all'ingresso del coro; corale è il canto eseguito dal coro quando ha grandezza sufficiente; episodio è ciò che sta tra due canti corali; esodo è ciò che viene detto alla fine dal coro.

## NOTA ALL'APPENDICE B

Appare difficile capire come si sia potuto scambiare questa sommaria tarda compilazione per una serie di *excerpta* della trattazione aristotelica del comico che avrebbe offerto materia al secondo libro della *Poetica*. Già Cantarella (pp. 295-6) elenca una serie di osservazioni critiche sulla forma e sul contenuto dei brani. L'esame sinottico compiuto da Janko (pp. 24 sgg.) tra questi passi e altre testimonianze tarde, lunghi dal confermare l'ascendenza aristotelica ne confermano la comune seriorità. A sottolineare tale seriorità sta l'ampio uso delle schematizzazioni retoriche, eredità della lunga assimilazione compiuta dalla tradizione ellenistica delle scuole di retorica.

Ma è soprattutto l'apparente rigorosa corrispondenza tra definizione di commedia e definizione di tragedia che mostra l'aristotelicismo piuttosto che l'aristotelicità del testo.

In effetti più perfettamente simmetrica di così con quella del cap. 6 una definizione della commedia sarebbe ben difficile immaginarla. Ma chi ha pratica anche mediocre di testi aristotelici sa che Aristotele preferisce procedere per successivi scarti, a

partire da un'unica definizione data (così è nella *Poetica* per l'epica). Questa simmetria è poi davvero tanto simmetrica con quella della tragedia? Si possono riportare a un medesimo quadro categoriale?

Ci sarebbe già da discutere sul significato di *megethous* solo apparentemente sinonimo (nella *Poetica* ha infatti significato di «dimensione» non di «grandiosità»); neppure chiara è l'inversione tra *moria* e *eidē* del rigo successivo che rischia di oscurare il senso del passo della *Poetica*. L'omologia che conta è comunque quella conclusiva della definizione tra *di'eleou kai phobou* e *di'hēdonēs kai gelōtos*. Qui è chiaro che *gelōs* si oppone a *phobos*, ma proprio la ricerca di una più rigorosa simmetria ha indirizzato il tardo autore a costruire per la commedia una cadenza endiadica simile a quella aristotelica per la tragedia. Così a *gelōs* viene unita *hēdonē*. *Hēdonē* appartiene però in Aristotele a un diverso piano: essa è l'effetto della poesia così comica come tragica. La tragedia ha infatti come proprio risultato di produrre un piacere, un piacere specifico (cfr. 53b 11), appunto di *eleos* e *phobos*. Janko pp. 156 sgg. sostiene che proprio qui *hēdonē* debba essere assunto con un diverso significato, ma è fuorviante ricorrere in questo caso all'*Etica*, quando nella *Poetica* il termine è parola chiave.

Significativa inoltre deve considerarsi la dichiarazione di doverci essere una corrispondenza; né meno significativo l'uso di un termine come «materia» (*hylē*), sì tipicamente aristotelico, ma estraneo, e non casualmente, al lessico della *Poetica*, che viene poi addirittura identificato con la somma dei sei elementi.

Si può concludere perciò che l'autore di questo sommario manualistico ha si dimestichezza con il lessico aristotelico, ma non ne coglie appieno lo spessore categoriale e le implicazioni teoriche.

## APPENDICE C

### *Testimonianze sul dialogo aristotelico I poeti.*

Si riproducono qui le testimonianze raccolte da W.D. Ross in Aristotelis *Fragmenta selecta*, Oxford 1955, senza operare tagli o aggiunte. Questi passi sembrano suggerire che il dialogo aristotelico offriva ai suoi lettori molte notizie, ma scarsi motivi di riflessione teorica. In questo quadro il n. 5 (che non contiene, giova sottolinearlo, alcun accenno esplicito ad opere di Aristotele) risulta almeno curioso. L'attribuzione dei suoi contenuti teorici al contesto del dialogo appare perciò non solo priva di fondamento filologico, ma anche di persuasivi indizi concettuali.

T ARIST. *Poet.* 1454<sup>b</sup> 15–18. ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς εξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθησεις τῇ ποιητικῇ. . . εἴρηται δὲ περὶ αὐτῶν ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις ἵκανῶς.

*Vita Arist. Marciana*, p. 427. 3–7 (Rose). ἔως μὲν οὖν ἔτι νέος ἦν, τὴν τῶν ἐλευθέρων ἐπαιδεύετο παιδείαν, ὡς δηλοῖ τὰ γεγραμμένα αὐτῷ ‘Ομηρικὰ ζητήματα καὶ ἡ τῆς ’Ιλιάδος ἐκδοσις ἦν δέδωκε τῷ Ἀλεξάνδρῳ καὶ ὁ περὶ ποιητῶν διάλογος καὶ τὸ περὶ ποιητικῆς σύγγραμμα καὶ αἱ ρητορικαὶ τέχναι. . . .

*Vita Arist. vulgo* (ante ps.-Ammon. *in Cat.*). ὁ μὲν οὖν Ἀρ. ἔτι νέος ὥν τὴν τῶν ἐλευθέρων παιδείαν ἐπαιδεύετο, ὡς δηλοῖ τὰ γεγραμμένα αὐτῷ περὶ ποιητικῶν καὶ πρὸς ποιητάς, ἔτι μέντοι τὰ ‘Ομήρου προβλήματα καὶ αἱ ρητορικαὶ τέχναι.

DIO CHR. *Or.* 53. 1. καὶ δὴ καὶ αὐτὸς Ἀριστοτέλης, ἀφ' οὗ φασι τὴν κριτικὴν τε καὶ γραμματικὴν ἀρχὴν λαβεῖν, ἐν πολλοῖς διαλόγοις περὶ τοῦ ποιητοῦ διέξεισι, θαυμάζων αὐτὸν ὡς τὸ πολὺ καὶ τιμῶν.

I DIOG. LAERT. 8. 2. 57–58 (3). Ἀριστοτέλης δ' ἐν . . . τῷ περὶ ποιητῶν φησὶν ὅτι καὶ ‘Ομηρικὸς ὁ Ἐμπεδοκλῆς καὶ δεινὸς περὶ τὴν φράσιν γέγονε, μεταφορικός τ' ὁν καὶ τοῖς ἄλλοις τοῖς περὶ ποιητικὴν ἐπιτεύγμασι χρώμενος· καὶ δὴ ὅτι γράψαντος αὐτοῦ καὶ ἄλλα ποιήματα τὴν τε τοῦ Σέρξου διάβασιν καὶ προσίμιον εἰς Ἀπόλλωνα, ταῦθ' ὑστερον κατέκαυσεν ἀδελφή τις αὐτοῦ—ἡ θυγάτηρ, ὡς φησὶν ‘Ιερώνυμος—τὸ μὲν προσίμιον ἀκουσα, τὰ δὲ Περσικὰ βουληθεῖσα διὰ τὸ ἀτελείωτα εἶναι. καθόλου δέ φησι καὶ τραγῳδίας αὐτὸν γράψαι καὶ πολιτικά.

T Questo dunque è da osservare, e inoltre quel che riguarda la ricezione, che si accompagna necessariamente alla poetica... Ma di ciò si è parlato a sufficienza negli scritti pubblicati.

Finché dunque fu giovane, si educò alle arti liberali, come mostrano le ricerche omeriche da lui scritte, l'edizione dell'*Iliade* che fornì ad Alessandro, il dialogo sui poeti, lo scritto sulla poetica e le arti retoriche...

Aristotele, quando era ancora giovane, si educò alle arti liberali, come mostrano i suoi scritti sulle questioni di poesia e dedicati ai poeti, e ancora i problemi omerici e le arti retoriche.

Tra gli altri lo stesso Aristotele, dal quale si dice abbiano tratto inizio la critica e la grammatica, in molti dialoghi si diffonde sul poeta, molto ammirandolo e lodandolo.

1 Aristotele nello scritto sui poeti dice che Empedocle era omerico e straordinario nell'espressione: era ricco di trascrizioni e adoperava tutte le altre risorse della poetica. Dice anche che, avendo egli scritto altre composizioni, il *Passeggio di Serse* e un inno ad Apollo, questi furono poi bruciati da una sua sorella — o figlia, come dice Ierônimo — involontariamente l'inno, volutamente gli scritti sulla Persia perché erano incompiuti. In generale poi dice che egli scrisse anche tragedie e cose che riguardavano la città.

2 DIOG. LAERT. 8. 2. 51–52 (1). Ἐμπεδοκλῆς, ὡς φησιν Ἰππόβοτος, Μέτωνος ἦν υἱὸς τοῦ Ἐμπεδοκλέους, Ἀκραγαντῖνος . . . λέγει δὲ καὶ Ἐρατοσθένης ἐν τοῖς Ὁλυμπιονίκαις τὴν πρώτην καὶ ἑβδομηκοστὴν ὀλυμπιάδα νενικηέναι τὸν τοῦ Μέτωνος πατέρα, μάρτυρι χρώμενος Ἀριστοτέλει. Ἀπολλόδωρος δ' ὁ γραμματικὸς ἐν τοῖς χρονικοῖς φησὶν ὡς ‘ἥν μὲν Μέτωνος υἱός, εἰς δὲ Θουρίους αὐτὸν νεωστὶ παντελῶς ἐκτισμένους ὁ Γλαῦκος ἐλθεῖν φησίν’ εἰθ’ ὑποβάσ ‘οἱ δ’ ἴστοροῦντες ὡς πεφευγὼς οἴκοθεν εἰς τὰς Συρακούσας μετ’ ἐκείνων ἐπολέμει πρὸς τοὺς Αθηναίους . . . ἀγνοεῖν τελέως ἐμοὶ δοκοῦσιν. η γάρ οὐκέτ’ ἥν ἡ παντελῶς ὑπεργεγηρακώς, ὅπερ οὐ φαίνεται’. Ἀριστοτέλης γάρ αυτὸν, ἔτι τε Ἡρακλεῖδης, ἔξήκοντα ἐτῶν φησὶ τετελευτήκεναι. ὁ δὲ πρώτην καὶ ἑβδομηκοστὴν ὀλυμπιάδα νενικηκώς ‘κέλητι τούτου πάππος ἥν διμώνυμος’, ὥσθ’ ἄμα καὶ τὸν χρόνον ὑπὸ τοῦ Ἀπολλοδώρου σημαίνεσθαι.

Ibid. 8. 2. 74 (11). περὶ δὲ τῶν ἐτῶν Ἀριστοτέλης διαφέρεται· φησι γάρ ἐκείνος ἔξήκοντ· ἐτῶν αὐτὸν τελευτῆσαι.

3 DIOG. LAERT. 3. 48 (32). διαλόγους τοίνυν φασὶ πρῶτον γράψαι Ζήνωνα τὸν Ἐλεάτην. Ἀριστοτέλης δ’ ἐν πρωτῷ περὶ ποιητῶν Ἀλεξαμενὸν τὸν Στυρέα η Τήιον, ὡς καὶ Φαβωρίνος ἐν ἀπομνημονεύμασιν. δοκεῖ δέ μοι Πλάτων ἀκριβώσας τὸ εἶδος καὶ τὰ πρωτεῖα δικαίως ἀν ὥσπερ τοῦ κάλλους οὗτω καὶ τῆς εὑρέσεως ἀποφέρεσθαι.

ATH. 505 b-c. ἐγκώμια αὐτοῦ<sup>1</sup> διεξέρχεται ὁ τοὺς ἄλλους ἀπαξιπλῶς κακολογήσας<sup>2</sup>, ἐν μεν τῇ πολιτείᾳ “Ομηρον ἐκβάλλων καὶ τὴν μιμητικὴν ποίησιν, αὐτὸς δὲ τοὺς διαλόγους μιμητικῶς γράψας, ὃν τῆς ἰδέας οὐδ’ αὐτὸς εὑρετής ἐστι. πρὸ γάρ αὐτοῦ τοῦθ’ εύρε το εἶδος τῶν λόγων ὁ Τήιος Ἀλεξαμενός, ὡς Νικίας ὁ Νικαεὺς ιστορεῖ καὶ Σωτίων. Ἀριστοτέλης δὲ ἐν τῷ περὶ ποιητῶν οὗτως γράφει ‘οὐκοῦν οὐδὲ ἐμμέτρους ὄντας τοὺς

2 Empedocle, come dice Ippoboto, era figlio di Metone figlio di Empedocle, agrigentino. Anche Eratostene, nei *Vincitori ad Olimpia*, usando la testimonianza di Aristotele, dice che il padre di Metone vinse la settantunesima olimpiade. Il grammatico Apollodoro dice nelle *Cronologie*: «era figlio di Metone, e Glauco dice che arrivò a Turi da poco fondata». Quindi, poco dopo: «Ma chi racconta che fuggito di casa a Siracusa combatté con quelli contro gli Ateniesi, mi sembra totalmente ignorante; o infatti non c'era più o era in vecchiaia avanzatissima, ciò che non risulta». Aristotele, e anche Eraclide dicono che egli morì all'età di sessant'anni. Quello poi che vinse la settantunesima olimpiade col carro era suo nonno, e aveva il suo stesso nome, sì che Apollodoro li indica come contemporanei.

Sugli anni Aristotele non è d'accordo; dice infatti che egli morì a sessant'anni.

3 Si dice dunque che il primo a scrivere dialoghi fu l'eletto Zenone. Ma Aristotele nel primo libro sui poeti dice Alessameno di Stira o di Teo; così anche Favorino nei *Commentari*. A me invece pare che Platone abbia portato a perfezione il genere e che riporti giustamente il primato come della bellezza così anche della scoperta.

Svolge elogi di costui [scil. Menone] colui che sparò in generale di tutti gli altri; pur rifiutando nella *Repubblica* Omero e la poesia di imitazione, scrisse i suoi dialoghi ricchi di imitazione, senza esserne neppure l'inventore. Prima di lui infatti questa forma di esposizione era stata inventata da Alessameno di Teo, come raccontano Nicia di Nicea e Sozione. E Aristotele, nel primo libro sui poeti, così scrive: «Non essendo dunque neppure in versi i

καλουμένους Σώφρονος μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγους καὶ μιμῆσεις, ἡ τοὺς Ἀλεξαμενοῦ τοῦ Τήιου τοὺς πρότερον γραφέντας τῶν Σωκρατικῶν διαλόγων<sup>1</sup>, ἀντικρὺς φάσκων ὁ πολυμαθέστατος Ἀριστοτέλης πρὸ Πλάτωνος διαλόγους γεγραφέναι τὸν Ἀλεξαμενόν.

4 DIOG. LAERT. 3. 37 (25). φησὶ δ' Ἀριστοτέλης τὴν τῶν λόγων ἰδέαν αὐτοῦ<sup>3</sup> μεταξὺ ποιήματος εἶναι καὶ πεζοῦ λόγου.

5 PROCL. *in Remp. I. 42. 2* (Kroll). Πρῶτον εἰπεῖν χρὴ καὶ διαπορῆσαι περὶ τῆς αἰτίας δι’ ἣν οὐκ ἀποδέχεται τὴν ποιητικὴν ὁ Πλάτων. . . . 10. δεύτερον τι δήποτε μάλιστα τὴν τραγῳδίαν καὶ τὴν κωμικὴν οὐ παραδέχεται, καὶ ταῦτα συντελούσας πρὸς ἀφοσίωσιν τῶν παθῶν, ἀ μῆτε παντάπασιν ἀποκλίνειν δυνατὸν μῆτε ἐμπιπλάναι πάλιν ἀσφαλές, δεόμενα δέ τινος ἐν καιρῷ κινήσεως, ἣν ἐν ταῖς τούτων ἀκροάσεσιν ἐκπληρουμένην ἀνενοχλήγοντος ημᾶς ἀπ’ αὐτῶν ἐν τῷ λοιπῷ ποιεῖν. . . . 49. 13. το δὲ δεύτερον, τοῦτο δ’ ἣν τὸ τὴν τραγῳδίαν ἐκβάλλεσθαι καὶ κωμῳδίαν ἀτόπως, εἴπερ διὰ τούτων δυνατὸν ἐμμέτρως ἀποπιπλάναι τὰ πάθη καὶ ἀποπλήσαντας ἐνεργὰ πρὸς τὴν παιδείαν ἔχειν, τὸ πεπονηκὸς αὐτῶν θεραπεύσαντας. τοῦτο δ’ οὖν πολλὴν καὶ τῷ Ἀριστοτέλει παρασχὸν αἰτιάσεως αφορμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρὸς Πλάτωνα λόγων, οὔτωσὶ πως ἡμεῖς ἐπόμενοι τοῖς ἐμπροσθεν διαλύσομεν. . . . 50. 17-26. δεῖν μὲν οὖν τὸν πολιτικὸν διαμηχανᾶσθαι τινας τῶν παθῶν τούτων ἀπεράσεις καὶ ἡμεῖς φήσομεν, ἀλλ’ οὐχ ὥστε τὰς περὶ αὐτὰ προσπαθείας συντείνειν, τούναντίον μὲν οὖν ὥστε χαλινοῦν καὶ τὰς κινήσεις αὐτῶν ἐμμελῶς ἀναστέλλειν, ἐκείνας δὲ ἄρα τὰς ποιήσεις, πρὸς τῇ ποικιλίᾳ καὶ τὸ ἀμετρον ἔχούσας ἐν ταῖς τῶν παθῶν τούτων προκλήσεσι, πολλοῦ δεῖν εἰς ἀφοσίωσιν εἶναι χρησίμους· αἱ γὰρ ἀφοσίωσεις οὐκ ἐν ὑπερβολαῖς εἰσιν ἀλλ’ ἐν

cosiddetti mimi di Sofrone, non dobbiamo dire che sono storie e imitazioni, o quelli scritti da Alessameno di Teo prima dei discorsi socratici?». Il dottissimo Aristotele dice apertamente che Alessameno aveva scritto dialoghi prima di Platone.

- 4 E Aristotele dice che la forma dei suoi [di Platone] discorsi è a metà tra il componimento poetico e il discorso in prosa.
- 5 Anzitutto occorre dire e interrogarci sulla causa per cui Platone non accetta la poetica... in secondo luogo perché sono soprattutto la tragedia e la poesia comica che non accetta, e ciò finalizzando alla purificazione delle passioni che non è possibile respingere completamente né soddisfare tranquillamente, necessitando di un movimento puntuale che, realizzatosi nel loro ascolto, ci ponga per il resto del tempo al riparo da esse... In secondo luogo era assurdo rifiutare la tragedia e la commedia, se è vero che per loro tramite è possibile soddisfare misuratamente le passioni e, avendole soddisfatte, possederne l'efficacia per l'educazione dopo aver trovato rimedio a ciò di esse che produce pena. Questo è dunque ciò che offre ad Aristotele un grosso motivo di critica, e a coloro che si battono contro Platone per questo tipo di poesia. Così, seguendo in un certo modo coloro che ci hanno preceduto, cercheremo di risolvere... Anche noi diremo che l'uomo politico deve dunque escogitare alcuni modi di espulsione di queste passioni, ma non in maniera da eccitare i desideri per esse; al contrario, in maniera da tenerle a freno e ricondurre a misura i loro movimenti; quelle attività poetiche però, in rapporto alla loro varietà e non essendo misurate nell'eccitare tali passioni, sono molto distanti dall'essere utili alla purificazione. Le purificazioni infatti non si trovano negli eccessi, ma nelle at-

συνεσταλμέναις ἐνεργείαις, σμικρὰν ὁμοιότητα πρὸς ἑκεῖνα  
ἔχουσαι ὡν εἰσιν αφοσιώσεις.

IAMB. *Myst.* I. II (Parthey). αἱ δυνάμεις τῶν ἀνθρωπίνων  
παθημάτων τῶν ἐν ἡμῖν πάντῃ μὲν εἰργόμεναι καθίστανται  
σφοδρότεραι, εἰς ἐνέργειαν δὲ βραχεῖαν καὶ ἄχρι τοῦ συμμέτρου  
προαγόμεναι χαίρουσι μετρίως καὶ ἀποπληροῦνται καὶ ἐντεῦθεν  
ἀποκαθαιρόμεναι πειθοῖ καὶ οὐ πρὸς βίαν ἀναπαύονται. διὰ τοῦτο  
ἐν τε κωμῳδίᾳ καὶ τραγῳδίᾳ ἀλλότρια πάθη θεωροῦντες ἴσταμεν  
τὰ οἰκεῖα πάθη καὶ μετριώτερα ἀπέργαζόμεθα καὶ ἀποκαθαιρόμεν.

Ibid. 3. 9. ἀπέρασιν δὲ καὶ ἀποκάθαρσιν ἰατρείαν τε οὐδαμῶς  
αὐτὸ κλητέον. οὐδὲ γὰρ κατὰ νόσημά τι ἡ πλεονασμὸν ἡ περίτ-  
τωμα πρώτως ἐν ἡμῖν ἐμφύεται, θεία δὲ etc.

6 MACR. 5. 18. 16. Morem vero Aetolis fuisse uno tantum-  
modo pede calceato in bellum ire ostendit clarissimus  
scriptor Euripides tragicus, in cuius tragœdia quae *Meleager*  
inscribitur nuntius inducitur describens quo quisque habitu  
fuerit ex ducibus qui ad aprum capiendum convenerant. . . .  
19. in qua quidem re . . . non reticebimus rem paucissimis  
notam, reprehensum Euripidem ab Aristotele, qui ignoran-  
tiā istud Euripidis fuisse contendit, Aetolos enim non  
laevum pedem habere nudum sed dextrum. quod ne ad-  
firmem potius quam probem, ipsa Aristotelis verba ponam  
ex libro quem de poetis secundum scripsit, in quo de Euri-  
pide loquens sic ait: *τοὺς δὲ Θεστίου κόρους τὸν μὲν ἀριστερὸν*  
*πόδα φησὶν Ευριπίδης ἐλθεῖν ἔχοντας ἀνυπόδετον· λέγει γοῦν*  
*ὅτι τὸ λαιὸν ἵχνος ήσαν ἀνάρβυλοι ποδός, τὸ δὲ ἐν πεδίοις, ὡς*  
*ἐλαφρίζον γόνυ ἔχοιεν· οἷς δὴ πᾶν τουναντίον ἔθος τοῖς*  
*Αἴτωλοῖς· τὸν μὲν γὰρ ἀριστερὸν ὑποδέδενται, τὸν δὲ δεξιὸν*

tività ordinate, essendo poco simili a ciò di cui sono purificazioni.

La potenza delle passioni umane che sono in noi del tutto impedisce si mantiene più forte, ma quando vengono condotte innanzi per breve attività e fino ad un certo punto, producono misurato piacere e vengono soddisfatte, e conseguentemente purificate, si esauriscono grazie alla persuasione e non alla violenza. Per questo, guardando le altrui passioni nella commedia e nella tragedia, noi tratteniamo le nostre, le rendiamo più misurate e ce ne purifichiamo.

Non bisogna chiamare in alcun modo uguali il vomito e l'evacuazione medica. Non infatti per un morbo, o un eccesso o un residuo, dapprima si produce in noi, ma divina...

- 6 Che gli Etolì avessero il costume di andare in guerra con un solo piede calzato è mostrato dal famosissimo scrittore tragico Euripide, nella cui tragedia intitolata *Meleagro* è rappresentato un nunzio che descrive quale abito indossasse ciascuno dei principi convenuti per catturare il cinghiale... In questa faccenda... non nasconderemo un fatto noto a pochissimi, che cioè Euripide fu corretto da Aristotele, il quale contestò per questo fatto l'ignoranza di Euripide: gli Etolì infatti non tengono nudo il piede sinistro, ma il destro. E per non assrirlo senza prove, ecco le stesse parole di Aristotele dal secondo libro di quelli che egli scrisse sui poeti, nel quale, parlando di Euripide, così dice: «Euripide dice che i figli di Testio andavano con il piede sinistro non calzato. Dice infatti: 'l'orma sinistra del piede lasciavano scalzi; l'altra nel calzare come avessero un ginocchio leggero'. In realtà l'abitudine degli Etolì è tutta il contrario: calzano il sinistro e lasciano

ἀνυποδετοῦσιν. δεῖ γάρ οἷμαι τὸν ἡγούμενον ἔχειν ἐλαφρόν, ἀλλ' οὐ τὸν ἐμμένοντα.

7 DIOG. LAERT. 2. 5. 46 (25). τούτῳ τὸς, καθά φησιν Ἀριστοτέλης ἐν τρίτῳ περὶ ποιητικῆς, ἐφιλονείκει Ἀντίλοχος Λήμνιος καὶ Ἀντιφῶν ὁ τερατοσκόπος, ὡς Πυθαγόρα Κύλων Κροτωνιάτης· καὶ Σύαγρος Ὁμήρω ζῶντι, ἀποθανόντι δὲ Ἐνοφάνης ὁ Κολοφώνιος· καὶ Κέρκωψ Ἡσιόδω ζῶντι, τελευτήσαντι δὲ ὁ προειρημένος Ενοφάνης· καὶ Πινδάρω Αμφιμένης ὁ Κῶος, Θάλητι δὲ Φερεκύδης καὶ Βίαντι Σάλαρος Πριηνεύς, Πιττακῶ Ἀντιμενίδας καὶ Ἄλκαιος, Ἀναξαγόρα Σωσίβιος καὶ Σιμωνίδη Τιμοκρέων.

8 PS.-PLU. Vit. Hom. 3-4. Ἀριστοτέλης δὲ ἐν τῷ τρίτῳ περὶ ποιητικῆς ἐν "Ιω φησὶ τῇ νῆσῳ, καθ' ὃν καιρὸν Νηλεὺς ὁ Κόδρου τῆς Ἰωνικῆς ἀποικίας ηγεῖτο, κόρην τινὰ τῶν ἐπιχωρίων γενομένην ὑπὸ τινος δαίμονος τῶν συγχορευτῶν ταῖς μούσαις ἐγκύμονα, αἰδεσθεῖσαν τὸ συμβάν διὰ τὸν ὅγκον τῆς γαστρός, ἐλθεῖν εἰς τι χωρίον τὸ καλούμενον Αἴγιναν· εἰς ὁ καταδραμόντας ληστὰς ἀνδραποδίσαι τὴν προειρημένην καὶ ἀγαγόντας εἰς Σμύρναν οὖσαν ὑπὸ Λυδοῖς τότε, τῷ βασιλεῖ τῶν Λυδῶν ὄντι φίλω τοῦνομα Μαίονι χαρίσασθαι· τὸν δὲ ἀγαπήσαντα τὴν κόρην διὰ τὸ καλλος γῆμαι. ἦν διατρίβουσαν παρὰ τῷ Μέλητι καὶ συσχεθεῖσαν ὑπὸ τῆς ὥδινος ἔτυχεν ἀποκυῆσαι τὸν Ὁμηρον ἐπὶ τῷ ποταμῷ. ὃν ἀναλαβὼν ὁ Μαίων ὡς ἴδιον ἔτρεφε, τῆς Κριθηίδος μετὰ τὴν κύησιν εὐθέως τελευτησάσης. χρόνου δὲ οὐ πολλοῦ διελθόντος καὶ αὐτὸς ἐτελεύτησε. τῶν δὲ Λυδῶν καταπονουμένων ὑπὸ τῶν Αἰολέων καὶ κρινάντων καταλιπεῖν τὴν Σμύρναν, κηρυξάντων τῶν ηγεμόνων τὸν βουλόμενον ἀκολουθεῖν ἔξιέναι τῆς πόλεως, ἔτι νῆπιος ὡν "Ομηρος ἐφη καὶ αὐτὸς βούλεσθαι ὁμηρεῖν· ὅθεν ἀντὶ Μελησιγένους "Ομηρος προσηγορεύθη. γενόμενος δ' ἐν

scalzo il destro. Bisogna infatti, penso, avere leggero quello che conduce, non quello che rimane fisso».

- 7 Con questi [Socrate], come dice Aristotele nel terzo libro sulla poetica, disputavano un certo Antiloco di Lemno e l'indovino Antifonte come con Pitagora Cilone di Crotone; con Omero, quand'era vivo Siagro, dopo morto Senofane di Colofone; con Esiodo vivo Cercope, morto il citato Senofane; con Pindaro Anfimene di Coo; con Talete Ferecide; con Biante Salaro di Priene; con Pittaco Antimenide e Alceo; con Anassagora Sosibio e con Simonide Timocreonte.
- 8 Aristotele nel terzo libro sulla poetica dice che nell'isola di Ios, in occasione della colonizzazione della Ionia guidata da Neleo, figlio di Codro, una ragazza indigena, ingravidata da uno di quei demoni che danzavano con le Muse, vergognandosi dell'accaduto per la grossezza del ventre, andò in un luogo chiamato Egina. Sbarcati qui dei pirati, presero schiava la predetta e la condussero a Smirne, che allora era sotto i Lidi, per far piacere al re dei Lidi, di nome Meone, che era loro amico. Costui, innamoratosi a motivo della sua bellezza della ragazza, la sposò. Vivendo dunque presso il Melete, presa dalle doglie, ella partorì Omero sulla riva del fiume. Poiché Crizeide era morta subito dopo il parto, Meone lo accolse come figlio proprio e lo allevò. Ma, passato non molto tempo, anch'egli morì. Sottomessi i Lidi dagli Eoli e avendo deciso di abbandonare Smirne, annunciarono che chi volesse accompagnare i capi uscisse dalla città. Omero, ancora bambino, disse che anche egli voleva andare come ostaggio, perciò, anziché Melesigene, fu chiamato Omero. Cresciuto poi, e avendo acquistato fama

ηλικία και δόξαν ἐπὶ ποιητικῇ κεκτημένος ἥδη ἐπηρώτα τὸν θεόν, τίνων τε εἴη γονέων και πόθεν· ὁ δὲ ἀνείλεν οὕτως·

ἔστιν Ἰος νῆσος μητρὸς πατρίς, ἣ σε θανόντα δέξεται· ἄλλα νέων ἀνδρῶν αἰνιγμα φύλαξαι.

μετ' οὐ πολὺν δὲ χρόνου πλέων ἐσ Θήβας ἐπὶ τα Κρόνια· αγῶν δὲ οὗτος ἄγεται παρ' αὐτοῖς μουσικός· ἥλθεν εἰς Ἰον· ἐνθα ἐπὶ πέτρας καθεζόμενος ἐθεάσατο ἀλιεῖς προσπλέοντας, ὃν ἐπύθετο εἴ τι ἔχοιεν. οἱ δὲ ἐπὶ τῷ θηράσαι μὲν μηδέν, φθειρίζεσθαι δέ, διὰ τὴν ἀπορίαν τῆς θήρας οὕτως ἀπεκρίναντο·

ὅσσ' ἐλομεν λιπόμεσθ', ὅσσ' οὐχ ἐλομεν φερόμεσθα,  
αἰνισσόμενοι ὡς ἄρα οὓς μὲν ἐλαβον τῶν φθειρῶν ἀποκτείναντες  
κατέλιπον, οὓς δὲ οὐκ ἐλαβον ἐν τῇ ἔσθῆτι φέροιεν, ὅπερ οὐ  
δυνηθεὶς συμβαλεῖν Ὁμηρος διὰ τὴν ἀθυμίαν ἐτελεύτησε.  
Θάψαντες δὲ αυτὸν οἱ Ἰῆται μεγαλοπρεπῶς τοιόνδε ἐπέγραφαν  
αὐτοῦ τῷ τάφῳ.

ἐνθάδε τὴν ἱερὴν κεφαλὴν κατὰ γαῖα καλύπτει,  
ἀνδρῶν ηρώων κοσμήτορα θείον Ὁμηρον.

GELL. 3. 11. 7. Aristoteles tradidit ex insula Io natum.

per la sua abilità poetica, chiese al dio chi e di dove fossero i suoi genitori, e gli fu risposto così: «L'isola di Ios è patria della madre, che te morente accoglierà, ma guardati dall'enigma dei naviganti». Non molto tempo dopo, andando a Tebe alla festa di Cronos, durante la quale si tiene questa gara di poesia, giunse a Ios. Qui, seduto sugli scogli, guardava i pescatori che incrociavano davanti e chiese loro se avessero qualcosa. Quelli, poiché non avevano pescato nulla ma erano tormentati dalle pulci, per la penuria della pesca così risposero: «Quanto afferrammo lasciamo, quanto non afferrammo portiamo», lasciando intendere che le pulci che avevano prese, uccise, le avevano lasciate, mentre quelle non prese, se le portavano nella veste. Ma Omero, non avendone saputo interpretare il detto, per lo sconforto se ne morì. Gli abitanti di Ios, dopo averlo sepolto sontuosamente, posero sulla sua tomba la seguente iscrizione: «Qui il sacro corpo nasconde la terra / di eroi ordinatore divino Omero».

Aristotele riferì che era originario dell'isola di Ios.

## NOTE

T. Giovane è qui considerato Aristotele fino al ritorno in Atene e alla fondazione del Liceo (335 a.C.), cioè anche quando era già precettore di Alessandro. Qui la *Poetica* è definita genericamente scritto (*syngramma*), mentre le retoriche sono al plurale o perché in più libri o, più probabilmente, perché avvertite ancora come opere distinte (cfr. *Introduzione* pp. 8-9). Le ricerche omeriche ricordate sono sicuramente la stessa opera dei problemi; al riguardo cfr. cap. 25 n. 1.

1. Questa citazione e le due successive di Diogene Laerzio attingono dal dialogo aristotelico indicazioni biografiche e cronologiche su Empedocle di scarso interesse teorico.

3. Le due testimonianze, di Diogene e di Ateneo, riguardano, come la successiva, lo statuto del genere dialogo e il contestato primato di Platone. In questo contesto il passo aristotelico (una delle due sole citazioni testuali dell'opera) può apparire interessante. Il brano di Aristotele è un'interrogativa retorica; che i mimi di Sofrone e i dialoghi socratici siano da considerarsi forme di imitazione è infatti chiaro, oltre che dal contesto, dal cap. 1 della *Poetica*.

5. I passi non recano alcuna referenza documentaria e hanno caratura teorica notevole, imparagonabile agli altri riguardanti espressamente il dialogo. L'inclusione di questi passi tra le testimonianze del *De poetis* è dovuta alle suggestive pagine di Rostagni<sup>2</sup> (279 sgg.). Tuttavia attribuire al presunto II libro della *Poetica* e/o al dialogo sui poeti tutto quel che appartiene all'elaborazione e normalizzazione della tradizione peripatetica e neoplatonica, significa misconoscere tale tradizione. In particolare l'enfasi conferita alla *katharsis* e l'eticizzazione della psicologia aristotelica (con la conseguente trasformazione in passioni delle emozioni) contraddistinguono l'età neoplatonica dell'esegesi aristotelica, e sarebbero anacronistiche e incomprensibili nel contesto concettuale di Aristotele. Su questo cfr. *Introduzione* pp. 61-62. Il brano di Proclo, già indicato da Bernays, appare invece molto importante proprio per segnare una tappa fondamentale della storia esegetica della *Poetica*.

6. Il frammento aristotelico, che sembra autentico, ricalca nei modi l'analisi esegetica del cap. 25 della *Poetica*; si tratterebbe di un errore accidentale e non intrinseco all'arte.

7. La lista dei critici risale tutta ad Aristotele o ad Aristotele è da attribuire soltanto la prima coppia oppositiva? Il passo è in ogni modo utile per mostrare l'incertezza della citazione, probabilmente non diretta, di Diogene. Come con il seguente fr. 8 siamo ricondotti al tono aneddotico dei nn. 1 e 2.

8. Ross non riporta per intero l'episodio (omette un secondo oracolo concesso ad Omero), che del resto non risale tutto ad Aristotele, almeno nella forma espositiva che abbiamo. La madre di Omero compare infatti dapprima anonima, poi viene chiamata Crizeide, ma ciò non sarebbe incomprensibile se lo stesso nome non comparisse già nel paragrafo precedente dello scritto pseudoplutarcheo in cui si riferisce il racconto di Eforo di Cuma (cfr. *Vitae Homeri et Hesiodi*, ed. U. Wilamowitz-Moellendorff, Berlin 1929).

## SOMMARIO

5 Come leggere oggi la *Poetica?*, di Diego Lanza

    1. Che cosa ci si aspetta dalla *Poetica?*, p. 5 - 2. La *Poetica*: un libro?, p. 8 - 3. Di che cosa Aristotele parla, p. 22 - 4. Di che cosa Aristotele non parla, p. 32 - 5. Strategie teoriche e strumentazione argomentativa, p. 44 - 6. La teoria e il modello, p. 56 - 7. Tra città e biblioteca, p. 74 - 8. Come leggere oggi la *Poetica?*, p. 83

97 Nota biografica

99 Avvertenza

101 Abbreviazioni

103 Giudizi critici

109 Bibliografia

### 115 POETICA

225 Appendice A

231 Appendice B

237 Appendice C

UNIVERSITA' D. STUDI DI TRENTO  
BIBLIOTECA

N. 234320