

O. A. 15.1.47

# LA POETICA

K 2454328

D 2454324



**“ IL PENSIERO CLASSICO ”**

COLLEZIONE DIRETTA DA E. BIGNONE

SOTTO GLI AUSPICI DELL'ENTE NAZIONALE DI CULTURA

ARISTOTELE

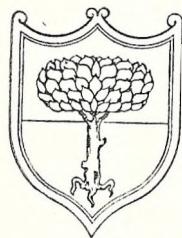
---

# LA POETICA

INTRODUZIONE, TRADUZIONE, COMMENTO

DI

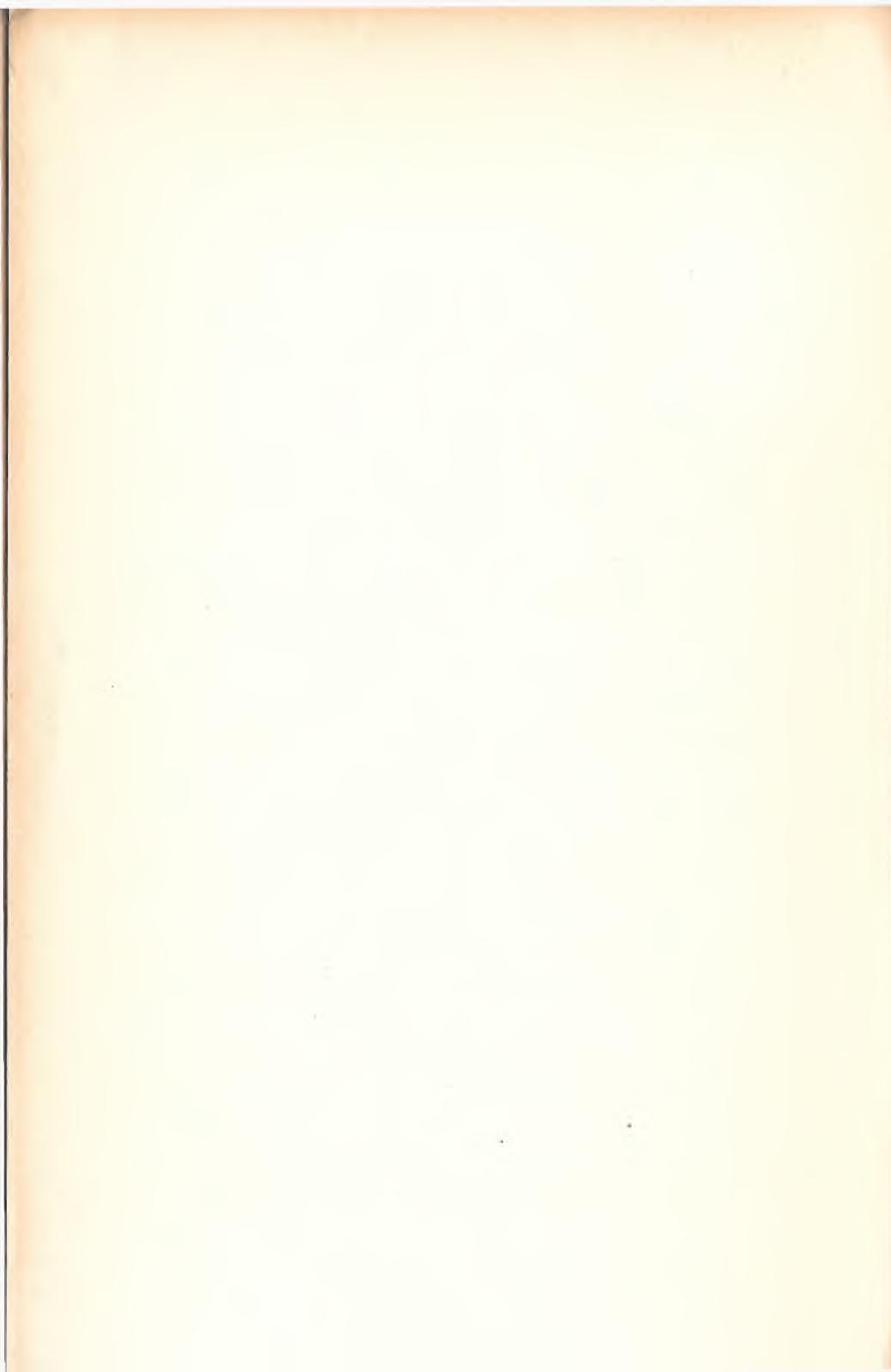
FERDINANDO ALBEGGIANI



« LA NUOVA ITALIA » EDITRICE  
FIRENZE

—  
PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA  
—

ALLA SACRA MEMORIA  
DI  
EUGENIO DONADONI



---

## PREFAZIONE

*Esigenze di carattere essenzialmente speculativo hanno fatto risorgere in Italia, agli inizi del secolo, lo studio della Poetica di Aristotele, dopochè nel secolo XVI essa era stata scoperta all'Europa dai dotti del nostro Rinascimento.*

*La critica del Positivismo infatti — avvenuta negli altri paesi per insufficienze scorte nella dottrina stessa a render conto dell'esperienza scientifica, morale, religiosa — ha avuto da noi specialmente un carattere di rivalutazione dell'esperienza artistica, poichè essa è stata fondata soprattutto sulla incapacità del Positivismo a risolvere il problema dell'arte; e su questa base è sorta l'Estetica del Croce divenuta così popolare, anche perchè da noi l'esperienza dell'arte, meglio forse della religiosa e della morale, affonda nelle radici profonde del nostro spirito. Ma l'Estetica del Croce, così ricca di spiriti romantici, ha richiamata la necessità di intendere la concezione classica dell'arte; da ciò in filosofi e letterati, chierici e laici, la ripresa in esame del massimo interprete di questo spirito, di Aristotele.*

*Troppo convinti del valore del nuovo pensiero e troppo preoccupati di mantenere la grandezza di Aristotele all'ombra delle nuove scoperte, si è però cercato, in un primo momento, di mostrare un Aristotele estetico del tutto diverso da quello della tradizione: un Aristotele senza modelli e regole, assertore della poesia come creazione, come musica, come expres-*



---

## CAPITOLO I.

### I CODICI DELLA *POETICA*

La scoperta della *Poetica* per la cultura europea si può dire abbia inizio nel 1498, quando Giorgio Valla ne pubblicò una traduzione latina non molto felice (1), e quando nel 1508 avvenne, si crede con la collaborazione del Lascaris, per i tipi Aldini di Venezia, la stampa del testo, che servì fino all'ottocento come edizione fondamentale di esso. Ma nel Medio Evo la *Poetica* fu quasi del tutto ignota ai dotti europei, perchè ne fu piuttosto conosciuta una parafrasi di Averroè, che fu tradotta in latino, nel secolo XIII, da un Hermann, da Abramo di Balmes, e poi da Martino di Tortosa in Spagna, nel XIV secolo, e ad essa si riferisce Benvenuto di Imola nel suo commento alla commedia dantesca (2). Questa parafrasi è un compendio poco felice di una traduzione araba, che ci è conservata (3), di un tal Abu Bishar Matta, dell'undicesimo secolo, condotta su un

---

(1) G. VALLA, *Arist. Ars poetica G. V. interprete* (nel vol. Nicophori logica ecc.) Venetiis, per Simonem Papiensem dictum Bevilacquam, 1498.

(2) J. E. SPINGARN, *La Critica Letteraria nel Rinascimento*. Laterza, Bari, 1905, Cap. I-III, pag. 20-21.

(3) Nella Biblioteca Nazionale di Parigi (*Paris, ar. 882 a.*).

testo siriaco del VII secolo, del quale ultimo ci resta solo un frammento. Ma dalla traduzione siriaca, all'araba, al compendio di Averroè abbiamo una progressiva deformazione del testo originale, attraverso mezzi perturbatori quali lingue e concezioni spirituali radicalmente diverse, e perciò anche fra gli Arabi non si può dire che la *Poetica* sia stata conosciuta (1).

Di quale fra i tanti manoscritti, oggi esistenti nelle biblioteche di Firenze, di Roma, di Parigi, si sia servito Giorgio Valla, non è dato stabilire con precisione, ma certo nella seconda metà del quattrocento varie copie della *Poetica* già circolavano nell'ambiente umanistico (2), qualcuna probabilmente prima della caduta di Costantinopoli; e fu forse intorno a quel tempo che da Costantinopoli dovette provenire il più antico manoscritto, oggi codice fondamentale per le edizioni della *Poetica*: il *Parisino* 1741, volume di calligrafia bizantina dell'XI secolo che, oltre la *Poetica*, contiene la *Retorica* e altre opere post aristoteliche di retorica. Ma il codice *Parisino* non pare sia stato utilizzato dal compilatore dell'edizione aldina, che si servì di altri manoscritti, integrando e correggendo poco felicemente.

Nonostante l'importanza dell'opera e l'attenzione che le rivolsero gli studiosi del 500, la critica del testo non raggiunse risultati soddisfacenti, e fino all'ottocento essa si contentò di variare appena il testo dell'Aldina; all'inizio dell'otto-

(1) « La *Poetica* arabizzata fu un indigeribile grottesco pasticcio, vera sequela di *aegri somnia* ». Così F. GABRIELLI, *Intorno alla versione araba della Poetica di Aristotele*, in « Rendiconti della R. Accademia dei Lincei », maggio 1929.

(2) Uno di questi manoscritti, forse il Laurenziano, fu posseduto dal Poliziano che nel suo *Panepistemon* (1483) si riferisce a un passo della *Poetica* (c. I, 1447, b. 21): *Tum illa obscuriora poëmatum genera. Et item qualis centaurus ille Chae- remonis quae communi vocabulo poëmata dicuntur.*

cento, invece, è cominciata un'indagine veramente scientifica del testo della *Poetica*, ed essa risale essenzialmente all'importanza che vien data al *Parisino* 1741, collazionato dal Bekker nel 1831, alla critica conseguente dell'edizione aldina, e all'accoglimento della sentenza del Ritter che il testo dell'edizione aldina è fondato su un manoscritto « *non solum multis vitiis librariorum depravatum, sed etiam ab Aldo aliisque eruditissimae Italiae viris, modo correctum modo interpolatum et corruptum* ».

Dopo il Ritter lo Spengel (1865-66) e il Valhen (1867) riconobbero l'importanza fondamentale del *Parisino* (A), come il codice più antico, il più corretto, e quello da cui sarebbero derivati tutti gli altri, da considerare come apografi. Il *Parisino* ha perciò costituito generalmente da quel tempo il codice su cui sono state fondate le edizioni della *Poetica*, e anche nei tempi recenti il Bywater (1) ha convallidato della sua autorità questa tesi affermando che tutti i codici esistenti sono copie del *Parisino*, e che le loro varianti si spiegano per le rettifiche e le interpretazioni compiute da copisti più o meno fedeli o sagaci. Il *Parisino* sarebbe perciò il codice che più si avvicina al testo originale, i suoi errori risalgono al periodo unciale del testo, ed essi consistono in brevi negligenze: confusioni di vocaboli, omissioni di lettere, aplografie ecc.

Nonostante l'autorità del Bywater, le sue conclusioni dell'esclusività del *Parisino* 1741 non possono più oggi essere accettate, perchè accanto al *Parisino* si deve riconoscere un altro codice: il *Riccardiano* (B.) come indipendente da esso. Il *Riccardiano* è un manoscritto del secolo XIV, che contiene delle lacune perchè comincia da 1448 a. 19, e ha una lacuna da 1461 b. 3 a 1462 a. 17; esso però contiene numerose varianti, alcune delle quali corrispon-

(1) I. BYWATER, *Aristotle on the art of Poetry*, Oxford, 1909, nell'introduzione. V. The Apographa. XXXIX-XLV.

dono alle conclusioni portate da critici recenti, che pure non avevano considerato il *Riccardiano*, varianti che erano state generalmente ritenute, nei confronti del *Parisino*, come correzioni portate da copisti intelligenti. L'indipendenza del *Riccardiano* dal *Parisino* è però provata dall'esistenza nel *Riccardiano* di alcune parole sparite nel *Parisino* per *homo i otele uon* del vocabolo τόξον(1). Si potrebbe forse pensare che questi vocaboli, anche perchè dalla loro inclusione non vien fuori un senso assolutamente chiaro, siano stati aggiunti dal copista, ma questa supposizione deve escludersi per la considerazione del testo arabo. Questo infatti, porta un brano corrispondente a quello del *Riccardiano*, e che qui diamo nelle traduzioni del Margoliouth e del Tkatsch: « *nam arcum quidem dixit, quod non posset quisquam aliis, et dixerat illud poëta, in narratione etiam quae venerat de illo narratum est de re arcus quod certo sciturus erat quod non vidisset* ». E il Tkatsch: « *Etenim arcus dixit potentem esse neminem alium: atque dixit illud poëta; et historia etiam, quae adducta est de illo, nuntiavit de re arcus, ut cognosceret, quod non vidit* » (1). Questo periodo, per quanto di significato non molto soddisfacente, corrisponde al periodo aggiunto nel testo *Riccardiano*, e perciò sembra evidente che questo manoscritto risalga ad una fonte indipendente dal *Parisino*. Il *Riccardiano*, per quanto rechi in qualche punto le tracce della mano di un intelligente correttore, si deve considerare come codice indipendente dal *Parisino*, e una edizione critica del testo deve perciò venir fondata sul *Parisino* integrato col *Riccardiano*, e con riferimenti, in casi di incertezze, al testo arabo, procedimento a cui del resto propende la critica più recente, come mostrano l'edizione del Rostagni, di cui ci siamo serviti per la nostra traduzione, e quella dell'Hardy, della collezione « *Les belles lettres* » (Paris 1932).

---

(1) ARISTOTELE, *Poetica*, cap. XVI, 1455 a. 14<sup>1</sup>, 14<sup>2</sup>, 14<sup>3</sup>, 15.

La traduzione araba ci è ora nota oltre che per la traduzione del Margoliouth, per una più recente e accurata, accanto al testo arabo, di Jaroslav Tkatsch. Non bisogna però aspettarsi un aiuto eccessivo da queste traduzioni, perchè, come nota il Bywater, non si deve dimenticare che il testo arabo è versione di una versione, di un interprete che può aver fainteso il siriaco, e di un siriaco che può aver fainteso il greco, come mostrano un gran numero di passi il cui senso è inafferrabile; e per le condizioni di cultura e di civiltà degli Arabi, che rendevano impossibile l'intendimento di un'opera, come la *Poetica*, strettamente legata alla cultura greca. E il testo arabo infatti delude la nostra aspettazione dove saremmo più desiderosi di chiarimenti, come le domande sul φιλάνθρωπον, sulle specie della tragedia ecc. Tuttavia esso riesce utile per alcuni particolari che confermano la più chiara lezione del *Riccardiano*, come in 1448, b. 22: « οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ (qui creati sunt ad hoc del testo arabo) invece di οἱ πεφυκότες καὶ αὐτὰ del *Parisino* »; in 1453, a. 33 « ἐκστατικοί invece di ἐξεταστικοί » ecc. Oltre le tre fonti sopra enumerate esistono poi numerosi altri codici che il Margoliouth ha classificati come gruppi C. D. E. Essi si trovano per il maggior numero a Firenze, a Roma, a Parigi; e fra essi più notevoli sembrano essere l'*Urbinate* 47, scritto da Michele Apostolis probabilmente in Creta nel 1460, e studiato dal Bekker; il *Lorenziano* XXXI, 14 del XV secolo, studiato dal Susemihl; l'*Ambrosiano* B. 78, anteriore al 1497, e usato forse dal Lascaris per l'edizione Aldina. Anche di essi il Margoliouth sostiene che sono indipendenti dai due codici fondamentali, ma l'asserzione è assai discutibile, perchè le varianti che in essi si trovano sono dovute, per la maggior parte, ad interpolazioni di copisti, quindi esse possono essere utilizzate solo come interpretazioni di critici, delle quali, solo in quanto interpretazioni, si può tener conto.

## BIBLIOGRAFIA

- Codici fondamentali:
- A. *Parisino*, 1741, sec. XI. — A. c. Bekker.
- B. *Riccardiano* 46, sec. XIV.
- Ar. *Versione Araba*, Biblioteca Nazionale di Parigi. Ar. 882 a. Brani di questa versione, tradotta in latino, furono pubblicati nel 1887 dal Margoliouth, professore di lingue orientali nell'Università di Oxford, negli *Analecta Orientalia ad Poeticam Aristotelicam*. Una traduzione latina completa egli ne ha data nel 1911, nella sua: *The Poetics of Aristotle*. Hodder and Stoughton. London, New York, Toronto, 1911. Una edizione critica della versione araba, con la traduzione latina, una larga introduzione e commento e note copiose ci ha dato Jaroslav Tkatsch: *Die arabische Uebersetzung der Poetik des Aristoteles, und die Grundlage der Kritik der griechischen Textes*. Wien, Leipzig, 1928-1932.
- G. VALLA, *Aristotelis Ars Poetica G. V. interprete* (nel vol. *Nicephori logica* etc.), Venetiis, 1498.
- (J. LASCARIS), *Aristotelis de Arte poetica, graece* (nei *Rhetores graeci*, vol. I). Venetiis, in aedibus Aldi, 1508.
- E. BEKKER, *Aristotelis Poetica* (in Arist. opera). Berlin, 1831.
- F. RITTER, *Poeticam, ad codices antiquos recognitam, latine conversam, commentario illustratam edidit*. Coloniae, 1839.
- L. SPENGEL, *Aristotelische Studien*, IV: *Poetik* (in « Abhand. d. Akad. d. Wiss. zu München »), 1867.
- J. VAHLEN, *Aristotelis de Arte Poetica liber recensuit*. Berlini, 1868. Berlin, 1874, Lipsiae, 1885.
- I. BYWATER, *Aristotle on the art of Poetry*. Oxford, 1909.
- I. BYWATER, *De arte poetica liber recognovit brevique adnotatione critica instruxit*, ed. altera, Oxonii, 1911.
- W. CHRIST, *Aristotelis de Arte Poetica liber*. Lipsiae, 1878, 1913.
- A. GUDEMAN, *Die syrisch-arabische Uebersetzung der aristotelischen Poetik*. « Philologus », LXXVI, 1920, pp. 239-65.
- A. ROSTAGNI, *La Poetica di Aristotele*, con introduzione, commento e appendice critica. Torino, 1927.
- F. GABRIELLI, *Intorno alla versione araba della Poetica di Aristotele*. « Rendiconti dell'Accademia dei Lincei », maggio 1929.
- J. HARDY, *Aristote Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris « Les Belles Lettres », 1932.

---

## CAPITOLO II.

### CIÒ CHE MANCA, CIÒ CHE RIMANE DELLA *POETICA*

Il testo della *Poetica*, quale è dato dal *Parisino* con confronti al *Riccardiano* e con riferimenti al testo arabo, si può perciò ricostruire con una relativa esattezza. Ma, nonostante tutti gli espedienti della filologia, esso ci si presenta danneggiato irrimediabilmente in varii punti del suo contenuto, e mutilato di parti importanti, come tante belle statue dell'antichità classica sorgenti, intorno allo stesso tempo, alterate e incomplete dagli scavi che le mettevano alla luce. Ed anzitutto mutilato è il testo della *Poetica* perché vi mancano parti fondamentali: sicuramente la trattazione della poesia giambica e della commedia, mentre con minor certezza si può affermare che siano andate perdute le trattazioni di quegli altri generi, come il ditirambo ed il nomo, di cui Aristotele parla nel Iº capitolo.

Al principio del VI capitolo, infatti, si dice: περὶ μὲν οὖν τῆς ἐν ἔξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὅστερον ἐροῦμεν (1449 b. 21-22). Ciò significa che Aristotele nella *Poetica* ha trattato della commedia, ma questa parte, che doveva essere estesa ed importante, manca nei codici che ci rimangono. Nè si può pensare che la promessa non sia stata

mantenuta, perchè una *Poetica* priva della trattazione della commedia sarebbe stata una *Poetica* incompleta agli occhi di Aristotele, perchè essa costituiva per lui un genere fondamentale, che rappresentava la sintesi e la conclusione di uno dei due rami della poesia, diramantis dalla duplice divisione del carattere dei poeti in elevati e plebei. Si deve dunque conchiudere che, analogamente alla trattazione della tragedia che ci rimane, Aristotele abbia parlato della favola comica e delle sue risorse, dell'imprevisto nel comico, della peripezia e del riconoscimento nella commedia, dei giambi e delle prime commedie di invettive, della commedia e della favola impersonale e più propriamente drammatica, del comico e delle sue specie, del comico estrinseco e di quello intimo all'azione ecc. Aristotele avrà parlato o si sarà riferito ai più importanti poeti comici, e, in seguito alla commedia, della poesia giambica e dei poemì di parodia e satirici. Questa parte, ora perduta, doveva estendersi per l'ambito di parecchi capitoli, e la sua importanza può venire desunta non solo dall'essenziale valore di questo genere nella *Poetica* di Aristotele, ma anche da riferimenti ad essa dell'autore e di scrittori posteriori.

Nella *Retorica* infatti (l. I, c. 11, 1371 b. 33) si dice che il ridicolo è stato definito a parte nella trattazione della *Poetica* « διώρισται δὲ περὶ γελοίων χωρὶς ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς » e nella stessa *Retorica* (l. III, c. 18, 1418, b. 2) si rimanda egualmente alla *Poetica*: « εἴρηται πόσα εἴδη γελοίων ἔστιν ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς », quante siano le specie del ridicolo è stato detto nei libri intorno alla *Poetica*. Oltre a questi riferimenti l'importanza di questa parte può desumersi dalle tracce di concetti aristotelici di questa specie in scrittori posteriori, e particolarmente nel trattato detto *coisliniano* consistente in frammenti intorno alla commedia, che da qualche autore, come dal Bernays, sono stati studiati e ritenuti come autentici. Questo trattato è stato invece impugnato dal Bywater come invenzione di

grammatici che non ebbero sott'occhio l'originale trattazione sulla commedia, ma l'opinione sembra eccessiva e, come ha recentemente fatto lo Sloboda (1), esso può venire utilizzato per una visione approssimativa del concetto della commedia in Aristotele. Tutto ciò rivela, comunque, che esisteva una considerazione, di notevole estensione, della commedia, alla quale si riferisce talora Aristotele nelle opere che ci rimangono, e che fu conosciuta da scrittori posteriori.

Più dubbio invece è se Aristotele abbia esaminati altri generi, pur da lui menzionati nel 1º capitolo, come il ditirambo ed il nomo, ed altre composizioni, menzionate da lui più avanti, come appartenenti ad un genere che non ha un nome collettivo che lo denomi, e che contiene oltre a composizioni imitative in prosa, composizioni che si servono di metri particolari, come l'elegiaco, il trimetro giambico ecc., le quali ultime sembrano perciò costituire esempi di poesia lirica, di cui nella *Poetica* che ci rimane non sono altri cenni. Ma a proposito di questo genere lirico si deve dire che, a differenza della commedia, manca negli scritti dello Stagirita e negli scrittori posteriori, qualunque pur minimo riferimento ad esso, e si deve perciò desumere che una trattazione o non ci sia stata, o deve essere stata assai poco importante. Questa ultima possibilità si può considerare però assai debole ove si rifletta che tragedia e commedia sono essenzialmente per Aristotele il tutto della poesia, che contiene anche il meno, come la poesia lirica; e che effusioni liriche e riflessioni morali, come quelle dei poeti lirici, elegiaci, gnomici, potevano essere considerate come incorporate nella tragedia e nella commedia: nelle considerazioni del coro, o nel canto di gioia o di tristezza di qualche protagonista, come il lamento di Cassandra,

---

(1) K. SVOBODA, *L'esthétique d'Aristote*. Brno, 1927 (nel cap. VIII).

nell'*Agamennone* di Eschilo. Per altro verso poi, molte composizioni liriche, per la tenuità dell'argomento, e per l'accompagnamento musicale, potevano venir considerate come meglio pertinenti al regno della musica. E in quanto a generi più complessi, come il ditirambo ed il nomo, una trattazione separata non sembra neppur probabile, ove si pensi che al tempo di Aristotele « queste due specie di poesia lirica avevano già perduto da un pezzo la loro primitiva fisionomia, per accostarsi in modo assai notevole alla poesia drammatica » (1). Tra le parti mancanti ci sono però buone ragioni per presumere che doveva esserci una trattazione della catarsi. Nel noto passo dell'ottavo libro della *Politica* (2): « τί δὲ λέγομεν τὴν κάθαρσιν νῦν μὲν ἀπλῶς, πάλιν δὲ ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἔρουμεν σαφέστερον », Aristotele promette che avrebbe parlato della catarsi nei libri o nella trattazione sulla *Poetica*, e siccome nella *Poetica* manca questa più ampia spiegazione, è da presumere che questa trattazione era contenuta nella parte perduta di essa.

Qualche critico, come il Festa, ha ritenuto che questa trattazione doveva trovarsi prima del capitolo sesto, dove infatti la parola *catarsi* viene introdotta senza alcuna spiegazione, mentre da quel che precede: « περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν ἀπολαβόντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γιγνόμενον δρον τῆς οὐσίας » (3), « parliamo ora intorno alla tragedia prendendo la definizione della sua essenza, che sorge dalle cose dette avanti », sembra che i termini della definizione siano ricavati da ciò che è stato detto avanti; e siccome nella definizione della tragedia si parla della catarsi, si deve presumere che di essa si sia parlato prima. Ma il ragionamento non è rigoroso, perchè il riferimento a termini già

(1) G. GALATI MOSELLA, *La genesi e il carattere fondamentale della Poetica di Aristotele*, Palermo, Andò, 1910 (a pag. 12).

(2) *Politica*, VIII, 7, 1341 b. 38.

(3) *Poetica*, VI, 1449, b. 21-2.

trattati, per la definizione della tragedia, riguarda le note del concetto generale della poesia enunciate nei primi cinque capitoli, alle quali è estranea la catarsi in quanto effetto di particolari generi poetici; e del resto nella definizione della tragedia è anticipato l'uso di qualche termine come la completezza e l'estensione, di cui si parlerà dopo, mentre non pare che l'ordine del testo ammetta lacune, prima del cap. VI.

Scartata questa supposizione sembra perciò più naturale ammettere che la trattazione della catarsi vada posta in fondo alla *Poetica*, nella parte perduta, nel libro II che si ammette generalmente sia esistito ed andato perduto. L'ipotesi è avvalorata dall'autorità del Vahlen, che ritiene che la trattazione della catarsi si trovi alla fine del libro II, luogo naturale per un argomento comune alla tragedia e alla commedia, perchè il concetto di catarsi andrebbe esteso anche alla commedia. Questa opinione può trovare un facile assenso, perchè ciò che manca è un buon *asylum ignorantiae*, ma, a pensar bene, l'ipotesi non può venire ammessa, perchè ben singolare luogo per trattare un argomento sembra quello in cui non vi è più necessità di esso, al termine di una trattazione in cui è esaurita la funzione per cui il concetto doveva servire.

Il Finsler (1) ha perciò avanzata una terza possibilità: che la trattazione del concetto di catarsi doveva trovar posto alla fine dell'VIII libro della *Politica*, che non ci è stata conservata; che questa parte del libro doveva trattare, dopo la musica, del compito della poesia nell'educazione, difesa contro Platone per il suo valore catartico; questo era il posto più adatto per una spiegazione di che cosa fosse catarsi; a questo luogo intendeva riferirsi Aristotele con l'espressione: «ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἐροῦμεν

---

(1) G. FINSLER, *Platon und die aristotelische Poetik*. Leipzig, 1900 (pp. 3-12).

σαφέστερον ». Ma se si legge attentamente l'ottavo libro della *Politica* non si vede come possa trovarvisi, pur nella parte mancante, una trattazione sul compito della poesia nell'educazione, perchè di questa nulla si dice nei primi capitoli che costituiscono come un programma di ciò che si deve svolgere. In essi si parla dell'importanza del problema del compito della musica nell'educazione, ma nulla si dice della poesia, e non è da presumere che se ne possa perciò parlare in appresso. Ammesso poi che nell'VIII libro, nella parte mancante, fosse contenuta una trattazione sul valore pedagogico della poesia, non si capisce perchè l'occasione più adatta per trattare della catarsi dovesse verificarsi a proposito della poesia piuttosto che della musica. In una considerazione pedagogica della poesia, come quella che avrebbe potuto trovar posto nella *Politica*, non poteva esser data importanza superiore della musicale alla catarsi poetica, come alla tragica, che si rivolge ad adulti, piuttosto che a giovani da formare, e ad ascoltatori in cui, come Aristotele mostra di ritenere per la catarsi musicale, l'effetto educativo e pedagogico è solo secondario. Si aggiunga che le parole: « ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς » usate egualmente in altre opere, come nella *Retorica*, con riferimento alla *Poetica*, postulano anche nella *Politica* questo senso particolare.

Possiamo pensare che Aristotele non abbia mantenuta la promessa avanzata nella *Politica* di una futura trattazione del concetto della catarsi, e che egli ne abbia tutt'al più compiuto uno svolgimento orale? Data l'importanza del concetto della catarsi, come fine e giustificazione di certe forme d'arte, non sembra verosimile che lo Stagirita non abbia mantenuta la sua promessa, se si pensa che noi non siamo in possesso di tutti gli scritti aristotelici, e che in particolare la *Poetica* è opera incompleta e con evidenti lacune; e se si riflette ancora che i riferimenti di scrittori posteriori, come Proclo, ad una difesa aristotelica e ad un

suo concetto della catarsi (1), rendono inverosimile che tale concetto e difesa siano stati solo tramandati per tradizione orale.

Fra tante incertezze è permesso avanzare un'ipotesi sul posto di questa famosa catarsi? Il luogo più idoneo sembra al termine del cap. XI, dove, in seguito alla peripezia e al riconoscimento si accenna al *πάθος*, alla catastrofe. In questo punto qualche critico, come il Christ, ha creduto ci sia una lacuna, mentre il cap. XII poi tronca quasi bruscamente la trattazione. Segue nei cap. XIII e XIV la teoria dei mezzi adatti a suscitar terrore o pietà, l'indagine dell'origine dell'effetto proprio della tragedia « *πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον* ». Questi capitoli sembrano collegati alla concezione della catarsi, e sembra perciò probabile che la considerazione di essa o doveva precedere o seguire immediatamente i predetti capitoli. Noi diciamo però « sembra probabile », ma non sicuro: più sicuro è il fatto che Aristotele ha trattato della catarsi, non il dove, mentre è da escludere che questo *dove* possa trovarsi nei capitoli avanti il sesto, o alla fine della *Poetica*, o nel libro ottavo della *Politica*. Ma qual'è l'estensione della parte perduta?

Occupava essa un secondo libro, o solo l'ultima parte del primo, e deve ritenersi che la *Poetica* constasse originariamente di un libro solo? È questa la tesi che ha sostenuto da noi, con molto vigore di argomenti, il prof. G. Galati Mosella (2), il quale, fondandosi sulla

(1) PROCLO, *in Plat. Remp.* τοῦτο δ' οὖν πολλὴν καὶ τῷ Ἀριστοτέλει παρασχόν αἰτιάσεως ἀφοριμὴν καὶ τοῖς ὑπὲρ τῶν ποιήσεων τούτων ἀγωνισταῖς τῶν πρός Ηλάτων λόγων, offrendo dunque occasione di difesa ad Aristotele ed anche agli autori di discorsi in difesa di questi generi contro Platone. (Vedi il commento di G. A. Levi in « Atene e Roma », anno VIII, 1927, n. 3-4, pag. 122).

(2) G. GALATI MOSELLA, *La genesi e il carattere fondamentale della Poetica di Aristotele*. Palermo, Andò, 1910, pag. 51, 72.

premessa che l'estetica di Aristotele è essenzialmente estetica della tragedia e che della lirica e di altri generi poetici egli non dovette occuparsi, conclude che l'unico genere mancante, quale la commedia, non poteva occupare tanto spazio da riempire un libro, il supposto secondo. E queste prove di carattere razionale non sarebbero contraddette da testimonianze di fatto, come sembrerebbe la testimonianza di Diogene Laerzio, e una indiretta di Boezio, che sono le uniche di qualche fondamento, perchè le altre o sono troppo recenti o ripetizione delle prime. Nel catalogo infatti delle opere aristoteliche di Diogene Laerzio si parla di una πραγματείας τέχνης ποιητικῆς α, β, in due libri, e Boezio pare si riferisca ad un'arte poetica in più di un libro dove dice: « *in libris quos de arte Poetica scripsit* » (1). Ma la citazione di Boezio può essere stata enunciata senza precisione, e in quanto poi alla testimonianza di Diogene Laerzio, che riproduce un catalogo di Ermippo di Smirne, le sue citazioni sono spesso così inesatte che, se dall'esame intrinseco dell'opera nel suo contenuto si deve presumere che essa non potesse oltrepassare un libro, una citazione in contrario di Diogene Laerzio non distrugge ciò che risulta da una verosimiglianza intrinseca. Le critiche mosse dal Galati Mosella alle prove sull'esistenza di due libri della *Poetica* sono assai acute, ed alcune decisive. Una di queste prove sarebbe infatti una presunta citazione al plurale dei libri della *Poetica* nella *Retorica*: ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, in cui si crede comunemente sottinteso βιβλοῖς. Ma il sottintendere questo vocabolo costituisce una necessità solo per chi creda in precedenza che la *Poetica* contenga due libri, e non costituisce prova di tale duplicità, poichè è innegabile che l'espressione ἐν τοῖς in molti altri luoghi è usata come dativo di un sostantivo

(1) Nel commento περὶ ἐρμηνείας. *Boetii opera omnia*, Ed. di Basilea, pag. 290.

plurale *λόγοις*, con significato generico: *nella trattazione, nelle questioni* (1), e tale potrebbe perciò significare in generale la frase.

Ma se qualcuna delle prove per sostenere che la *Poetica* sia in due libri non è decisiva, ci pare d'altra parte arbitrario contestare l'autorità di Diogene Laerzio, di Boezio, e si aggiunga anche dell'elenco di Tolomeo conservato nella versione araba. Certo anche Diogene Laerzio può avere sbagliato nella sua citazione, perchè qualche volta egli sbaglia; ma nel caso particolare, mancando prove per tale scetticismo radicale, si deve ritenere più probabile della tesi di un solo libro della *Poetica*, che essa contenesse due libri di cui il secondo è andato perduto. E il dire che un libro contenente la trattazione della sola commedia sarebbe riuscito troppo smilzo, non è valido argomento, perchè è arbitrario dedurre con sicurezza l'estensione di ciò che è andato perduto. La parte infatti che ci rimane della *Poetica* ha estensione maggiore di quella che potevamo aspettarci, limitandoci alla sola tecnica della tragedia, perchè vi si trovano parti di più ampia trattazione, di quello che per noi sarebbe stato necessario, come la vasta trattazione della *λέξις*.

## BIBLIOGRAFIA

- G. KAIBEL, *Comicorum graecorum fragmenta*, I, p. 50. 3, (contiene il *Tractatus coislinianus*).
- F. SUSEMIHL, *Arist. über die Dichtkunst*. Leipzig, 1865, 1874 (nell'introduzione).
- J. BERNAYS, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*. Berlin, 1880 (ved. p. 48).

(1) Questo senso è evidente nel cap. XIX: «ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς κεισθῶ» (1456<sup>a</sup>. 35), Siccome è ammesso da tutti che la *Poetica* è anteriore alla *Retorica*, l'espressione *ἐν τοῖς* non può significare nei libri, ma nella trattazione.

- 
- E. EGGER, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*. Paris, 1887.
- G. FINSLER, *Platon und die Aristotelische Poetik*. Leipzig, 1900.
- N. FESTA, *Sulle più recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi nel dramma*. Firenze, 1901.
- I. BYWATER, *Aristotle on the Art of Poetry*. Oxford, 1909 (nella introduzione II, pag. XX-XXIII).
- G. GALATI MOSELLA, *La genesi e il carattere fondamentale della Poetica di Aristotele*. Palermo, Andò, 1910.
- S. HAUPT, *Die zwei Bücher des Aristoteles περὶ τέχνης ποιητικῆς* in « Philologus », 1910.
- J. VAHLEN, *Beiträge zu Aristoteles Poetik*. Neudruck besorgt von H. Schone. Leipzig, 1914.
- A. PHILIP MC. MAHON, *On the 2 Book of Arist. Poetics*. « Harvard Studies in Classical Philology », vol. XXVIII, 1917, p. 1-46.
- LANE COOPER, *An Aristotelian Theory of Comedy*. Oxford, 1924.
- K. SVOBODA, *L'esthétique d'Aristote*. Brno 1927, (nel cap. VIII: la commedia).
- E. BIGNAMI: *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*. Firenze, 1932.

---

### CAPITOLO III.

#### DIFFICOLTÀ DELLA *POETICA*

L'attento studio della *Poetica* suscita parecchie sorprese e fa rimanere, in tanti luoghi, perplessi; e non saranno perciò inopportune le seguenti avvertenze: 1º avere una certa larghezza di vedute per non esigere una precisione che in un'opera acroamatica, come la *Poetica*, non è richiesta; 2º considerare che Aristotele, con tutto il suo formalismo scientifico è insieme un pensatore più umano di quel che non sembri, e che il suo scritto è caratterizzato da grandi ineguaglianze « poichè passaggi di ammirabile lucidità e completezza sono spesso seguiti da un testo oscuro, e di uno stile così laconico ed aspro da costituire la disperazione dei suoi interpreti antichi e moderni » (1); 3º vivificare il testo con la profonda logica umana che è la stessa logica di Aristotele. Pur con le superiori avvertenze si deve pur convenire che il testo aristotelico, così come ora si presenta, contiene gravi difficoltà, che lasciano in più di un luogo perplessi; da ciò si capisce perchè, come *asylum ignorantiae*,

---

(1) I. BYWATER, *Aristotle on the Art of Poetry*. Introduction, p. XIII.

si sia potuto financo affacciare l'ipotesi di uno stile esoterico usato dallo Stagirita in questo e in altri scritti acromatici, al quale qualche sapiente si è sforzato di fornire la sua chiave interpretativa (1).

Nella *Poetica* noi infatti troviamo: 1° Concetti introdotti senza alcuna definizione, e sui quali perciò si sono dati i più varii sensi; 2° Vocaboli introdotti preliminarmente senza definizione, che solo dopo vien data; 3° Diversi concetti denominati con lo stesso vocabolo, e diversi vocaboli usati per lo stesso concetto; 4° Concezioni di cui vien data una definizione che poi non è più mantenuta.

Esempio del primo gruppo è il famoso vocabolo *κάθαρσις* introdotto bruscamente senza alcuna definizione, nè preliminare, nè successiva, generandosi così le interpretazioni più varie. In quanto al secondo gruppo vediamo introdotti nel cap. VI, 1450 a. 34, i vocaboli *περιπέτεια* ed *ἀναγνώρισις*, mentre solo dopo cinque capitoli, nell'undicesimo, vengono definiti. E così *λύσις* viene usato come termine noto in XV, 1454, a. 37, e definito solo in seguito, nel cap. XVIII, 1455, b. 26. Queste prime difficoltà possono però facilmente risolversi ove si pensi che Aristotele operava fra una tradizione teatrale e critica che in gran parte ci è ignota, e per cui era naturale o porre concetti senz'altro noti, o riservare più tardi una definizione rigorosa, quando questa occorresse.

Più gravi invece sono le difficoltà del terzo, ma specialmente del quarto gruppo. E così noi troviamo una definizione del *μῦθος ἀπλοῦς* per un verso come favola senza peripezia e riconoscimento (X. 1452. a. 12), per un altro come favola con unica e non con doppia soluzione:

---

(1) È questa la tesi del Margoliouth che egli svolge nel cap. I della sua introduzione alla *Poetica* di Aristotele: « *On the esoteric Style* ».

(XIII. 1453, a. 13) εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας η̄ ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν; l'episodio « ἐπεισόδιον », ora è dato come una parte della tragedia posta fra due cori (XII, 1452. b. 20-21), ora come un'azione secondaria e subordinata alla principale (XVII. 1455, b. 1-2).

E in quanto all'uso di diversi vocaboli per concezioni che sembrano eguali, ricordiamo che nel primo capitolo Aristotele dice che la poesia è imitazione che si serve di ritmo, di armonia e di parola (1447. a. 21-2) usati nei diversi generi poetici o insieme o separatamente; e così l'arte della danza usa solo il ritmo, l'auletica e la citaristica il ritmo e l'armonia. Ma in fine del capitolo, quando Aristotele aggiunge che la tragedia e la commedia usano tutti e tre i mezzi, ci aspetteremmo che questi dovessero essere il ritmo, l'armonia, la parola, e invece troviamo che questi mezzi sono il ritmo, il canto, il metro; nel cap. VI poi (1449. b. 27-28) la terminologia varia e i mezzi sono il ritmo, l'armonia, il metro.

Più gravi sono le difficoltà del quarto gruppo perchè in esso abbiamo dei concetti la cui definizione non viene mantenuta, e che anzi sembra contraddetta in applicazioni posteriori; e qui gli imbarazzi sono maggiori perchè viene compromessa la costruzione di una dottrina estetica coerente. Così, per esempio, Aristotele ci dice nel cap. I (1447. a. 28-1447. b. 23) che il metro non è essenziale alla poesia, perchè carattere specifico di essa è solo l'imitazione; e perciò una composizione metrica, di argomento scientifico, è prosa; e quindi Empedocle, che ha trattato argomenti scientifici, sia pure in versi, è piuttosto che poeta, studioso della natura, mentre una composizione imitativa, come i dialoghi socratici, è poesia. Invece, nel cap. IV, sembra che, richiamandosi a un punto di vista svolto da Platone nelle *Leggi*, il ritmo, e quindi la forma metrica, sia fatto essenziale alla poesia; perchè si dichiara che la poesia è nata da due tendenze naturali: la tendenza all'im-

tazione e quella all'armonia ed al ritmo. Questi passi lasciano perciò perplessi, ed essi intanto sono importantissimi perchè condizionano delle interpretazioni diverse del concetto della poesia.

Un più grave imbarazzo ci apre lo stesso cap. IV (1448. b. 24-30). Qui tragedia e commedia sono distinte in quanto rispettivamente imitazioni di uomini, considerati nelle azioni che compiono ( $\piράττονται$ ), migliori o peggiori, elevati o grossolani, distinzioni che hanno il loro fondamento nella natura dei poeti più elevata o più grossolana. Parrebbe quindi che la differenza fra i generi poetici fosse fondata sulla differente indole dei poeti; ma questa differenza è cancellata da Aristotele nello stesso capitolo, perchè egli nota che Omero si può considerare come padre non solo della tragedia ma anche della commedia, perchè se nell'*Iliade* e nell'*Odissea* seguì le regole della favola tragica, nel suo *Margite* diede forma drammatica al ridicolo e diede come una commedia in abbozzo (1443. b. 34-39). Ecco dunque che non è più regola generale che la poesia derivi dalla varia indole dei poeti, perchè Omero sarebbe padre di entrambe le poesie. Affine a questa è la contraddizione che risulta dall'uso del verso. Nel cap. IV (1448. b. 30-3) infatti si dichiara che il metro più adatto alla poesia di invettiva è il giambico, e poi si dice che esso è il metro adatto per la tragedia, perchè meglio del tetrametro trocaico si avvicina al linguaggio parlato; ciò che contraddice alla corrispondenza affermata da Aristotele fra la natura di un argomento e il suo verso, perchè per i due generi opposti, tragedia e invettiva, vediamo usato lo stesso metro.

Un'altra grave difficoltà sorge dal vocabolo  $\tauραγικός$  che involge la questione dei sentimenti fondamentali nella tragedia. Dal cap. VI, XIII e da altri si vede che per Aristotele i sentimenti fondamentali della tragedia sono la pietà e il terrore; ad essi nel cap. XIII è aggiunto il sentimento di

umanità, il famoso φιλάνθρωπον, e si dichiara che la pietà si prova per chi soffra una punizione non meritata, terrore per chi ci sia simile, e che perciò l'eroe tragico dev'essere un uomo simile a noi, ma piuttosto buono che cattivo. Nel cap. XVIII invece (1456. a. 20-25) si dice che la situazione di un ingiusto ma forte che venga abbattuto, e di un astuto ma malvagio che venga ingannato è situazione tragica: « τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον ». Ora se a τραγικόν, come risulterebbe anche dall'unione con φιλάνθρωπον, si dà il senso di pietoso e terribile, si ha la conseguenza che pietà e terrore si provino verso un uomo ingiusto e verso un malvagio, ciò che contraddice alla definizione data nel cap. XIII di pietà e di terrore.

A queste difficoltà se ne potrebbero aggiungere altre: quella del δυνατόν, possibile, ora dato come superiore all'effettivamente esistente (IX. 1451. b. 1), ora come una conseguenza ed ombra dell'esistente (IX. 1451. b. 15-19); sui poemi omerici ora dichiarati pregevoli perché costituiti di una sola azione, ora battezzati come πολύμυθα (XXII. 1462. b. 7-12); sull'imitazione ora dichiarata imitazione del possibile e non del reale, come avente per oggetto τὰ δυνατά e non τὰ γενόμενα (IX. 1451. a. 36-7), e poi (cap. XXV. 1460. b. 8-12) come rivolgentesi anche al reale. Queste ed altre opposizioni fa sorgere uno studio attento della *Poetica*, in cui, per l'attenersi che hanno fatto i critici all'uno o all'altro membro dell'opposizione, è nato l'interminabile dibattito.

Sono insuperabili queste difficoltà? Lo studio del testo ci mostrerà volta a volta la soluzione che ci sembra giusta, ma, volendo dare una risposta complessiva, diremo che le contraddizioni generalmente risultano dal carattere normativo che assumono avvertimenti storici, e che perciò la stessa esperienza storica posteriore si incarica di dissolvere, e dall'accentuazione che prende tale carattere di normatività in una esposizione schematica e riassuntiva. Non bisogna

infatti dimenticare che la *Poetica* appartiene agli scritti acroamatici, e mentre tradisce la mano e il genio dello Stagirita, giustifica, per il carattere stesso di un'opera di sintesi e di compendio, le scabrosità e le opposizioni che vi si incontrano.

### BIBLIOGRAFIA

- I. BYWATER, *Op. cit.* Introduction I. Oxford, 1909.  
D. S. MARGOLIOUTH, *Op. cit. On the esoteric style.* London,  
New York, Toronto, 1911.  
G. FINSLER, *Plato und die aristotelische Poetik.* Leipzig, 1900.
-

---

## CAPITOLO IV.

### L'UNITÀ DELLA *POETICA*.

Lo studio scientificamente più notevole che in questi ultimi tempi è stato compiuto sulla *Poetica* è, senza dubbio, quello del Vahlen (1) il quale, contro la tesi dei trasposizionisti: Hermann (1802), Martin (1836), Ritter (1839), Susemihl, ecc., che ritenevano che la *Poetica* fosse un insieme di appunti, conservati in un ordine diverso dall'originario, e perciò da essi diversamente ricomposto, ha mostrato, con paziente lavoro, il filo unitario del pensiero che sorregge tutta la trattazione. Quindi il Vahlen ha mantenuto generalmente l'ordine dei capitoli quale si trova nei codici, ed ha così respinte le pretese dei trasposizionisti, che denunciano del resto la loro arbitrarietà per il diverso ordinamento che ciascuno di essi sostiene. Noi pure crediamo, ed è questa del resto la tesi a cui ormai propende la critica contemporanea, che il testo della *Poetica* abbia una sufficiente unità, e che non si deve mutare, anche perchè ogni tentativo di spostamento di capitoli o di brani produce inconvenienti maggiori di quelli che si vogliono evitare.

---

(1) VAHLEN, *opera citata*.

Tutto ciò che ci rimane della *Poetica*, infatti, appare come diviso in due parti: una prima di carattere più generale, costituita da considerazioni sulla poesia e come da uno schizzo sul suo concetto, sulle sue forme, sulla sua storia, una seconda più particolare in cui viene compiuto l'esame di singoli generi. Questa divisione è diversa trattazione corrisponde alla promessa delle prime righe introduttive: noi parleremo, dice Aristotele, « περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς », cioè, della poesia per quel che essa è in generale, e poi delle sue specie e della composizione di esse.

La prima parte di carattere generale è svolta nei primi cinque capitoli che presentano un'unità e svolgimento logico rigoroso. La poesia considerata in universale viene definita come imitazione, e precisamente come quell'imitazione che con i tre mezzi, uniti o separati, del ritmo, dell'armonia, del linguaggio, imita uomini in azione servendosi o della narrazione o dell'imitazione drammatica. I primi tre capitoli sono il chiarimento di questa definizione, nel quarto è posto il problema della necessità della poesia, che viene dedotta, come manifestazione necessaria dello spirito umano, dalle due tendenze all'imitazione e all'armonia ed al ritmo. La genesi della poesia qui è soltanto abbozzata; si deve supporre che lo svolgimento orale abbia avuto maggiori sviluppi; comunque, col porre come cause della poesia queste due tendenze, Aristotele, oltre che conformarsi ad una concezione che si ha già in Platone, si apriva la via per una visione unitaria del fenomeno poetico, in cui hanno posto necessario non solo l'imitazione, ma anche l'armonica unità e l'ordinamento ritmico. A questa visione della poesia nel suo insieme segue nel capitolo IV e nel V un abbozzo del suo sviluppo storico. La ragione dello specificarsi della poesia viene collegata all'indole dei poeti: elevata e volgare, da essa sarebbero derivate le due prime manifestazioni degli inni ed encomii e dei canti di biasimo, che

attraverso la poesia epica per i primi, la parodia e il poema satirico per i secondi, avrebbero sboccato, come meta dell'evoluzione poetica, nella tragedia e nella commedia. Queste rappresenterebbero perciò il tutto e il fine delle forme inferiori; da filosofo fattosi storico, Aristotele cerca di sottrarre dall'oblio la storia di questi generi e di fissarne i principali progressi, e così ci dà quei brevi cenni sull'origine di questi generi e sul loro svolgimento, che costituiscono ancora oggi la fonte principale per il problema delle origini della tragedia e della commedia.

Dal capitolo VI alla fine dell'opera abbiamo la teoria della tragedia e della poesia epica, manca quella della commedia. Il capitolo VI ha inizio con la celebre definizione della tragedia che, col porre come fine di essa la catarsi del terrore e della pietà, costituisce implicitamente una risposta alla condanna platonica. Dalla definizione vengono dedotti gli elementi della tragedia considerati dapprima nell'ordine empirico della loro apparizione: spettacolo scenico, musica, linguaggio, pensiero, carattere, favola, disposizione che non è però eguale all'ordine logico della considerazione del tutto. Per questo invece viene prima la favola, poi i caratteri, il pensiero, il linguaggio, la musica, lo spettacolo scenico, perché se la favola o il nesso delle azioni è l'elemento che più tardi compare nell'evoluzione della tragedia (1450. a. 35-38), essa è invece il primo elemento secondo l'ordine naturale, è il fine, il *téλος* della tragedia. In conseguenza, nello studio della tragedia, volendo seguire l'ordine naturale promesso nel I capitolo « λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων », vengono esaminati prima la favola, poi i caratteri, il pensiero, la lingua; mentre musica e spettacolo scenico sono trascurati come elementi non essenziali per una teoria della tragedia.

I capitoli dal settimo all'undicesimo sono occupati dall'analisi della favola, esaminata, nei primi tre capitoli, nei caratteri che essa deve presentare per raggiungere l'unità

e la coerenza necessarie ad ogni opera di poesia; in essi viene enunciata nel capitolo IX la suggestiva sentenza della poesia più filosofica della storia, e dell'universale poetico. Alla fine del capitolo IX (1452. a. 1-10) e nei capitoli decimo e undecimo viene preparata la considerazione della favola tragica, in quanto tale — cioè come composizione che, con l'imitazione di casi che suscitino pietà e terrore, produca la catarsi di tali sentimenti — e ciò avviene per la descrizione degli elementi della favola: peripezia, riconoscimento, catastrofe, più adatti a condurre la tragedia al suo effetto, a farle realizzare il suo *ἔργον*. Con l'enunciazione di ciò che sia catastrofe, è compiuta la enumerazione delle parti sia della tragedia che della favola; si capisce perciò come, dopo la definizione della catastrofe, possa seguire il capitolo dodicesimo sulle parti della tragedia, che sembra interrompere l'argomento in un punto interessante, e trovarsi come fuori luogo. Ma se si riflette bene non si troverà strano che, dopo la trattazione delle parti qualitative della tragedia, Aristotele voglia sgombrare il terreno della enumerazione delle parti quantitative, e, specie in una trattazione orale, la cosa non sembra del tutto fuori luogo.

Nei capitoli XIII e XIV, dopo la breve parentesi delle parti quantitative della tragedia, si intraprende l'esame del modo con cui questa dovrebbe essere costituita per suscitare pietà e terrore, e per realizzare il suo compito. Questi due capitoli richiamano il fine catartico della tragedia, per quanto la parola non sia esplicitamente pronunciata; comunque il posto più naturale per un chiarimento sulla catarsi avrebbe dovuto trovarsi immediatamente prima o dopo di questi capitoli. In essi sono designate le azioni fondamentali che si possono accettare come normalmente tragiche, quelle che debbono respingersi, e come debbono essere le azioni catastrofiche; e si conclude che vera situazione tragica è quella di un uomo di natura e di natali elevati, piuttosto buono che cattivo, che passi per un qual-

che errore dalla felicità all'infelicità (XIII. 1453. a. 5-10), mentre la migliore azione catastrofica è quella di chi sta per commettere qualche azione scellerata, ma poi viene a conoscere e si arresta (XIV. 1454. a. 2-3).

Col capitolo XIV è chiusa la trattazione della favola, segue nel quindicesimo quella dei caratteri, per cui si prescrive che debbono essere buoni, appropriati, somiglianti, coerenti. In questo capitolo sembra a un certo punto (1454. a. 36. 1454. b. 7) che Aristotele sconfini dal suo argomento perchè, dopo di aver parlato della verosimiglianza e della necessità come legge dei caratteri, passa a trattare delle λύσεις, e a condannare in linea generale le soluzioni per il *deus ex machina*. Si è perciò pensato di spostare questo brano (1) e di collocarlo nel capitolo XVIII, al seguito della trattazione delle λύσεις; ma se ben si riflette ci si accorge che la coerenza nei caratteri e nella favola occiona legittimamente l'esame della soluzione per il *deus ex machina*, che è contraddizione alla verosimiglianza e necessità sia della favola che dei caratteri.

Col capitolo XV sui caratteri si può dir chiusa la trattazione di ciò che è veramente essenziale alla tragedia, perchè il pensiero nelle composizioni tragiche, come dichiarerà Aristotele nel capitolo XIX (1456. a. 36-37), è di pertinenza specialmente della retorica, e il linguaggio è campo comune agli altri generi. Si comprende perciò come, dopo il cap. XV sui caratteri, seguano degli avvertimenti generali sulle qualità che il poeta tragico deve avere (XVII) e sul suo metodo di lavoro, e come nel capitolo XVI egli voglia ritornare, prima di chiudere l'argomento, su di una questione che non gli sembrava trattata a sufficienza: quella del riconoscimento.

Per la trattazione sul pensiero, nel capitolo XIX, Ari-

(1) È questa l'opinione dell'HERMANN: *Ars Poetica cum commentariis* (Vedi il VAHLEN, *op. cit.*, pag. 62, zu Kapitel 15).

stotele rimanda alla retorica, e invece nei capitoli dal XIX al XXII, compie una vasta trattazione sul linguaggio, che sembra eccessiva, dal nostro punto di vista moderno, e fuori posto nella considerazione di un genere particolare come la tragedia. Ma giustamente ha notato il Gomperz che (1) « la teoria del linguaggio ai suoi tempi era solo agli inizi. Essa non offriva una materia sufficiente perchè fosse trattata a parte. Nessuna meraviglia perciò che l'enciclopedista universale avesse afferrata la prima occasione che gli si offriva per esporre alcune cose che aveva da dire su tale soggetto. Ripugnava d'altronde allo spirito sistematico dello Stagirita di trattare dei mezzi dell'espressione poetica, senza avere prima passati in rivista quelli dell'espressione linguistica in generale. Del resto il linguaggio è una parte costitutiva della tragedia, ma si può, con egual ragione, vedervi una parte costitutiva dell'epopea e di ogni genere poetico. Era perciò un'idea felice porlo alla fine della trattazione della tragedia, e immediatamente avanti a quella di altri generi, e in primo luogo dell'epopea ».

La considerazione della poesia epica nei capitoli XXIII e XXIV è invece assai breve perchè Aristotele, dominato dall'idea della supremazia della tragedia, considera l'epopea come genere essenzialmente subordinato ad essa; poichè la maggior ricchezza e varietà degli episodi, che le sono permessi per il suo carattere di narrazione, (XXIV. 1459. b. 23-31) e l'uso maggiore dell'irrazionale, si traducono piuttosto, all'esame comparativo che viene compiuto nel capitolo XXVI, in un difetto della poesia epica.

Il vasto capitolo XXV chiude l'esposizione dei generi serii con una trattazione di problemi e di soluzioni riguardanti la poesia, ed il XXVI, che è l'ultimo che ci rimane,

---

(1) TH. GOMPERZ, *Les penseurs de la Grèce*. Nel vol. III, nel libro VI, cap. XXXV-VIII, pag. 454 della traduzione francese di A. REYMOND. Paris-Lausanne, Alcan-Payot, 1910.

si può considerare come appendice a questo capitolo e chiusura della trattazione dei generi seri, perchè si occupa di un ultimo problema: del valore comparativo di epica e tragedia. Le ultime righe del capitolo XXVI sono occupate da una ricapitolazione di tutti gli argomenti svolti, che, come ha notato il Landi (1), preludiano alla trattazione sulla commedia. Questa però ci manca.

Dalla lettura della *Poetica* risultano adunque, fuori di ogni dubbio, l'unità e l'armonia del disegno, e per quanto qua e là si trovino incrinature, interruzioni, lacune nel testo, periodi dalla costruzione incerta, tuttavia ciò non altera la visione dell'insieme e del tutto. E risaltano nella breve opera le qualità maestre dello Stagirita: la tendenza a ricordurre i problemi empirici a concetti fondamentali (2), l'analisi e la sintesi che dividono l'empiricamente unito, collegano il diverso (3), la calma pacata dell'esposizione, e la brevità densa di idee, e infine l'universalità delle sue concezioni, e l'attrattiva inesauribile che esercita la meditazione dei suoi concetti, perchè essi si collegano, pure entro i limiti di una particolare esperienza storica, a posizioni di problemi e a risoluzioni perenni.

## BIBLIOGRAFIA

- G. HERMANN, *Ars Poetica cum commentariis*. Leipzig 1802.  
 MARTIN, *Analyse critique de la Poétique d'Aristote*. Caen 1836.  
 F. RITTER, *Poeticam ad codices antiquos recognitam, latine conversam, commentario illustratam*. Coloniae 1839.

(1) LANDI G., « Rivista di Filologia e Istruz. classica » (N. S. III, 1925), pp. 531-55.

(2) *Poetica*. vedi specialmente i capitoli IV e XXV.

(3) *Ibid.*, vedi, per es. il cap. I, dove si separano poesia e metro.

- F. SUSEMHL, *Arist. ueber die Dichtkunst. Griech. und Deutsch.*  
Leipzig 1865, 1874.
- J. VAHLEN, *De Arte Poetica liber.* Berlin 1868, 1874. Lipsia, 1885.  
*Beiträge zu ecc.*
- É. EGGER, *Histoire de la critique*, chap., III-IV.
- TH. GOMPERZ, *Ar. Poetik*, Leipzig, 1895, introduzione.
- TH. GOMPERZ, *Les penseurs de la Grèce.* (Trad. par A. Reymond).  
Paris, Lausanne, 1908-1910 1910. Troisième edition, 1928 sgg.  
Trad. ital. di L. Bandini, Firenze, 1933 sgg.
- E. BIGNAMI, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte  
presso gli antichi.* Firenze, 1932, cap. I.
-

---

## CAPITOLO V.

### LE ORIGINI DELLA *POETICA*.

La precedente analisi ci ha mostrato che la *Poetica* è composizione acroamatica, scritta per i fini dell'insegnamento, e destinata a più ampi sviluppi attraverso l'esposizione orale, ma che, pur in questa sua redazione, è composizione genuina dello Stagirita, ed esprime i caratteri del suo genio. Risultato poi della critica è che quest'opera fa parte del periodo della piena maturità di Aristotele, quando nella sua scuola, ad Atene, veniva svolgendo, tenendo d'occhio alle dottrine del suo grande Maestro, varii corsi sull'universo, sull'uomo e sulle sue attività. A questo periodo appartiene il corso sulla *Poetica*, che pare debba porsi fra la *Politica* e la *Retorica*, dopo la *Politica* che accenna alla *Poetica* come opera ancora da scrivere (1), prima della *Retorica* (2) che, per il carattere delle sue citazioni, rimanda alla *Poetica* come opera già scritta; tutte e tre queste opere presentano poi una certa affinità per la giustificazione di produzioni fondamentali dello spirito umano, e in particolare dello spirito greco, condannate da Platone. Pare perciò che la

---

(1) *Politica*, VIII, 1341, b. 40: ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς ἔροῦμεν,

(2) *Retorica*, I, 11. 1371. b. 33; III, 2, 1404 b, 37 sgg.; 18, 1419 b, 2 sgg.

*Poetica* risalga agli inizi del periodo del secondo insegnamento di Aristotele ad Atene, intorno al 334 (1), e che contenga l'essenziale di un corso in cui, pur senza parlare esplicitamente di Platone, concludeva al valore della poesia proprio per l'esame di quei punti per cui era stata condannata dal grande idealista.

La *Poetica* è un'opera di densa sintesi il cui fondamento è da ricercare in numerosi scritti di indagine letteraria e critica ed erudita, a cui si era rivolta in precedenza la mirabile attività di Aristotele, scritti di cui ci sono pervenuti e titoli e frammenti, tramandati da Diogene Laerzio, da Macrobio, dallo pseudo Plutarco, da Ateneo, dagli scolasti omerici, ecc. Sappiamo dunque che Aristotele, come maestro di Alessandro Magno, compì una redazione del testo dell'*Iliade*, da servire per il suo allievo; perciò, profondo apprezzatore di Omero, scrisse inoltre sei libri di *Problemi Omerici*. « Ἀπορήματα Ὡμηρικά » che consistevano nell'esame di difficoltà e soluzioni di passi omerici, di cui alcune ci sono conservate anche nel cap. XXV della *Poetica*.

Della sua capacità ad affrontare le ricerche erudite e della attenzione sistematiche testimoniano altri scritti: l'*'Αναγραφή o Rassegna dei vincitori pitici*, e quella dei vincitori olimpici; le « Διδασκαλίαι », che sono annali del teatro in cui sono enumerate le rappresentazioni ateniesi dai loro inizi, col titolo delle opere, i nomi dei vincitori, i premi ecc. Si aggiunga un trattato in tre libri περὶ ποιητῶν (2), di cui ci restano vari frammenti, e in cui si dava specialmente importanza alla storia dei poeti, alle loro qualità, al lato insomma personale della poesia, sfiorato nei cap. IV e XVII della *Poetica*; un trattato sul bello e sulla musica, di cui del resto è una diffusa trattazione nel libro

---

(1) ROSTAGNI, *op. cit.* pag. XXVIII-XXIX.

(2) Sull'opera: περὶ ποιητῶν, vedi lo studio di A. ROSTAGNI, *Il dialogo aristotelico, περὶ ποιητῶν* (« Rivista di Filologia ed Istruzione classica », N. S. IV, 1927).

sui *Problemi*, e nella *Politica*; un libro sulla tragedia, e abbiamo così la documentazione di una vastissima informazione critica quale base della *Poetica*. A giudicare da un « *Inno alla Virtù* », scritto per la morte di Ermia, da frammenti citati da scrittori antichi (1), e da quel che sappiamo delle sue opere giovanili in forma di dialogo, che sono andate perdute, e in cui avrebbe voluto emulare Platone con la ricchezza dell'espressione ricercatamente letteraria, e con la vaghezza del contenuto, scorgiamo in Aristotele notevoli tentativi di attività artistica (2). Ma più che per questi tentativi letterari l'esperienza artistica di Aristotele si era arricchita specialmente, con la forza indimenticabile che lasciano i primi ricordi, con la pratica del teatro, della grande tragedia, che riceveva ai suoi tempi i massimi onori, pur essendo cessato il periodo della grande creazione, e in generale per la serietà e l'attenzione che i Greci davano alla poesia, e che si rivela pure in quelle manifestazioni per cui sembra la combattano. È nota infatti la grande importanza che i Greci attribuivano alla loro arte e alla poesia, di cui sono prova del resto i loro teatri, aperti, canore conche armoniose, in cospetto del cielo, in contatto con la perenne natura, e sopravvissuti a tanta vicenda di tempi, ed attendenti ancora le folle accalcate ed intente ai sacri spettacoli. La poesia e la sua massima espressione, la tragedia, più che individuale manifestazione, richiamo di un solitario a dei solitari,

(1) CICERONE, *De natura deorum*, II, XXXVII, 95; *De Oratore*, I, XI, 49; STOBEO, LXXXVI, 24 e 25; SAN BASILIO, lettera 167. Per questa questione, vedi EGGER, *Histoire de la critique*, cap. III, 1, p. 17-8-9.

(2) CICERONE, *Epist.* Libro I, Ep. 9, 8. *Acad.* II, XXXVIII, 119. QUINTILIANO: *Institutiones oratoriae*, X, 1, 83, S. BASILIO, Ep. 167 ecc. Su questo giovanile Aristotele si veda E. BIGNONE: *Nuove ricerche e testimonianze sulle prime dottrine e sulle opere perdute di Aristotele*, « Riv. di Fil. » 1933; Id. in « Atene e Roma », 1933, p. 13 sgg., « Annali della Scuola Norm. di Pisa », 1933-34 (varii articoli).

era funzione religiosa e di stato, poichè essa manteneva la continuità del culto, esprimeva, negli inni al vincitore dei giochi in onore degli dei, l'anima comune della stirpe; culto ed espiazione, celebrava le grandi imprese, gli eroici ed infelici personaggi della leggenda nei poemi epici e nella tragedia. Ma specialmente la tragedia, come massimo genere letterario, contenente canto, musica, danza, genere religioso e profano con eroi leggendari e con l'intervento degli dei, col suo coro continuatore dell'antico culto, e ammonente lezioni di umana saggezza e di moderazione, costringeva tutti a prender contezza di questa produzione, a farsi spettatori e giudici del suo valore. Il poeta tragico infatti non scriveva per sè solo, ma per la città rappresentata dai magistrati che dovevano giudicare, e per il pubblico di essa. Le tragedie da rappresentare erano scelte per pubblico concorso, regolato dall'arconte, e questi, con fondi dello stato, premiava i poeti e pagava le spese degli spettacoli. Nascevano e si acuivano così necessariamente controversie critiche fra il pubblico, che nei primi tempi pare fosse chiamato a decidere della vittoria nei concorsi (1); e poi, limitato il numero dei giudici, la tragedia era sempre oggetto di generale discussione, per il suo contenuto sacro e mitico, per essere essa essenzialmente spettacolo, per le tendenze spirituali diverse dei grandi poeti, che dividevano la folla in partiti diversi. In tal modo si formavano e si affinavano le armi della critica che doveva ricorrere agli espedienti più diversi, come mostra quel sincero e mobile specchio dell'anima ateniese, che è la commedia. Una rappresentazione arguta e profonda di tali dibattiti ci è conservata nelle *Rane* di Aristofane, nella famosa controversia fra Eschilo ed Euripide per il primato nel regno dei defunti.

Aristofane simpatizza con Eschilo per la robustezza della sua arte, per il suo fondo epico e religioso, e re-

---

(1) PLATONE, *Leggi*, libro II, 659, b. c.

spinge Euripide per il suo insistente sofisticare, per l'umana fralzezza dei suoi personaggi; ma l'amore non gli vela lo sguardo sì che non si accorga di quel che c'è di carico o di esagerato nel suo amico, e l'avversione per Euripide non gli fa tacere quelli che potrebbero essere i meriti parziali della sua tecnica.

Chi perciò legga fra le righe di Aristofane e guardi più a fondo scorge così esistente un'attività critica in possesso dei suoi strumenti di valutazione di vario genere: etici, filologici, formalistici, tecnici, pro o contro certi poeti. Questa critica avrà certo avuto incremento dalla sofistica, come ci è lecito presumere dall'attenzione portata dai sofisti all'uso dell'espressione e alla retorica, sia per quel che ci dice Platone, sia per i frammenti che ci rimangono, di Gorgia in ispecie, che sappiamo che si era occupato della tragedia (1) e dei suoi effetti. E nell'azione dei maestri rivolta all'educazione letteraria della gioventù, nelle recitazioni e nei commenti dei rapsodi avrà pure avuto incremento tale critica letteraria.

Un contributo assai vasto le sarà pure derivato dalle discussioni dei filosofi e specialmente da quegli indirizzi, come il pitagorico, l'eleate, il platonico, che affermavano pretese ad una riforma morale e religiosa. Ad essi l'arte e la poesia tradizionale, come depositaria delle antiche credenze, appariva come una nemica da debellare, come una forma insidiosa di un contenuto perverso, e così nacque l'antica controversia fra filosofia e poesia, di cui parla Platone, per cui Pitagora, disceso agli inferi, avrebbe vista l'anima di Esiodo incatenata ad una colonna di bronzo e gemente, Omero sospeso ad un albero e circondato di serpenti, per cui Senofane avrebbe scritto contro la teologia di Omero e d'Esiodo (2).

(1) PLATONE, *Repubblica*, X, c. VIII, 607, b.

(2) EGGER, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*.  
Paris, 1887, cap. II, 1, pag. 97.



Nessuno però sentì e visse questa controversia più di Platone. Della poesia come impeto misterioso che afferri l'animo, lo trascini a un linguaggio inconsueto, a vette inusitate, a invenzioni che sorpassino l'esperienza comune, Platone sentì il fascino fin dai primi anni e per tutta la vita, anche quando a questi voli misteriosi contrastava la dialettica che spinge la mente a passi di cui è consapevole, e che la incatena al severo reale. Distacco dal mondo sensibile, ispirato vagheggiamento della bellezza lontana nei cieli delle perfette idee, linguaggio inconsueto per mondi inconsueti, ecco che cosa potrebbe essere la poesia. Ma quando da questa interna poesia Platone volgeva lo sguardo alla poesia reale, a quella prodotta dai poeti, egli sentiva indebolire il valore di questa Musa che gli cantava entro l'animo. Perchè essa si presentava come teoricamente meschina e moralmente dannosa. Ma era pur così grande la sua forza che Platone non si arrestò a questa prima approvazione o condanna, ma cercò di rendersi conto di ciò che essa fosse, di ciò che doveva respingersi, e di ciò che poteva ammettersi, e in tale indagine egli ci ha dato un concetto dell'arte, della sua funzione, della qualità dei poeti, dell'epica e del dramma, e tutta una terminologia letteraria che riappare punto per punto in Aristotele, sì da far nascere l'opinione che quest'ultimo si trovi già tutto in Platone. Ma la cosa è diversa da quel che sembra.

## BIBLIOGRAFIA

- J. BERNAYS, *Die dialogen des Aristoteles*, Berlin, 1863.  
ROSE, *Aristotelis quae feruntur scriptorum fragmenta*. Leipzig, 1886.  
É. EGGER, *Histoire de la critique d'après les Grecs*. Paris, 1887.  
E ZELLER, *Philosophie der Griechen*. II, 2, IV ediz., p. 57 sg.

- U. VON WILAMOWITZ, *Aristoteles und Athen*, I, p. 322.  
G. GALATI MOSELLA, *Op. cit.*  
E. HOWALD, *Schriftenverzeichnisse des Aristoteles und Theophrast*. « *Hermes* », LV, (1920), pp. 204.  
W. JAGER, *Aristoteles*, Berlin 1923.  
A. ROSTAGNI, *Il dialogo περὶ ποιητῶν*, « *Rivista di Filologia e d'Istruzione classica* », N. S. IV, fasc. IV. Firenze 1926.  
E. BIGNONE, *Nuove ricerche e testimonianze sulla prima dottrina e sulle opere perdute di Aristotele attraverso agli scritti degli epicurei*. « *Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica* ». N. S. Fasc. I, II, 1933.  
A. CROISSET, *Histoire de la Litterature grecque*, Vol. III, p. 378. Paris 1929 (III ediz.).
-

---

## CAPITOLO VI.

### L'ESTETICA DI PLATONE.

È concezione generalmente accettata che Platone abbia definita la poesia come imitazione del mondo sensibile, e siccome questo è separato dalle idee, così l'arte sarebbe imitazione di una imitazione, e quindi tre gradi distante dal reale e dalla verità.

Questa concezione è quasi costantemente mantenuta in tutti i dialoghi: dal *Fedro* alle *Leggi*; ma con oscillazioni significative che rivelano l'insoddisfazione che per la sua stessa condanna egli doveva sentire. Nel *Fedro* infatti, che sembra uno dei dialoghi in cui l'animo di Platone si è mostrato meno ostile alla poesia, questa è pure considerata come una imitazione, ed i poeti sono posti al quinto gradino nella gerarchia dei valori (1), ed anche nella *Repubblica* i poeti sono caratterizzati come imitatori, là dove si descrive dopo la città sana, che provvede solo al soddisfacimento dei bisogni fondamentali, la città febbricitante, che si riempie di una folla di persone non indispensabili, come i cacciatori e gli imitatori (2) « molti in figure e colori, e molti nella musica, cioè poeti e loro dipendenti, rapsodi, attori, danzatori, impresari: o

---

(1) *Fedro*, XXVIII, 248.

(2) *Repubblica*, I. II, c. XIII, 373 b. c.

τε μιμηταὶ, πολλοὶ μὲν οἱ περὶ τὰ σχήματά τε καὶ χρώματα,  
πολλοὶ δὲ οἱ περὶ μουσικὴν, ποιηταὶ τε καὶ τούτων ὑπηρέται,  
ῥαψῳδοί, ὑποκριταὶ, χορευταὶ, ἐργολάβοι.

Nel III libro della *Repubblica* invece, e nel X, l'ampiezza del concetto della poesia come imitazione sembra restringersi, perchè come poesia imitativa sono intesi quei generi poetici che, come la tragedia e la commedia, lasciano parlare direttamente i loro personaggi; accanto ad essi esiste un genere di poesia semplice, come il ditirambo, l'inno, l'encomio, in cui il poeta parla in propria persona; vi è poi un genere misto, come l'epopea, che unisce entrambi i modi. Che poi il concetto della poesia come imitazione vada ristretto a generi particolari sembrerebbe confermare il X libro della *Repubblica*, che prende i suoi inizi con l'approvare, come conseguenza di tutta l'esposizione precedente, il bando della poesia, non di tutta quanta, ma di quella parte che è imitativa « δση μμητική ». Parrebbe perciò che la poesia condannata fosse non tutta quanta la poesia, ma solo quella imitativa; che nel genere poesia ci fosse una specie particolare: la specie imitativa, comprendente tragedia, commedia ed epica, in quanto genere essenzialmente tragico, e che essa ed esse come cariche di tutti i difetti dell'imitazione, perchè più imitative, dovessero venir bandite. E certo, se si sta alla lettera delle espressioni platoniche, la sua condanna non è estesa a tutta la poesia, ma solo a generi particolari. Si rifletta però che questi particolari generi costituiscono il fiore della poesia greca, e che i generi esclusi dalla condanna possono considerarsi come frammenti di essi; e si rifletta ancora che la condanna dei generi più particolarmente imitativi avviene per l'esame di un carattere che è poi essenziale a tutta la poesia, quello di imitazione: tragedia e commedia vengono condannate perchè esse sono i generi più imitativi di tutti, essendo l'imitazione un difetto; ma questo difetto dovrà investire pure gli altri generi poetici, se essi sono

imitazioni. Ma che essi siano imitazioni in senso più largo, pur senza servirsi di attori, è confermato da tutti i dialoghi di Platone, fino alle *Leggi*. Il fatto perciò che Platone, in certi punti dei suoi dialoghi, chiama imitative solo tragedia, commedia ed epica, non significa che in lui vi sia una teoria della poesia diversa dall'imitazione, e che la sua condanna vada rivolta solo ai generi imitativi, quasi forme spurie di poesia. Tuttavia l'innegabile carattere parziale della sua condanna, delimitata piuttosto alla tragedia e alla commedia e ai poemi omerici, l'usare per essi il termine di generi imitativi, quasi che vi fosse una poesia non imitativa, sono sintomi importanti di una interna insoddisfazione perchè mostrano che la definizione della poesia come imitazione accontentava Platone per un verso, lo scontentava per un altro. Se Platone guardava alla poesia storicamente data come rivale dei suoi ideali, egli si sentiva contento della condanna; ma se dava ascolto al suo intimo dove fremevano voci ancora inespresse, e tutta una poesia potenziale che voleva spiegare le sue ali sul mondo, egli sentiva la superficialità della sua condanna che colpiva certi poeti e non la poesia. Il concetto della poesia come imitazione, dei poeti come imitatori, si mantiene però immutato in tutte le opere, anche nelle ultime, come il *Sofista* e le *Leggi*.

Nel *Sofista* (1), dialogo in cui prevale un concetto di dispregio per l'arte, questa è definita come μημητική φανταστική e accomunata con la sofistica. Essa poi si divide in arte che si serve di strumenti, e in arte che si serve del corpo stesso dell'imitatore: quest'ultima è l'arte imitativa, in senso più stretto, del X libro della *Repubblica*. Anche nelle *Leggi* infine, in cui viene studiato quale parte dell'arte sarà mantenuta e in che modo, della musica, come sintesi di tutte le arti nel coro, si dice che (2)

(1) *Sofista* 264 b. 265 b.

(2) *Leggi*, libro II, X, 688 c.

« καὶ μήν, τοῦτό γε πᾶς αὖ διμολογοῖ περὶ τῆς μουσικῆς, ὅτι πάντα τὰ περὶ αὐτῆν ἔστι ποιηματα μίμησις τε καὶ ἀπεικασία ».

L'arte in generale, e in particolare la poesia, è mimesi, riproduzione di qualcosa già esistente, ma essa non riproduce qualunque oggetto, ma le azioni umane: « πράττοντας, φαμέν, ἀνθρώπους μιμεῖται ἢ μιμητικὴ βιαλους ἢ ἐκουσίας πράξεις »; essa riproduce dunque azioni, vicende, caratteri, con mezzi quali la parola, l'armonia ed il ritmo (1) e in modi che possono essere o per semplice narrazione, o per imitazione, o per entrambe: « ἀπλῇ διηγήσει, ἢ διὰ μιμήσεως, ἢ δι᾽ ἀμφοτέρων ».

Troviamo così in Platone una definizione della poesia e dei suoi generi che anticipa quella della *Poetica* di Aristotele, e profondi pensieri, precursori degli aristotelici, disseminati nei suoi dialoghi, come nel *Fedro* (2), là dove si dice che un'orazione conviene sia composta « come un essere vivente, e abbia suo corpo, sì che non sia senza capone piedi, ma con tutte le membra mediane ed estreme, così disegnate ch'elle consentano fra loro e col tutto »; oppure in quel luogo dello stesso dialogo dove, a proposito della tragedia, si dice (3): « se alcuno si accostasse a Sofocle e ad Euripide, e dicesse che sa fare orazioni stralunghie su argomento piccolo, e su uno grande assai corte, e le sa far lamentevoli se vuole, o spaventose.... e chi insegna questo crede bene insegnare la poesia tragica, sorriderebbero ancora essi, se alcuno credesse in altro essere la tragedia, e non nella composizione delle dette cose, per modo che tra loro esse consentano e col tutto ».

In altri punti si trovano in Platone sviluppi di concezioni che in Aristotele sono brevemente svolte, come la

(1) *Repubblica*, 603, c. (trad. F. ACRI).

(2) *Fedro*, XLVII, 264, e. 268, d. (trad. F. Acri).

(3) *Ibid.*, LII (trad. F. ACRI).

spiegazione nelle *Leggi* della tendenza naturale all'armonia ed al ritmo, data poi da Aristotele come una delle cause della poesia (1). « Non v'è essere giovane che possa tenere in quiete il corpo e la voce, e non cerchi invece continuamente di muoversi e di emettere suoni.... senonchè gli altri animali non hanno il senso dell'ordine e del disordine nei movimenti, cui si dà il nome di ritmo e di armonia; laddove a noi questi stessi dei hanno dato il senso del ritmo e dell'armonia congiunto al piacere, e con esso ci muovono e ci avvincono nel coro, avvincendoci l'un l'altro coi canti e con le danze, e vi hanno dato il nome di coro, derivato appunto dal vocabolo che significa gioia ». Questo brano potrebbe far pensare a una certa funzione catartica della musica come regolatrice di movimenti, ma il riferimento è più esplicito nel libro VII, dove si consiglia il movimento alle gestanti perchè il moto regolare risana, come sanno i canti rasserenatori delle nutrici, e quelli che apportano rimedi alle frenesie dei Coribanti (2), perchè infatti, « quando le madri vogliono addormentare i bambini che stentano a prender sonno, non in riposo li mettono, ma al contrario, in movimento, cullandoli continuamente fra le braccia, nè stanno in silenzio, ma canticchiano qualche cantilena, e in certo qual modo li ammaliano, come si fa nella cura degli insani furori, in cui si adopera il movimento della danza accompagnato dalla musica ».

Tutto questo si trova in Platone, e fondamentalmente la considerazione sulla natura del genio poetico, che egli sente ribelle ad ogni freno di riflessione; ma il profondo concetto, che egli mantiene in alcune opere come originale scoperta, perde la sua forza al contatto della riflessione distruttiva; quando perciò deve classificare questa attività,

---

(1) *Leggi*, 652, d. c. 654, a. (trad. Cassarà); *Poetica*, cap. IV.

(2) *Leggi*, VII, 790, d. e. 791, a.

egli la sente inferiore alla scienza, e, per trovarle un posto, è costretto a relegarla nel regno inferiore dell'opinione e della credenza.

Comunque la terminologia filosofica e letteraria, le classificazioni dei generi, la denominazione degli elementi che troveremo in Aristotele, si trovano già in Platone; dalla sua scuola perciò lo Stagirita dovette essere iniziato ai problemi della poesia. Fu iniziato, accettò la terminologia del Maestro, ne accolse separate intuizioni, ma diede agli sparsi pensieri, ammesso anche che solo questi si trovino in lui, un indirizzo e una meta del tutto diversa ed originale, perchè il tutto non è la somma delle parti, e gli elementi separati che si trovano in Platone non costituiscono la sintesi che ne ha fatta Aristotele.

Quest'ultima riflessione costituisce la risposta che crediamo giusta, ad un libro che, per quanto non recentissimo, si legge sempre con interesse per la copia della dottrina e per il garbo dell'esposizione: il *Platon und die aristotelische Poetik* del Finsler. Il Finsler crede che la *Poetica* sia tutta contenuta nei dialoghi di Platone ed egli afferma che (1) « la sua *Poetica* è il riflesso di un più grande astro, ed ha potuto esercitare la sua influenza attraverso i secoli, perchè il suo insieme sistematico produce più effetto delle luci disseminate nei dialoghi platonici ». E ribadisce nella conclusione: « i pensieri che Aristotele poneva a fondamento della sua *Poetica*, sono sparsi in tutte le opere di Platone » (2).

Secondo il Finsler il pregiudizio di un'opposizione di Platone ed Aristotele, e della originalità del secondo come vero fondatore dell'estetica deriverebbe dal fatto che non si è compreso che la condanna di Platone alla poesia è limitata solo a generi particolari e guidata, in riguardo ad

(1) FINSLER, *Platon und die aristotelische Poetik*, prefazione, pag. IX.

(2) ID., *op. cit.*, pag. 215.

essi, da giuste esigenze pedagogiche perchè « anche l'antica Chiesa, su simili basi, ha condannato molti poeti pagani, ed anche i Puritani hanno perciò respinto Shakespeare » (1).

La parziale condanna perciò della poesia, compiuta da Platone, non sarebbe fondata sull'assenza di valore che il grande idealista vi avrebbe trovata, ma piuttosto perchè sentiva che essa aveva un originale valore che diveniva pericoloso in quanto contrastava con la *politica*; quindi « ciò che fosse la poesia sentiva e conosceva meglio fra i due quello che la combatteva, perchè non poteva fare altrimenti, che colui di cui si è affermato che egli l'avesse liberata da impedimenti morali » (2).

Per quanto il Finsler, dopo il Belger (3), abbia portato un importante contributo al problema della genesi della *Poetica*, pure la sua tesi non si può sostenere. Ed anzitutto è assai discutibile che Platone abbia staccato il punto di vista artistico dal pedagogico e dal politico, perchè per quanto egli, a proposito di Omero, parli di una poesia tanto più da condannare, quanto più bella, e quindi pare ammetta un valore di bellezza separato da quello etico e politico, sta poi di fatto che Platone non ha effettivamente analizzato mai in che cosa potesse consistere tale specifico valore artistico, ma il suo pensiero in proposito ha ondeggiato fra due estremi: quello di ammettere che la vera bellezza artistica è riflesso di bellezza morale, e quello che l'arte per sua essenza non è capace di spiritualità, che il piacere che si chiama artistico è basso piacere sensibile. Questa tesi ultima è svolta specialmente nel X libro della *Repubblica*, in cui è sostenuto che il valore della poesia in

(1) FINSLER, *Platon und die aristotelische Poetik*, pag. 160, cap. IV.

(2) ID., *op. cit.*, pag. 128, cap. II, 5.

(3) C. BELGER, *De Aristotele etiam in arte poetica compo-nenda Platonis discipulo*. Berlin, 1872.

quanto imitazione dipende da quello del concetto di cui è una specificazione: quello di imitazione; che perciò una poesia è poesia in quanto imitazione, e più poesia in quanto più imitazione. Ma da ciò deriva la necessaria inferiorità della poesia, perchè anzitutto imitazione è inganno; poi si presta meglio all'imitazione il molteplice e lo svariato che non l'uno e il semplice; quindi è più imitazione, cioè più poesia, ciò che ritrae il passionale e il buffonesco; ma questi sentimenti, suscitati dall'arte, risvegliano la bassa passione dello spettatore che la ragione deve frenare, e perciò alla ricchezza della poesia è congiunto un necessario elemento di immoralità. Ed ecco così chiarito il senso della frase: quanto più piace una poesia tanto più è da respingere, perchè la sua ricchezza poetica è ricchezza passionale, quindi alla poesia, quanto più è poesia, è intrinseco un difetto che deve farla condannare. E, ripetiamolo, per quanto Platone sembra che condanni solo una parte della poesia, quella più particolarmente imitativa, pure questa condanna avviene in virtù di una nota che caratterizza tutta la poesia, e quindi mal si giustifica l'eccezione per il resto.

Comunque egli condanna sicuramente le glorie maggiori della poesia greca: Omero, la tragedia, la commedia; il suo ideale poetico è un'arte semplice ed arcaica che si tramandi come l'egizia, con forme immutate, da padre a figlio: l'encomio, il ditirambo, l'inno agli dei (1).

Del tutto diversa è la posizione e la concezione di Aristotele che muove, sì, dalla terminologia e dalle sparse esperienze del Maestro, ma dà loro un significato diverso in conformità del suo sistema, e utilizza le sparse dottrine in una veduta coerente. L'arte è per lui imitazione, come per Platone, ma l'eguaglianza del vocabolo non include l'identità della cosa, perchè la mimesi aristotelica non è ripro-

---

(1) *Leggi*, libro secondo.

duzione del mondo sensibile, e quindi allontanamento dal vero, ma costruzione, conforme all'ideale, che è intrinseco al reale, di una armoniosa totalità di vita e di azione, che rivela il più profondo segreto dei cuori e delle vicende umane, meglio di quel che non possa fare la storia. E di questa mimesi in funzione di particolari generi poetici, e di questi generi, come la tragedia, Aristotele ha fornita una acuta analisi, di cui in Platone si trovano solo elementi sparsi, e quindi ci ha data la prima teoria coerente sulla poesia e sulla tragedia, in cui quest'ultima, pur fondata su presupposti etici, li manifesta in una propria forma che è quella della poesia. E d'altra parte alla inevitabile e dannosa passionalità della poesia epica o tragica Aristotele oppone che suscitare la passione non è effetto dell'opera d'arte, ma piuttosto la purificazione di essa; oppone la famosa *catarsi*. Le conclusioni di Platone sono così rovesciate, proprio movendo dai suoi concetti, e con visione più realistica sono riabilitati quei grandi generi dell'anima greca che Platone aveva condannati.

#### BIBLIOGRAFIA

- C. BELGER, *Opera citata*.  
É. EGGER, *Op. cit.*  
B. BOSANQUET, *A History of Aesthetics*, London, 1892.  
G. FINSLER, *Op. cit.*  
B. CROCE, *Estetica* (Nella parte seconda: *Storia*, cap. I. *Le idee estetiche nell'antichità greco-romana*).  
G. COLIN, *Platon et la Poésie*. « Revue des Études Grecques », 1928.

---

## CAPITOLO VII.

### LA MIMESI ARISTOTELICA

Il concetto fondamentale in base a cui Aristotele definisce e si rende conto di ciò che sia la poesia è il termine  $\mu\mu\gamma\sigma\varsigma$ , il cui equivalente italiano più fedele è la parola imitazione, per quanto essa presso di noi includa il senso, che non contiene invece il termine aristotelico, di una servile copia di un determinato modello. Ma se imitazione per Aristotele non è copia servile di oggetti sensibili, tanto meno questo termine ha il senso di creazione di realtà del tutto nuova e sciolta da ogni contatto con la realtà della natura e della storia; questo senso si deve assolutamente escludere e perchè estraneo alla mentalità ellenica, e per il particolare significato che ha in Platone, che Aristotele non poteva del tutto sconvolgere, e per l'uso stesso che ne fa Aristotele (1).

Il termine imitazione definisce, secondo Aristotele, come già per Platone, ciò che sia la poesia, che è imitazione di

---

(1) Una dotta analisi, in riguardo ai due ultimi punti, ha compiuto il prof. U. GALLI nel suo studio: *La mimesi artistica secondo Aristotele* in « Studi it. di filol. classica » N. S., vol. IV, fasc. 4°, 1926.

azioni elevate o ignobili con i mezzi del ritmo, dell'armonia, del linguaggio, uniti o separati; l'imitazione gli serve per rendersi conto dell'origine e dello sviluppo della poesia (1); sul fondamento del principio dell'imitazione egli respinge le accuse che si possono muovere alla poesia in nome della conoscenza o della morale (2). Ma, per il rispetto alla storia e per attribuire a ciascuno il suo, bisogna anzitutto escludere che il concetto di imitazione poetica equivalga al moderno concetto di produzione di un sopramondo dotato di leggi diverse e incommensurabili a quelle della realtà scientifica o storica, e tanto meno quello dell'arte come creazione in quanto espressione della soggettività dell'artista, come rivelazione dell'originalità del soggetto nel mondo. Veramente questa ultima concezione non è attribuita allo Stagirita da nessun interprete, pure val la pena di considerarla per completezza di esposizione. Il punto di vista di Aristotele è invero l'opposto di quello che concepisce la poesia come liricità o posizione del soggetto; perchè egli invece vede l'eccellenza della poesia nello sperimentalizzarsi del poeta e nel suo oggettivarsi nell'animo e nelle situazioni dei personaggi (3); e tace perciò sulla lirica perchè questa sembra povera o del tutto priva di contenuto di azioni.

Più lunga discussione merita invece la identificazione della mimesi con l'attività creatrice fantastica, sia perchè effettivamente l'imitazione aristotelica importa una, in certo senso, libera rielaborazione dei dati della realtà, sia perchè l'indefinito di certi pensieri aristotelici, l'avvertimento che essi non possono essere errati, o il desiderio di trovarvi un senso che risponda al nostro, spingono inevitabilmente molti critici ad attribuire allo Stagirita la loro teoria, come

---

(1) *Poetica*, IV.

(2) *Ibid.*, XXV.

(3) *Ibid.*, XXIV, 1460, a. 5-10.

per legittimare la propria concezione di venerandi antenati. Ma a codesta interpretazione ripugna anzitutto l'innegabile significato conoscitivo che ha il termine, per cui esso non è creazione, perchè conoscenza come creazione è vocabolo ignoto ai Greci. L'imitazione infatti, per Aristotele, è conoscenza; questo si afferma nel cap. IV, dove si dice che si imita per conoscere, e che si gode innanzi alle imitazioni perchè si riconosce attraverso di esse l'originale; questo si ribadisce nel capitolo IX, con una interpretazione più vasta, là dove si afferma che la poesia è conoscenza, ma più filosofica della storia perchè essa tende piuttosto all'universale. Ma se la poesia come imitazione è conoscenza, essa non può essere creazione; in quanto conoscenza deve concepirsi, conforme alla concezione ellenica, come necessariamente subordinata e relativa ad una realtà altra da essa, perchè per i Greci la conoscenza umana, in tutte le sue forme, suppone una realtà altra da essa e a cui la prima si deve adeguare.

Il capitolo IV, dove si dice che una delle due cause della poesia è la tendenza all'imitazione, chiarisce poi tale imitazione con esempi di imitazione di particolari oggetti sensibili, e quindi sembrerebbe fare dell'imitazione aristotelica una copia realistica di fenomeni. Ma la conclusione sarebbe eccessiva, non solo perchè contradetta dal cap. X, dove si dice che l'imitazione poetica imita non *τὰ γενόμενα* ma *οἷα ἀν γένοιτο*, e piuttosto l'universale *μᾶλλον τὰ καθόλου*, ma anche per l'esame del IV capitolo stesso. Questo infatti non si occupa specificamente dell'imitazione poetica, ma dell'imitazione in generale, di cui l'imitazione poetica è un caso, e quindi si serve di esempi che riguardano tale imitazione in generale, e non l'imitazione poetica in particolare. Questi esempi di imitazione di oggetti particolari sono scelti dunque per convalidare la forza della tendenza all'imitazione e per renderla plausibile, ma non sono definitori dell'imitazione poetica. Del resto nello

stesso capitolo quarto viene implicitamente negato che la poesia sia imitazione di oggetti particolari, là dove si dice (1) che la poesia è nata non solo dalla tendenza all'imitazione, ma all'armonia ed al ritmo. Questa tendenza, anche quando si voglia limitare al semplice aspetto formale, implica però sempre un ordine armonico nel contenuto e nell'imitazione poetica, e quindi si può considerare come madre della totalità e dell'unità che Aristotele dichiara legge dell'imitazione poetica. Perchè ci sia poesia non basta che ci sia imitazione, ma questa deve essere imitazione bella, e ciò si ottiene quando il poeta imiti o componga l'imitazione di un'azione che abbia principio, mezzo, fine. Ma in quanto l'opera d'arte è una totalità che abbia principio, mezzo, fine, essa si eleva al disopra del reale fenomenico, che non ci presenta mai tali armoniche totalità, perchè in esso le varie azioni sono fili che si confondono e si intrecciano, e non si incontra mai la linea di un'azione isolata che arrivi al suo termine; e in fondo ogni individuo non è mai veramente tale, egli mai raggiunge il suo ideale, come le fattezze reali di un particolare soggetto sono inferiori al ritratto che ce ne dà l'artista (2).

Uomini incompleti ed azioni incomplete; non c'è azione che abbia veramente un principio da cui sorga, e la fine si stacca dal principio e si distrae in altri eventi, come un ruscello che si consumi prima del suo termine. Invece principio, mezzo e fine nell'opera d'arte si richiamano e si spiegano a vicenda, e la fine è quella che solo il suo principio può spiegare, il principio è ciò che non postula eventi anteriori, e che predetermina il suo svolgimento. Combinazione di un'azione che abbia unità, ecco in che consiste, per Ari-

(1) *Poetica*, IV, 1448, b. 20.

(2) ἐπεὶ δὲ μίμησις ἔστιν ἡ τραγῳδία βελτιόνων ἡ ήμεῖς, δεῖ μιμεῖσθαι τοὺς ἀγαθοὺς εἰκονογράφους. καὶ γάρ ἔκεινοι ἀποδιδόντες τὴν ἴδιαν μορφὴν ὅμοιους ποιοῦντες καλλιούς γράφουσιν. *Poetica*, XV, 1454, b. 8-11.

stotele, la poesia, e siccome tale composizione in quanto imitazione costituisce il  $\mu\delta\theta\sigma$ , la favola, opposta già da Platone al  $\lambda\gamma\sigma\zeta$ , come narrazione di eventi storici (1), così l'essenza della poesia consiste nella favola. Poesia perciò è costruzione di favola in cui, data una situazione con certi personaggi e certi caratteri, il sentire, il parlare e l'agire dei personaggi deve essere coerente al carattere, e ogni azione di un personaggio deve agire sugli altri e concorrere ad illuminarli, e tutti poi debbono confluire nell'unità dell'azione, in modo che non ci siano personaggi e parole e canti di coro inutili (2), e nessuna parte possa essere tolta, perchè tolta e spostata una parte è guastato e alterato il tutto.

Questa visione della coerenza ed unità come essenza della poesia è fondamentale nella *Poetica*; si può però notare che anche Platone aveva vista quest'unità come legge di ogni valore e anche dell'opera d'arte (3), ma si tratta di accenni fuggevoli, e in ogni modo l'affermazione incidentale non viene sfruttata, mentre se Platone avesse ciò fatto avrebbe dovuto mutare il suo concetto dell'imitazione poetica come copia inferiore di un modello sensibile.

Senza riserve, invece, Aristotele, questo sostenitore di una concezione organica del reale, può applicare completamente alla poesia il carattere della totalità organica, ponendo una tesi che sarà definitiva nel campo della filosofia dell'arte. Non perder d'occhio questa totalità, dice Aristotele, è fine supremo del poeta; a tale scopo egli deve vedere dapprima nei tratti essenziali la sua azione: questa visione costituisce come il disegno in una pittura; poi si potrà passare a stendere e a colorire, ma le ulteriori ag-

---

(1) *Gorgia* LXXIX, 523-1.

(2) *Poetica*, XVIII, 1456, a. 26-32; VIII, 1451, a. 16-35.

(3) *Gorgia*, 503 e 504.

giunte devono essere conformi alle determinazioni iniziali (1).

Se poesia dunque è questa visione o combinazione di una totalità armonica in cui, come ben dice il Valgimigli (2), fra momento e momento dell'opera d'arte, fra carattere, sentimento ed azione, fra azione e azione c'è lo stesso legame che passa « fra gli elementi di una musica, strettamente e coerentemente saldati l'uno con l'altro, senza tracce o residui di legature, per modo che ogni suono degradi e rialzi, si smorzi e s'accenda nel suono successivo, e tutti insieme siano dello stesso spirito, e animati dallo stesso soffio », è lecito parlare di una poesia imitazione? Come sarà imitazione una totalità armonica, che non si trova in alcun punto del mondo, tranne che nell'animo del poeta che l'ha creata, e dell'ascoltatore che la rifaccia in sè? Questa armonia e coerenza non è forse una novità del poeta, l'espressione del suo animo, la coerenza della poesia non è forse la coerenza dell'animo del poeta? Si aggiunga che Aristotele pare ammetta anche esplicitamente la libertà del poeta a crearsi un suo mondo, e la poesia come creazione, là dove dice che il meraviglioso e l'irrazionale possono essere usati dai poeti, ed anche l'immobile, quando sia necessario usarlo (3).

Ma si deve anzitutto negare che Aristotele ponga l'animo del poeta e la coerenza del suo sentire a fondamento della poesia, perchè egli è del tutto estraneo al concetto moderno che fa dei personaggi di una composizione poetica come le note dell'animo del poeta e l'espressione del suo sentire. L'animo del poeta invece è considerato da Aristotele più come attività ricettiva che creatrice; il vero poeta più che parlare ed esprimere se stesso, deve farsi possedere

---

(1) *Poetica*, XVII, 1445, b. 1-15.

(2) M. VALGIMIGLI, *Op. cit.*, ed. del 1916, a pag. L dell'introduzione.

(3) *Poetica*, XV, 1454, a. 28-29.

dai suoi personaggi, perciò egli è εὐφυής ο ἐκστατικός; le parole che un personaggio, investito da una passione, pronuncerà per bocca del poeta, i gesti che egli farà, non consistono per Aristotele in una invenzione del poeta, in quanto essi sono l'inevitabile oggettiva successione di certi conseguenti a certi antecedenti, in conformità alle leggi della vita che il poeta deve rispettare.

Bisogna perciò escludere che per Aristotele la coerenza di un'opera d'arte sia una coerenza lirica e soggettiva, perchè, se così fosse, egli non potrebbe dichiarare che la poesia è più filosofica della storia. Invece la verosimiglianza e necessità aristotelica, che costituisce il filo che lega i vari tratti della composizione poetica, è una verosimiglianza e necessità psicologica, è la conformità, in una certa situazione, dei pensieri, dei sentimenti, delle azioni, dei gesti di certi personaggi alle leggi dell'anima umana, che la psicologia descrive in astratto, e di cui Aristotele ci dà un saggio nel secondo libro della *Retorica*, là dove parla dei caratteri. Che un certo personaggio in una determinata situazione, e per esempio Antigone nella tragedia omonima, compia certe azioni e pronunzi certe parole, non è per Aristotele una creazione o invenzione dell'individuo Sofocle, ma è una deduzione fatta da quel carattere in quella situazione, con quella stessa necessità con cui un geometra ricava da alcune premesse le conseguenze, necessità che Sofocle apprende certo non da un'esperienza esterna, ma dal suo intimo sentire, in quanto però questo si faccia sentire umano. Per Aristotele perciò la coerenza della poesia non consiste in un'unità formalistica o in quella che possieda una creazione aliena del tutto dal reale; ma è la coerenza della vita, dell'umano sentire ed agire, che la realtà storica non ci mostra però mai nella sua purezza, perchè le sue situazioni sono indecise, e il lineare svolgimento di un'azione che sia una è indebolito e deviato da mille incidenti collaterali, e, come nota il Gomperz, può darsi che

nella realtà storica « Tell non colpisca il pomo, e che Romeo cada dalla scala di corda », e gli esseri della vita sono indecisi e incoerenti, mentre nella poesia se un personaggio è incoerente esso deve essere coerentemente incoerente (1).

Questa imitazione o riproduzione in personaggi operanti delle leggi dell'umano agire, come si concilia però con l'ammissione nella poesia dell'irrazionale e dell'impossibile, dell' $\alpha\lambdaογον$  e dell' $\alpha\deltaύνατον$ ? L'irrazionale e l'impossibile sono concessi da Aristotele alla poesia epica, negati però generalmente alla tragedia, specie nelle parti rappresentate, perchè essi urterebbero il nostro senso della verità e realtà che è fondamentale nella poesia (2): « Il meraviglioso, come sappiamo, ha parte essenziale nella tragedia, ma nell'epopea può esserci anche l'irrazionale, da cui sorge specialmente il meraviglioso, perchè in essa non si ha avanti agli occhi il personaggio con la sua azione ». Generalmente però Aristotele ammette, nel cap. XXV, l'uso dell'irrazionale e dell'inverosimile, anzi dichiara come conclusione del capitolo che (3) « l'impossibile nella poesia si deve giustificare o ricongiungendo al meglio, o all'opinione. Nella poesia, infatti, bisogna preferire l'impossibile che riesce persuasivo, al possibile che non persuade ».

Ma che cosa sono l'impossibile e l'irrazionale? Impossibile è ciò che non succede mai nella realtà e che contraddice a quel che avviene sempre: così è impossibile che un cavallo cammini movendo assieme tutte e due le gambe destre, è impossibile che la femmina del cervo abbia le corna (4). L'irrazionale è ciò che non può venir pensato, ciò che il pensiero non può affermare come vero; questo termine

(1) TH. GOMPERZ, *Les penseurs de la Grèce*. Paris, Alcan, 1910, vol. III, libro VI, cap. XXXV, pag. 412.

(2) *Poetica*, XXIV, 1460, a. 12 sgg.

(3) *Ibid.*, XXV, 1461, b. 9-10.

(4) *Ibid.*, XXV, 1460, b. 19; 1460, b. 31.

ha però nella *Poetica* un significato assai vasto perchè comprende anche l'impossibile (ciò che nella realtà non succede mai non può essere affermato come vero dal pensiero), ed oscilla da un'impossibilità psicologica ad un assoluto assurdo. Come casi di assurdo sono dati esempi di vario genere: il fatto che Edipo non si informò mai e non venne a conoscere come morì il padre (1); errori storici del poeta, come porre la morte di Oreste al tempo dei giochi pitici; l'inseguimento di Ettore da parte di Achille, rimanendo fermi i Greci ad un semplice cenno del capo, caso quest'ultimo che altrove è dato come esempio di impossibile.

Il significato perciò dei vocaboli impossibile ed irrazionale viene spesso confuso da Aristotele, ma generalmente può dirsi che l'irrazionale come impossibilità logica ripugni di più alla poesia, mentre l'impossibile come eccezione al fatto sia meno repellente. Tuttavia Aristotele concede che il poeta possa incorrere nell'impossibile o nell'irrazionale, cioè possa cadere in inesattezze di fatto, o possa far compiere ai suoi personaggi azioni che sono assurde alla ragione che le consideri. Dove se ne va allora il realismo di Aristotele, il suo tener conto della realtà nella poesia? La risposta che troviamo nella *Poetica* a questa domanda (2) è che il poeta può mettere un suo personaggio in situazioni impossibili — come Ulisse che si addormenta nella barca quando ve lo pongono i Feaci, e si sveglia solo ad Itaca, quando è deposto sulla spiaggia, o come Achille quando trattiene i Greci col cenno del capo — se per esse viene raggiunto il fine della poesia, se viene resa più impressionante o la parte speciale in cui si trova tale impossibile, o qualche altra, cioè se esso alimenti il sorgere delle emozioni proprie della poesia. Altri casi poi di impossi-

(1) *Poetica*, XXIV, 1460, a. 30-32; XXIV, 1460, a. 15 sgg.

(2) *Ibid.*, XXIV, 1460, a. 35-1460, b.

bile sono giustificati in riguardo all'ideale: l'impossibile, inteso come ciò che non si verifica nell'esperienza empirica, viene giustificato in base al fine della poesia come rappresentazione coerente e necessaria.

La risposta dello Stagirita al problema dell'ammissione dell'irrazionale e dell'impossibile nella poesia non è del tutto chiara per il significato non ben delimitato dei due termini precedenti; la sua risposta fondamentale ci pare questa: che la poesia non deve preoccuparsi di ammettere l'impossibile, se questo significa diversità della storia, perché questa diversità costituisce proprio la poesia; il poeta, per concentrare nel campo dell'attenzione il verosimile ed il necessario dell'universale poetico, può mutare certe manifestazioni del reale, e fare, per esempio, che un sonno si prolunghi oltre il limite mostrato dall'esperienza e fra condizioni contrarie ad esso: ciò è permesso quando queste alterazioni del reale abbiano un valore secondario, o non abbiano valore conoscitivo, ma di pura posizione di immagine.

Nonostante le oscillazioni che si notano nella *Poetica* il pensiero centrale di Aristotele in proposito è fondamentalmente vero ed è questo: l'impossibile e l'irrazionale, che la poesia può ammettere, non contraddice al carattere di verità che non può mai negarsi ad essa, come conformità alle leggi dell'umano sentire ed agire. Nella combinazione delle sue situazioni, nella considerazione dei suoi personaggi il poeta può mettere innanzi situazioni e personaggi che nella realtà è impossibile che si trovino, ed egli può anzi farli agire in condizioni fisiche che contraddicono alle leggi dell'esperienza. Questo impossibile però può mantenersi solo quando abbia valore di immagine e non di verità scientifica, e sia usato allo scopo di rendere più evidente la verità dell'azione, perché tutto può mutare ad arbitrio il poeta, ma egli non può, ove abbia considerato profondamente un carattere, fare che il suo personaggio

parli e operi diversamente dal modo con cui conviene ad un dato carattere in una data situazione, determinazioni codeste che non sono invenzione del poeta, ma posizione universale dello spirito, da cui deriva l'umanità e la verità dell'arte.

In che consisterebbe dunque l'imitazione, in che l'invenzione nella poesia? La considerazione di una particolare azione nella sua totalità, l'accentuazione di situazioni e di caratteri che diano un significato all'azione stessa, il nodo e lo scioglimento, suppongono una originale coscienza inventiva per l'escogitazione del tutto e la naturale subordinazione e congiunzione delle azioni particolari a codesto tutto. La favola escogitata dal poeta appare perciò in un certo senso come una sua invenzione e la poesia come sua creazione. Però se fosse solo così la poesia sarebbe produzione individuale, nè avrebbe virtù di porsi come valore. Ciò invece è possibile perchè il poeta obbedisce nello stesso tempo ad un modello che è valido per tutti; perchè i problemi umani che egli pone nelle sue composizioni sono problemi dell'anima umana, perchè i suoi personaggi pensano e parlano e sentono ed operano, come, date quelle situazioni e quei caratteri e le leggi dell'anima umana, un essere vivente opererebbe e penserebbe in quella data situazione.

L'osservazione storica, dunque, quale la caduta di una grande città e le tragiche vicende che l'accompagnano; l'esperienza umana, come la consapevolezza dell'infelicità che si abbatte su un uomo ricco di meriti e degno di compassione; la visione del reale del poeta, le leggi dell'umano agire e sentire, quali egli esperimenta negli altri e ne è consapevole in sè, costituiscono come la fonte e il modello a cui l'artista guarda nella sua invenzione. Ma questi fatti sono confusi, una certa situazione è subito sostituita da un'altra, e nessuna si presenta con caratteri pieni e decisi, nessuna rivela in pieno la tragedia o la commedia

o la gioia completa che sembrava volesse significare; e perciò l'artista, dotato di vigile acutezza, vuole considerare a fondo ciò che l'esperienza gli dà in confuso, vuole estrarre, da ciò che egli sa che nel suo profondo è la vita, quel che l'esperienza inperfettamente adombra. Ma di questa concezione della poesia Aristotele ha dato una esemplificazione nella sua costruzione della favola tragica, e questa perciò ora considereremo.

## BIBLIOGRAFIA

Della mimesi aristotelica si occupano tutte le trattazioni generali di storia della filosofia greca e di storia del pensiero estetico, e specialmente:

- ED. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*. Breslau, 1831-37 (2 vol.).
- G. H. BODE, *Geschichte der hellenischen Dichtkunst*. Leipzig, 1838-40 (5 vol.).
- R. ZIMMERMANN, *Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft*. Wien, 1858.
- G. TEICHMÜLLER, *Aristotelische Forschungen*, nella parte seconda: *Aristoteles Philosophie der Kunst*. Halle, 1869.
- A. DÖRING, *Die Kunstretheorie des Aristoteles*. Jena, 1876.
- É. EGOER, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, Paris, 1886.
- C. BÉNARD, *L'esthétique d'Aristote et de ses successeurs*. Paris, 1889.
- B. BOSANQUET, *A history of Aesthetics*. London, 1892.
- S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry* (1<sup>a</sup> ed. London, 1895, nel cap.: *Imitation as an aesthetic term*. 4<sup>a</sup> ed. 1923).
- B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, nel cap. I della parte II, storia, ed. 1900. Bari.
- A. FRACCAROLI, *L'irrazionale nella letteratura*. Torino, Bocca, 1903.
- TH. GOMPERZ, *Les penseurs de la Grèce*, ed. cit., vol. III.
- G. GALATI MOSELLA, *Opera citata*, pag. 31-51.

- 
- I. E. SPINGARN, *La Critica Letteraria nel Rinascimento*. Bari, 1905, cap. II.
  - M. VALGIMIGLI, *Aristotele, Poetica*. Bari, Laterza, 1916, introduzione. 2<sup>a</sup> ed. 1934.
  - U. GALLI, *La mimesi artistica secondo Aristotele*. « Studi italiani, di Filologia classica », N. S. Vol. IV, fasc. IV, 1926.
  - G. A. LEVI, *Intorno ad alcuni concetti della Poetica aristotelica e di quella platonica*. « Atene e Roma », N. S, anno VIII nn. 3-4, 1927, I. *La Mimesi*.
  - A. ROSTAGNI, *La Poetica di Aristotele*, Torino, 1927. Introduzione III, IV.
  - E. BIGNAMI, *La Poetica di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi*, Firenze, Le Monnier, 1932, cap. V e VI.
  - F. ALBEGGIANI: *Verità e Poesia*, Roma, Associazione del Mezzogiorno. Supplemento all'« Educazione Nazionale », 1932.
  - ID., *La Poetica di Aristotele*. Firenze, « Nuova Italia ». Anno IV, N. 1, genn. 1933, pag. 1-5.
  - ID., *Arte e Morale secondo Aristotele*. Firenze, « Civiltà Moderna ». Anno V, N. 1.
  - G. BUSNELLI, *La Poetica d'Aristotele e il concetto dell'arte*. Roma, « La Civiltà Cattolica » 1933, Vol. II, 15 aprile 1933.
-

---

## CAPITOLO VIII.

### LA FAVOLA TRAGICA

Il popolo che, con una comune concezione (1), siamo soliti concepire come adagiato in una serena visione della vita, o come elevantesi per l'audacia delle sue visioni e per l'altezza delle sue conquiste in vette superbe donde, come l'allodola schelleiana, avrebbe fatto scaturire canti di purissima gioia, conobbe invece assieme alle vette, e tanto più profondi quanto queste più alte, gli abissi dell'esistenza, le squallide paludi della disperazione ed i tetri sconvolgimenti, ed espresse questo desolato senso della vita nella sua tragedia.

Le vicende stesse della natura che, dopo un periodo di rigoglio, si ammanta di desolazione e di gelo, per poi rinascere in nuove primavere; lo spettacolo della vita umana con la legge delle sue involuzioni: la vecchiaia e la morte; la considerazione di generali eventi storici, di particolari famiglie e di singoli individui, diffusero il concetto, comune ad altri popoli, di una colpa originaria e di una caduta,

---

(1) Come è noto fu F. Nietzsche fra i primi ad opporsi nella sua « *Origine della Tragedia* » a questa comune concezione, rilevando il profondo pessimismo implicato nella tragedia greca.

sia quella di una grande città che una guerra atroce distrugge, pur senza assicurare ai vincitori stessi i frutti della loro vittoria, sia quella di un popolo invasore, come i Persiani, che riceve castigo dall'eccesso del suo orgoglio, sia di un particolare individuo dominato dal fato che perseguita tutta la sua stirpe, e che tanto più si avviluppa fra le sue spire, quanto più vuol staccarsene. Questa visione della caduta, concepita come legge umana, costituisce il nucleo della tragedia, ed essa si presenta in vari aspetti e tonalità secondo le situazioni e i personaggi; ma l'elemento comune è un contrasto, un passaggio dall'alto al basso, una caduta o metabasi, come dirà Aristotele.

I protagonisti sono diversi: ora è una donna colpevole di intemperanza e di eccesso passionale, come Medea, che come fiamma divoratrice consuma se stessa e gli altri, ora è un superbo, come Agamennone; ma il personaggio con cui più simpatizza il nostro animo è quello di chi soffra immeritatamente e si elevi dal livello comune per qualità morali e per splendide condizioni di famiglia e di fortuna, e che tanto più ci suscita compassione quanto più era elevato: Aiace, Edipo, Deianira, Filottete. Con questi ultimi personaggi, che costituiscono i protagonisti dell'immortale tragedia di Sofocle, sono alimentati sentimenti che elevano l'animo: la simpatia per l'eroe tragico, sostanzialmente buono, che lotta contro il destino, il compatimento per il vinto, la speranza per una soluzione, la redenzione finale o almeno una visione approssimativa di essa.

Tutti questi motivi senti l'anima ellenica e produsse la sua grande tragedia, che è lezione di eventi misteriosi che danno all'uomo il senso della sua frallezza, e che pur gli ispirano religioso raccoglimento: essi raccolse Aristotele nella densa definizione e nella linea che disegnò della tragedia ideale.

Per Aristotele la tragedia è fondata su di una metabasi, su un cambiamento di situazione, per cui il suo eroe tra-

gico, che è un uomo fornito di qualità morali (1), «σπουδαῖος», ottimo quanto è possibile nel suo carattere, «ἄνικος χρηστός», di buoni natali, εὐγενής, in una posizione sociale elevata, ed al colmo della prosperità, passi dalla felicità all'infelicità, in modo che egli, affine a noi per natura, ci faccia trepidare e temere per quel che gli avviene, e il terrore e la pietà si suscitino in noi per ciò che egli prova. Ma i sentimenti si rafforzano per contrasto, e perciò tanto più forte vien suscitato un sentimento, quanto più inaspettato esso sorge; da ciò il valore della peripezia e del riconoscimento, mezzi potenti, se usati con arte, per rafforzare le emozioni per contrasto: essi infatti deludono ciò che uno si attende, la prima col trasformare ciò che doveva essere strumento di salvezza in rovina, la seconda per la trasformazione radicale che porta anch'essa al significato dell'evento con il riconoscimento, per cui l'amico si rivela nemico, e il nemico amico (2).

Ma tragedia non è però qualunque produzione di pietà e di terrore, e così il terrore e la pietà che possono sorgere da effetti scenici e da azioni slegate non sono sentimenti tragici (3). Il tragico dell'arte deve invece sorgere da ciò che soddisfi la nostra natura di esseri razionali, che vogliono scorgere un'armonia e una logica profonda in ciò che avviene, in modo che esso appaia come un'azione che si svolga necessariamente, armonica e coerente, in cui sia tolto ogni evento che non contribuisca al significato del tutto, e l'intelligenza amante dell'ordine trovi un campo in cui siano attuate le sue regole, e la coscienza morale venga elevata piuttosto che turbata. Perchè la tragedia sorge per soddisfare essenzialmente due bisogni: un bisogno di

---

(1) *Poetica*, II, 1448, a. 2; VI, 1449, b. 23; XIII, 1453. a. 16; XV, 1454. a. 17.

(2) *Ibid.*, IX, 1452. a. 1-10; cap. XI, XVI.

(3) *Ibid.*, XIV, 1453. b. 1-13.

chiarezza intellettuale, ed un bisogno di esercizio e di approfondimento morale, e sono questi due requisiti che fanno di essa non un brano di cronaca quotidiana, ma un evento di carattere e significato universale.

L'unità spirituale e l'elevazione morale, che si rivelano e sorgono dallo sviluppo dell'azione tragica, la rendono opera di poesia. Occorre dunque che la tragedia sia imitazione di azione una, cioè imitazione di azione e favola tragica, in cui i vari elementi non costituiscono unità perché si riferiscono empiricamente ad un personaggio o ad un periodo di tempo, ma per la necessità che lega parte con parte, membro con membro, in modo che la tragedia, come organismo vivente, in cui ogni parte è parte del tutto, non contenga nulla di superfluo, che possa esser tolto senza danno. « La favola non è una, come alcuni credono, quando una è la persona a cui si riferisce. Poichè molti, tanti e tanti casi, capitano ad una persona, mentre fra alcuni di essi manca ogni unità » (1).

Questa unità d'azione è il fine, il *τέλος* della tragedia, essa è espressa dalla favola e richiede a suo fondamento un'azione generatrice, un ideale che il poeta deve dapprima chiaramente concepire, e poi stendere e determinare nelle varie parti, così come la natura nella formazione degli esseri viventi procede dall'embrione, che racchiude in potenza il tutto, e che poi viene ampliando e specificando.

Per la visione di questo tutto il poeta è superiore allo storico. Nella storia l'unità di una certa azione è interrotta senza cessar da eventi estranei e da stupidi accidenti, intorno ad un nucleo che incomincia appena a disegnarsi, vengono a sovrapporsi eventi perturbatori, così che non si ha mai l'unità di una vera azione. Attingere dalla natura, dalla storia, dall'esperienza un'idea centrale, arricchirla e determinarla con quegli elementi che solo con lei concordino,

---

(1) *Poetica*, VIII, 1451, a. 16-35.

questo è il compito del poeta, per cui le empiriche impressioni di casi particolari di pietà e terrore della vita reale, vengano a trasformare il loro significato, nell'unità di visione di una azione necessaria e coerente che venga rappresentata.

Questa trama unitaria non deve però consistere in una monotona concatenazione di eventi. Anzi il contrasto e l'inaspettato hanno diritto di occupare il massimo posto, perchè muse della situazione tragica sono terrore e pietà, ed essi maggiormente si accentuano per virtù dell'inaspettato (1). Solo che l'inaspettato non è il diverso, ma deve sorgere come conseguenza necessaria di ciò che precede, in modo che, per esempio, quell'inaspettato che è il riconoscimento non si produca per volontà del poeta, o con il mostrare artificiosamente dei segni (2), ma sia conseguenza di ciò che precede, poichè « anche fra i fatti che avvengono per caso sembrano straordinari quelli che fan pensare che siano avvenuti a bella posta (3), come la caduta della statua di Miti in Argo, che uccise, cadendogli addosso mentre la guardava, chi fu causa di morte allo stesso Miti ».

L'unità è anche la legge dei caratteri, che devono essere verosimili e necessari nelle loro determinazioni, in modo che una donna parli da donna, e un uomo da uomo, e se un carattere sia incoerente deve essere coerentemente incoerente. Questa coerenza, infine, si esplica nel nodo e nello scioglimento. Se la tragedia è azione, e se essa è passaggio dalla felicità all'infelicità, questo passaggio deve essere motivato e logicamente necessario, in modo che la combinazione degli eventi nel loro intreccio riceva una conclusione che derivi proprio da essi, e siano esclusi arbitrari interventi, come quelli del *deus ex machina* (4).

(1) *Poetica*, IX, 1452, a. 1-8.

(2) *Ibid.*, XVI, 1454, b. 28-31.

(3) *Ibid.*, IX, 1452, a. 5-8.

(4) *Ibid.*, XV, 1454, a. 36-1454 b. 3.

L'unità razionale, fondata sull'accordo con una situazione totale e con le leggi del cuore umano, trasforma il fatto di cronaca o l'evento storico in azione poetica, il λόγος in μῦθος. Oltre questa coerenza razionale esiste però un'altra coerenza, che potremo chiamar morale.

Si crede comunemente, a cominciare specialmente dal Butcher (1), che Aristotele abbia sottratta la tragedia ad ogni esigenza morale, e che abbia richiesto soltanto la concentrazione poetica. Noi abbiamo visto che per Aristotele questa concentrazione poetica o connessione verosimile e necessaria, è legge umana più che avvertimento individuale del poeta; ma d'altra parte egli non pone la tragedia indifferente ed estranea all'esigenza morale. Però la struttura morale della tragedia non sorge dalla *fabula docet*, dalla rappresentazione di casi di uomini buoni, che attraverso pericoli e seri contrasti pervengano infine al loro trionfo; la moralità dell'azione tragica non sorge dalla conclusione, comune all'arte popolare, di un buono premiato e di un malvagio punito, soluzione che forse Platone avrebbe desiderata. Aristotele non si dissimula invece la complessità del reale, egli aderisce ai miti tradizionali, e trova biasimevole che siano alterati e (2) « che si faccia Clitennestra non uccisa dal figlio ed Eritile da Alcmeone ». Ma egli pensa, se pur non lo dice espressamente, che la poesia, nelle azioni che rappresenta, implica l'intervento di tutto l'uomo e di tutte le sue valutazioni, anche di quelle morali, e che la poesia debba anzi farle sorgere e non contrastarle. E che la tragedia implichi essenzialmente l'intervento del soggetto morale si scorge dalla presenza del sentimento fondamentale: dalla pietà. Questa si prova per chi soffra una pena non del tutto meritata, e quindi l'avverti-

---

(1) BUTCHER, *Op. cit.*, nei capitoli: *Art and Morality* e *The end of fine Art*.

(2) *Poetica*, XIV, 1453, b. 20-25.

mento di un'azione tragica importa la presenza di un soggetto morale, che abbia una sua interna norma di giustizia, e giudichi in base ad essa; essa suppone inoltre un uscir fuori di sè, e come un altruistico intervento: la pietà è già idea forza, inizio di azione altruistica. Per penetrare però più a fondo nella struttura morale della tragedia bisogna chiarire il significato del φιλάνθρωπον, che Aristotele dà pure come sentimento fondamentale della tragedia; sentimento che, per quanto compaia di sfuggita in due soli capitoli (1), pure viene dato come necessario all'azione tragica.

Se si prescinde da una terza interpretazione, che ci sembra la meno consistente, e che fa del φιλάνθρωπον il sentimento dello spettatore (2), due interpretazioni fondamentali si sono date e si possono dare di esso: una prima che ne fa il senso di pietà che si destà alla vista di ogni uomo che soffra, sia giusto o ingiusto; la seconda che ne fa l'amore per l'umanità come normalità di valori. La prima tesi è sostenuta da valenti interpreti, quali il Lessing, il Vahlen, il Bywater (3) e apparirebbe legittimata da un'attenta lettura del cap. XIII. Qui infatti Aristotele dice che la situazione tragica non deve presentare anzitutto un essere buonissimo che passi dalla felicità all'infelicità, perchè questa situazione è μιαρόν, ripugnante. Ma essa non deve neppure presentare un malvagio che passi dalla infelicità alla felicità, perchè questa situazione non offre nessuna delle condizioni che sono richieste dalla tragedia, perchè: « οὐτε

---

(1) *Poetica*, XIII, 1453, a. 1; 1453, a. 3; XVIII, 1456, a. 21.

(2) M. VALGIMIGLI, *Poetica*, pag. 45, nota 2 « nè soddisfa il pubblico ».

(3) G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*. Hamburg, 1767. Per il Lessing il φιλάνθρωπον è « sympathisches Gefühl der Menschlichkeit ». Per il Vahlen (op. cit., zu Kapitel 15, pag. 41) esso è « die menschliche Teilnahme ». Per il Bywater è « the human feeling » (op. cit. nel commento al passo).

γὰρ φιλάνθρωπον οὕτε ἐλεεινὸν οὕτε φοβερόν ἔστιν », dove par si dica che tale situazione è da respingere perchè non suscita alcuna compassione, e non è pietosa né terrorizzante, e i tre sentimenti indicherebbero come una graduatoria in cui il più ampio, il φιλάνθρωπον, la pietà per chi soffre, chiunque esso sia, è sentimento fondamentale, che non può mai mancare nella tragedia, e che intanto il caso del malvagio felice non presenterebbe. D'altra parte, continua Aristotele, non è neppure tragica la situazione di un completo malvagio, « σφόδρα πονηρός » che passi dalla felicità all'in-felicità, perchè questa situazione « τὸ φιλάνθρωπον ἔχει, ἀλλ’ οὕτε ἔλεον οὕτε φόβον », e par si debba intendere che questa situazione è tale da suscitar compassione per il dolore del malvagio, in quanto persona che soffra, ma non la pietà e il terrore, perchè la pietà si prova verso chi soffra qualche pena che non abbia meritata « περὶ τὸν ἀγάξιον δυστουχοῦντα », il terrore per chi sia simile: « περὶ τὸν ὅμοιον ».

Da questi passi perciò sembrerebbe che il φιλάνθρωπον sia il sentimento generale che si prova per chi soffre, sia buono o cattivo, sentimento che può esistere in assenza della pietà e del terrore; ma che, quando si manifestano pietà e terrore, sparisce perchè incluso in essi, perchè la pietà è sentimento filantropico particolarmente determinato in rapporto ad una certa categoria di persone, ciò che spiegherebbe perchè Aristotele nella definizione della tragedia non parli del φιλάνθρωπον, come di un terzo sentimento, perchè dove c'è l'ἔλεος, c'è anche il φιλάνθρωπον. E questa interpretazione sarebbe del resto convalidata anche dal significato che lo stesso vocabolo ha in un altro luogo di Aristotele, dove si dice che i giovani sono più pronti alla compassione per filantropia, i vecchi per debolezza (1): « ἐλεετικοὶ δὲ καὶ οἱ γέροντες εἰσὶν, ἀλλ’ οὐ διὰ ταύτης τοῖς

(1) *Retorica*, II, c. XXII, 1390, a. 19.

νέοις· οἱ μὲν γὰρ διὰ φιλανθρωπίαν, οἱ δὲ δι᾽ ἀσθέτειαν. Qui il senso del passo potrebbe esser questo: l'interesse e l'attenzione per i casi altrui nei vecchi avviene per debolezza, perchè prevedono che qualcosa di simile potrà capitare ad essi, per pietà di se stessi, nei giovani per puro amor del prossimo.

Nonostante il valore delle precedenti argomentazioni, che sembrano assai forti se limitate ai passi in esame, pure non sembra, per una somma di considerazioni, che questo senso possa venir mantenuto. E infatti la precedente interpretazione non si accorda col significato che il vocabolo φιλάνθρωπον contiene nel capitolo XVIII, e contraddirebbe inoltre presupposti morali comuni sia a Platone che ad Aristotele; e contrasta con esigenze particolari ad Aristotele nella costruzione della tragedia. Se perciò esiste un senso che si possa attribuire al φιλάνθρωπον, che permetta una interpretazione unitaria e si accordi coi presupposti della costruzione della tragedia in Aristotele, questo dovrà accettarsi perchè molto più verosimile, dico verosimile e non certo, perchè è questo uno dei casi in cui la critica deve porsi come verosimile, e non sicura di evidenza dommatica.

Ora, per venire alla considerazione generale del problema, è certo che la φιλανθρωπία è qualità di una natura buona, che non dimentica gli altri per amor di sè; quindi qualità di giovani in cui è forte l'impeto della vita, che si può prodigare anche agli altri per la sua robustezza; e se filantropo è chi mira al bene degli altri, ed ha amore disinteressato per essi, il filantropo è perciò caritatevole, questo amore per gli altri è presupposto necessario anche del provar pietà per essi. Ma questa *caritas* o *amicitia hominum*, questo amore e rispetto per il genere umano è possibile che si rivolga al malvagio completamente malvagio « σφόδρα πονηρός », che si provi pietà per lui quando la sua malvagità trovi alfine il suo guiderdone nel castigo, e un astuto ma cattivo, come Sisifo, finalmente venga in-

gannato, e un forte ingiusto venga abbattuto (1)? Posto così il problema, Dante, per bocca di Virgilio, avrebbe risposto:

« Qui vive la pietà quando è ben morta »,

ma già Platone aveva detto che (2) « conviene riserbar la pietà verso chi ha l'animo affetto da mali curabili; ma in tal caso conviene frenar l'impulso dell'ira e non persistere nella collera esasperandosi come una donna; per contro verso chi si mostra interamente e ostinatamente perverso e malvagio, bisogna lasciar libero corso alla nostra collera. Ecco perchè noi diciamo che l'uomo dabbene conviene che sia animoso e mite secondo le circostanze ». Ma anche Aristotele, dato il prevalere della nozione di giustizia nella sua etica, difficilmente ci pare che avrebbe potuto concedere che si provasse compassione verso il completamente malvagio; se poi si pensi che nel II libro della *Retorica* egli parla dell'indignazione come di un sentimento di dispiacere per un piacere non meritato; e che perciò si muterà in piacere, piuttosto che in compassione, quando venga la pena richiesta.

D'altra parte l'esame attento delle varie situazioni tragiche, che Aristotele respinge, e di quelle che egli accetta, spingono a ritenere che il terzo sentimento che si richiede non è tanto una compassione generica che debba accompagnarsi alla pietà e al terrore, ma un sentimento di natura etica e più particolare.

Aristotele infatti respinge come *μιαρόν*, ripugnante, la situazione di un uomo moralmente perfetto che cada dalla felicità all'infelicità. Ma perchè questo? Non potrebbe sorgere la pietà, e una grandissima pietà, trattandosi di un uomo buono che subisce una pena del tutto non meritata, e

(1) *Poetica*, XVIII, 1456, a. 20-25.

(2) *Leggi*, Libro V, 731 a (trad. A. CASSARÀ); FINSLER, *op. cit.*, pag. 124 sgg.

tal pietà non includerebbe il sentimento del φιλάνθρωπον? No, risponde Aristotele, la pietà non potrebbe sorgere perché l'indignazione sarebbe più forte, perchè è ripugnante che un ottimo sia punito (Kant direbbe che ciò contraddice un giudizio sintetico *a priori*), ciò che significa che la situazione tragica non deve turbare un certo sentimento fondamentale di razionalità e di giustizia, e che quindi è richiesto il soddisfacimento di esso, il mantenimento della normalità dei valori. E che sia richiesta tale normalità è poi confermato dalle due situazioni del malvagio che passi dalla infelicità alla felicità, e viceversa. Nel primo caso la situazione, dice Aristotele, è quanto mai non tragica, perchè non ha nulla di ciò che occorre (1), non è conforme al sentimento umano, e non pietosa nè terribile. In questo caso però, isolatamente preso, potrebbe nascere il dubbio che il φιλάνθρωπον fosse la compassione, che si rivolge anche al malvagio, e Aristotele può sembrar che qui dica che una situazione, per essere tragica, deve almeno suscitare la compassione, oltre che essere terrorizzante e pietosa, mentre, nel caso del malvagio felice, nessuno di questi sentimenti può sorgere, e neppure il più generico e fondamentale, il sentimento filantropico, la compassione. Ma dichiarare che quello di un malvagio felice non è un caso che susciti pietà, è davvero un'affermazione banale, e perciò più legittimo sembra ritenere che, se il caso del malvagio felice οὐτε φιλάνθρωπόν ἔστιν, si voglia con ciò dire che questo caso è non filantropico perchè contrario al sentimento della normalità dei valori, per cui si sente che l'umanità è colpita nella sua essenza, quando il malvagio ha buona fortuna. Il secondo caso, quello del malvagio che riceve la punizione φιλάνθρωπόν ἔστιν. Si tratta di compassione per la sofferenza di un essere umano, anche malvagio? L'ipotesi è da escludere perchè, a prescindere dalla soddisfazione

(1) *Poetica*, XIII, 1452, b. 38: οὐδέν γάρ ἔχει ὡν δεῖ ».

che il sentimento della giustizia riceve quando viene colpita la malvagità, nell'esempio di Aristotele poi non si parla di un semplice malvagio, ma di un completo malvagio, dinanzi a cui ogni compassione cessa per dar luogo alla soddisfazione per la compiuta giustizia.

Più forte del resto quest'ultima interpretazione sorge dall'esame di un passo del capitolo XVIII. In un luogo di questo capitolo (1) si dice che è assurdo ricorrere alla molteplicità degli episodi per accrescere interesse alla tragedia, e che invece questo si ottiene pur nelle azioni semplici, ed in quelle con peripezia, quando il poeta si serva del contrasto e del meraviglioso, cioè di situazioni che deludono quelle che sono le nostre superficiali attese, mentre adeguano la nostra più profonda volontà di un'armonia conforme a giustizia. Tali casi, in cui si raggiunge quel meraviglioso che invano si cerca di ottenere con i molti episodi, sono, per esempio, quelli di uno scaltro, ma malvagio, che venga ingannato, e di un coraggioso, ma ingiusto, che sia vinto; essi sono tragici e conformi al sentimento umano: *τραγικὸν γὰρ τοῦτο καὶ φιλάνθρωπον*. Ora, per quale aspetto della situazione qui viene soddisfatto il sentimento umano, e quale lato di esso viene avvalorato? Qui gli attori sono un ingiusto abituato a spadroneggiare, e un furbo che ha sempre ingannato, tutti personaggi che sembrano invincibili in questo loro atteggiamento, suscitando non simpatia ma indignazione, quel *νεμεσᾶν* di cui parla Aristotele nel II libro della *Retorica*. Ma ecco questa situazione si capovolge, e questi uomini che facevano tanto male e che sembravano invincibili, sono alla loro volta vinti; e se il nodo di questa situazione urtava il senso umano, perchè ingiusta, la soluzione che ripara a questa incongruenza e delude e soddisfa insieme l'aspettazione, sarà filantropica, non certo

---

(1) *Poetica*, XVIII, 14, 1456 a. 20-25.

6. — ARISTOTELE, *La poetica*.

come soluzione compassionevole, ma conforme al sentimento di giustizia.

Questa interpretazione, che fa del φιλάνθρωπον l'amore per la normalità dei valori (1) umani, e quindi un sentimento che si manifesta come ripugnanza per la violazione della giustizia, come nel caso di un ottimo punito, come soddisfazione per la punizione del malvagio, pare però contrasti con la situazione tragica che Aristotele ammette come migliore fra tutte: quella di un uomo non senza difetti, ma piuttosto buono che cattivo, superiore in complesso al livello comune, che per qualche errore: δι' ἀμαρτίαν τινά, passi dalla felicità all'infelicità. Qui non si vede come φιλάνθρωπον possa avere il significato di soddisfazione del sentimento della giustizia umana, entro i limiti sopra indicati, perchè quando un uomo piuttosto buono è punito, la filantropia che vien suscitata non può essere né soddisfazione per un malvagio punito né ripugnanza per un trionfo immeritato; anzi la filantropia come soddisfazione del senso di giustizia, par contraddetta dalla situazione tragica per cui si ha pietà, e, per esempio, per Edipo, il sentimento della giustizia umana, o l'amore per la norma-

(1) Questa interpretazione alla quale aderiamo, ha numerosi sostenitori; notiamo fra i principali: il Teichmüller, lo Zeller, il Susemihl, il Döring, il Büchner, il Finsler. Non si può considerare invece il Rostagni come aderente a tale interpretazione, perchè, quantunque egli identifichi il φιλάνθρωπον con il sentimento di umanità e di giustizia, pure fa di esso non un sentimento autonomo, ma l'effetto della pietà, *la filantropia*, che sarebbe lo scopo della tragedia, e che si identificherebbe con la catarsi (Vedi *Aristotele e l'Aristotelismo*, p. 18; *Poetica*, p. XLIX). Questa interpretazione non può essere però accettata, sia perchè contraddetta dal testo, che mostra che il φιλάνθρωπον è un sentimento autonomo accanto alla pietà e al terrore, sia perchè mai si parla di esso come effetto della pietà e identico con la catarsi.

lità dei valori non viene soddisfatto, perchè si ha invece proprio l'impressione di una ingiustizia fondamentale.

Questo ragionamento però, se apparentemente plausibile, non è poi vero. In realtà la situazione tragica fondamentale, che Aristotele ammette, di un Edipo che passi dalla felicità all'infelicità, e che, per la pena non proporzionata che viene a ricevere, ci suscita pietà, ha pure la sua razionalità. Infatti si richiede un certo errore che renda accettabile l'azione del fato; ciò che può esserci di ingiusto nella situazione si rivela per l'*ἀμάρτια* e per il fato più come un problema che come un fatto, e la sua problematicità permette al φιλάνθρωπον di trovar posto in questa situazione. In conclusione il φιλάνθρωπον come soddisfacimento del sentimento umano ci pare più un sentimento limitativo che costitutivo; la tragedia non può violarlo, e, appunto perchè limite e condizione della tragedia, di esso non si parla, tranne nei casi in cui l'apparente violazione di esso non reclami una pronta soddisfazione. Ciò avviene nei casi del malvagio astuto e del forte ingiusto, che bisogna però considerare come situazioni collaterali della fondamentale azione tragica. Questa è quella del personaggio Edipo, di un protagonista, cioè, simile a noi, ma più buono che cattivo, e che dall'alto della potenza e degli onori piomba in una condizione di massima infelicità, e non tanto per casi esterni, malattie e morte, quanto perchè egli stesso, per l'ironia del fato, si fa artefice inconsapevole della sua rovina. La rappresentazione tragica ci pone così innanzi, attraverso le varie fasi della rappresentazione, il grande enigma della caduta dell'uomo e della lotta col destino, attraverso però le linee di una certa oscura giustizia, adombrata dal concetto dell'*ἀμάρτια*. Ma quale l'effetto di questa rappresentazione?

## BIBLIOGRAFIA

- G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*, Hamburg, 1767.
- E. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslau, 1831-37.
- I. H. REINKENS, *Arist. über Kunst, besonders über Tragödie*, Wien, 1870.
- F. NIETZSCHE, *Le origini della tragedia*. (La prima edizione tedesca è del 1872). Bari, Laterza.
- E. WILLE, *Ueber ἔλεος καὶ φόβος in Arist. Poet.* Berlin, 1879.
- G. FREITAG, *Die Technik des Dramas*, Leipzig, 1863, 4 ed., 1881.
- C. BÉNARD, *L'Esthétique d'Aristote et de ses successeurs*, Paris, 1882.
- H. BAUMGART, *Aristoteles, Lessing und Goethe über etische und aesthetische Principium der Tragödie*, Leipzig, 1887.
- A. O. PRICKARD, *Arist. on the Art of Poetry*, London, 1891.
- S. H. BUTCHER, *Arist.'s Theory of Poetry*, London, 1896, 4 ed., 1923 (cap. VI, VII, VIII, IX).
- G. FINSLER, *Platon und die Aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900.
- I. E. SPINGARN, *La Critica Letteraria nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1905 (parte I, cap. III. *La teoria del dramma*).
- F. KNOKE, *Begriff der Tragödie nach Arist.*, Berlin, 1906.
- I. BYWATER, *Aristotle on the Art of Poetry*, Oxford, 1909 (nel commento).
- M. VALGIMIGLI, *La Poetica* (nell'introduzione), Laterza, 1916, 2<sup>a</sup> ed. 1934.
- A. ROSTAGNI, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, in « Studi italiani di Filologia classica ». N. S. II, Firenze, 1921.
- A. ROSTAGNI, *La Poetica* (nell'introduzione), Torino, 1927.
- U. GALLI, *Il concetto di φιλάνθρωπον secondo la Poetica di Aristotele* (« Atene e Roma ». N. S. XII, fasc. 4, 1931).
- E. BIGNAMI, *La Poetica di Aristotele*. Le Monnier, 1932 (app. pag. 266-68).

---

## CAPITOLO IX.

### LA CATARSI

Fra i vari generi poetici il più dannoso per l'educazione dello spirito è, per Platone, la tragedia, quantunque egli mostri di darle importanza e di conoscerla a fondo per la stessa passione con cui la combatte, per le citazioni di passi e nomi di tragici che si trovano in quasi tutti i suoi dialoghi: « Che pensi poi di quella veneranda e meravigliosa poesia tragica, riguardo a quello a cui essa mira? Forse che di essa l'atteggiamento e il fine è, a tuo parere, soltanto di compiacere agli spettatori, o anche di mirare a questo, che cioè se per loro c'è qualche cosa di piacevole o di grazioso, ma malvagio, non farne punto cenno, ma se invece capita qualcosa di non piacevole, ma utile, questo invece dirlo e recitarlo, sia che se ne compiacciano o no?... E questi discorsi non si pronunziano per molta folla e popolo?... Abbiamo noi dunque ora scoperto una specie di retorica per una folla siffatta quale di fanciulli e di donne e di uomini e di schiavi e di liberi, arte che noi non approviamo del tutto; poichè appunto la chiamiamo adulatoria » (1). Questa tragedia, che nel *Gorgia* è considerata come

---

(1) *Gorgia*, LVII, 502, a. b.

una forma di retorica, nella *Repubblica* è più particolarmente condannata con lunga argomentazione, come alimentatrice di passioni che si dovrebbero reprimere, quali la compassione smodata e le lacrime per eventi luttuosi, innanzi a cui la ragione consiglierebbe di inibirsi e di star calmi. Nella tragedia, invece, si crede che tali atteggiamenti siano permessi perchè si tratta di casi di altri e di finzioni, e non si riflette che con questa scusa si insinua nell'animo, e quindi nella stessa vita reale, la fiacchezza morale (1). Come alimentatrice di insane passioni Platone perciò condanna la tragedia e la poesia omerica, che è anch'essa, per lui, essenzialmente tragedia, ed inizia così una condanna per gli spettacoli teatrali che sarà poi ripresa da un Sant'Agostino, da un Bossuet, da un Rousseau (2).

A quest'accusa però Aristotele, — e non importa che non sia fatto espressamente il nome di Platone — ha dato una risposta che conserva ancora oggi, nel suo significato essenziale, tutto il suo valore, ed è questa. Una tragedia, come quella di cui parla Platone, che fosse soltanto l'alimentatrice di passioni, non sarebbe opera d'arte e tragedia; ma quest'ultima si ha invece quando le passioni del terrore e della pietà, sollevate dallo spettacolo tragico, vengano purificate, o sottoposte ad un trattamento catartico, per effetto del quale l'animo dello spettatore non viene lasciato in balia di esse, ma alleggerito e rasserenato: « ἡ δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν » (3).

Aristotele ha dunque visto chiaramente quello che è il vero effetto della tragedia, di cui dovette renderlo consapevole la sua esperienza ed ammirazione per il teatro, non

---

(1) *Repubblica*, I. X, cap. VI. VII.

(2) Da SANT'AGOSTINO nelle *Confessioni*, nel libro III, cap. II. Dal BOSSUET nella *Lettera al padre Caffaro*, e dal ROUSSEAU nella *lettera al d'Alembert sugli spettacoli teatrali*.

(3) *Poetica*, VI, 1449, b. 25-27.

offuscate dall'atteggiamento moralistico e antirealistico di Platone rispetto ad esso. Egli dovette acutamente avvertire che le impressioni di pietà e di terrore, che perturbano l'animo in certe tragedie, scaturiscono da effetti estrinseci, da mezzi scenici, piuttosto che da una ben congegnata azione tragica; ma che questa, se pare che cominci col sollevare le passioni, le regola e le dirige, sfoga e allontana ciò che vi è di morboso in esse, e così piuttosto che danneggiare e deprimere, solleva e calma l'anima dello spettatore. E così con la suggestiva parola « *catarsi* », Aristotele ha affermato per la prima volta nella storia del pensiero un carattere essenziale dell'arte — che però per lui è limitato solo alla tragedia e ad altri generi — quello di essere elevatrice e rasserenatrice, concetto che sarà poi caposaldo del romanticismo estetico.

‘Η δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Quali sono le passioni su cui la tragedia esercita azione catartica? Esse sono la pietà e il terrore; nè si può pensare che il *τοιούτων*, col significato che ha di tali, implichi un riferimento ad altre passioni e voglia dire simili. Le passioni purgatae o purificate sono quelle suscite dalla tragedia, cioè la pietà e il terrore; ma evidentemente le passioni purificate non possono essere i sentimenti sorgenti dalla favola tragica, il terrore e la pietà sorgenti dall'imitazione. Sarebbe infatti assai discutibile l'utilità della tragedia se essa avesse il compito di curare i sentimenti che suscita; rassomiglierebbe ad un medico che svolgesse utilissima azione col guarire i pazienti che ha fatto ammalare. Bella cura quella di un medico e di una tragedia che suscita le passioni per poi calmarle; e se non si vuol cadere in questo assurdo bisogna guardar la cosa diversamente. La tragedia esercita la sua funzione catartica sulle emozioni del terrore e della pietà, ma queste emozioni catartizzate non sono quelle proprie della tragedia, ma le emozioni della vita reale, che la tragedia suscita

e solleva dando ad esse sfogo e correzione. In tal modo la tragedia eserciterebbe una funzione vitale veramente importante: essa avrebbe per oggetto non lo spettatore estetico, ma l'essere umano impressionabile e malato portante nell'animo una doglia mondiale di terrore e pietà, l'azione tragica calmerebbe e alleggerirebbe questo debole spettatore dal soverchio incombente delle sue emozioni.

Questo effetto di calma, di rasserenamento prodotto dalla poesia, e, per Aristotele, particolarmente dalla tragedia, non poteva però certamente essere da lui analizzato con i nostri concetti moderni di un ritorno schopenaueriano, per l'arte, all'unità fondamentale dell'essere, e di una serenità estetica per l'oggettivarsi dello spirito, o per la gioia della creazione ecc. Per spiegarsi questo fenomeno Aristotele doveva piuttosto fondarsi su esperienze di fenomeni affini comuni ai suoi tempi, e quindi, — e a questa via ci conduce anche l'ottavo libro della *Politica* — a due fenomeni affini di liberazione e di calma prodotti nel campo della medicina e nel campo religioso; per mezzo di adatti farmachi per certe malattie del corpo, per musiche, canti e danze per la guarigione di malattie dello spirito.

Nel campo della medicina, infatti, nella scuola di Ippocrate (1), era in voga un trattamento curativo delle malattie derivanti dalla irregolare proporzione degli elementi fondamentali del corpo, che aveva il nome di catarsi ( $\chi\alpha\theta\xi\rho\sigma\iota\varsigma$ ), e che consisteva in una eliminazione degli umori soverchianti, che perturbavano la retta proporzione dei quattro elementi, prodotta o per via naturale, od artificiale con l'intervento di medicina. Questa cura, con l'allontanare gli umori perturbanti, produceva uno stato di alleggerimento che consolava il paziente, uno stato gradevole.

---

(1) IPPOCR. (ediz. Kühn) I, 141, 147; III, 368; II, 351; III, 856; II, 398. Per lo stato di benessere e di alleggerimento «  $\chi\alpha\upsilon\varphi\iota\zeta\epsilon\theta\alpha\iota$  », vedi I, 177; III, 415, 417, 419, 715.

Nel campo religioso poi, nei misteri coribantici e bacchici, era in voga un trattamento catartico dell'entusiasmo con l'entusiasmo (1). Entusiasmo, ἐνθουσιασμός, è un termine di accezione assai vasta nel campo dei fenomeni religiosi, e con esso venivano intesi dei fenomeni di esaltazione nervosa, che i Greci credevano prodotti dalla presenza del dio nel paziente, che variavano da una esaltazione momentanea, come quella delle profetesse e delle sibille, ad esaltazioni nervose permanenti costituenti vere malattie come l'epilessia e la follia (2). Come rimedio a questa affezione, come culti guaritori venivano usati i misteri coribantici e bacchici, e così Erodoto (IX. 34) ci riferisce che Melampo, fondatore del culto dionisiaco, avrebbe prodotta la guarigione di donne folli di Argo, iniziandole ai misteri bacchici, ed Aristofane ci riferisce (*Vespe* v. 111-123) che Bdelicleone, per guarire il padre, invaso dalla mania di giudicare, lo conduce a diversi culti, primi fra tutti ai misteri coribantici. La guarigione del paziente con questi culti si esercitava acutizzando l'eccitazione con un eccitamento esterno prodotto dalla musica, dalla danza e da impressioni visive; la sacra follia così acutizzata con l'aulos, col cembalo, con la danza trovava il suo sfogo e ridonava la calma al paziente (3). Si eseguiva dunque un trattamento

(1) J. CROISSANT: *Aristote et les mystères*. Paris, Liege, 1932, pag. 12.

(2) HIPPOCRATE: *De morbo sacro*; ARISTOFANE: *Vespe*, V, 122. RHODE: *Psyche*.

(3) Un trattamento curativo delle agitazioni dell'anima per mezzo della musica pare fosse praticato dai Pitagorici, secondo quel che riferiscono nelle loro *Vite di Pitagora* i neoplatonici Porfirio e Giamblico, e secondo qualche frammento rimastoci di Aristodemo di Taranto. Ma la catarsi aristotelica non si ispira alla catarsi pitagorica, come crede il Rostagni, perché i Pitagorici non praticavano la catarsi suscitando una passione simile a quella di cui l'anima era colpita, ma suscitando uno stato contrario.

curativo del simile col simile; di un trattamento affine parla anche Platone nelle *Leggi*, là dove consiglia alle madri di far muovere i loro piccoli, fin dal concepimento (1). « Prendiamo come principio elementare dell'educazione che il nutrimento e il movimento sono giovevoli a tutti. Il che noi dobbiamo argomentare anche dal fatto che questo medesimo insegnamento hanno ricavato dall'esperienza e riconosciuto utile così le nutrici dei bambini, come le donne che portano rimedio alle frenesie dei coribanti; quando infatti le madri vogliono addormentare i bambini che stentano a pigliar sonno, non in riposo li mettono, ma, al contrario, in movimento, cullandoli continuamente fra le braccia, nè stanno in silenzio, ma canticchiano qualche cantilena, e in certo modo li animaliano, come si fa nella cura degli insani furori, in cui si adopera il movimento della danza accompagnato dalla musica.... Tanto gli uni quanto gli altri si trovano allora, direi, in uno stato di sbigottimento, conseguenza di qualche cattiva disposizione dell'animo. Ora quando uno comunica dall'esterno un movimento a coloro che si trovano in tale stato, il movimento comunicato dall'esterno, vince l'interna agitazione che rende paurosi e frenetici, e vincendola riconduce nell'anima la tranquillità e la calma, sedando i violenti battiti del cuore; ed è questa una cosa veramente ammirabile, perchè agli uni procura il sonno, e quanto agli altri, fa sì che vegliando, danzando e ascoltando il suono dei flauti, con l'aiuto degli dei propiziati mediante i sacrifici augurali, dallo stato di frenesia ci ritornino nel loro buon senso ». In questo passo troviamo perciò indicato un trattamento curativo verso agitati e frenetici praticato dalla danza, dalla musica e dal canto, per cui essi vengono ricondotti alla calma e al buon senso; manca però la denominazione di esso come trattamento catartico; mentre invece tale parola è usata nel *Fedone* come purificazione

---

(1) PLATONE, *Leggi*, VII, 790, d. 791 a. b. (trad. A. Cassarà).

morale, e nel *Sofista* come procedimento di separazione della verità dall'errore (1). Della catarsi dell'entusiasmo per i canti sacri parla Aristotele nell'ottavo libro della *Politica*; quivi egli unisce la catarsi dell'entusiasmo a quella della pietà e del terrore e quindi ci mostra che il significato della catarsi della pietà e del terrore è sostanzialmente identico a quello della catarsi dell'entusiasmo, e che le conclusioni che possono farsi su quest'ultima valgono anche per la prima.

Nell'ottavo libro della *Politica* Aristotele si occupa specialmente dell'educazione musicale, e ad un certo punto egli dice (2) di voler seguire una classificazione di altri filosofi e di distinguere così tre tipi di musica: etica, pratica ed entusiastica, ai quali corrispondono rispettivamente tre specie di armonie e di ritmi. Gli scopi che si possono raggiungere con questi tre tipi di musica non sono però eguali, perchè le musiche etiche sono più adatte per l'educazione, hanno quindi uno scopo morale, debbono perciò usarsi nell'educazione e farsi eseguire dagli stessi giovani. Gli altri due tipi di musica, la pratica e l'entusiastica, servono meglio per il fine della catarsi, o per il divertimento, per il riposo, o per l'elevazione dello spirito, perchè non si può assegnare un unico fine alla musica, ed essa deve esser proporzionata ai diversi spettatori, grossolana se questi sono grossolani, elevata se elevati. In quanto poi alla catarsi, che cosa essa sia, Aristotele dice che ne parlerà per sommi capi (3), riservandosi di occuparsene più ampiamente nella trattazione sulla *Poetica*. Momentaneamente egli si servirà di esempi: quello degli entusiasti e degli uomini eccessivamente suscettibili alle impressioni del terrore e della pietà. Gli entusiasti, quando ascoltano melodie corrispondenti al loro stato d'animo, si calmano come se fossero stati sottoposti ad

---

(1) *Fedone*, XII, 67, c. *Sofista*, XIII-XIV.

(2) *Politica*, VIII, 7, 1341, b. 36 sgg.

(3) *Ibid.*, VIII, 7, 1341, b. 38.

una cura medica e ad una catarsi; lo stesso fenomeno di calma, egli dice, si produce sui suscettibili alla pietà e al terrore che vengono pure calmati con procedimento catartico, quando incontrino la musica ad essi adatta; questa musica pare sia la pratica, imitatrice di azioni che suscitano la pietà e il terrore.

Effetto simile a questo, che avviene nella liberazione della pietà e del terrore, producono i canti catartici, cioè tutti i canti liberatori da uno stato morboso dell'animo; contrariamente a quel che pensava Platone, il piacere che essi producono non porta alcun danno, anzi, potremmo aggiungere, è segno di salute.

Il passo che abbiamo illustrato è molto importante per svelarci almeno l'ambito della catarsi aristotelica. Il primo significato che si può ricavare è che essa è un procedimento analogo a quello medico, forse l'ippocratico: « ὕσπερ λατρεῖας καὶ καθάρσεως » e che quindi è azione che si esercita su sentimenti naturali, e che, nel caso della tragedia, sono la tendenza alla pietà e al terrore della vita reale. La catarsi musicale opera perciò su animi esaltati, nervosi, impauriti, essa li calma; la catarsi tragica opererà sulle emozioni dell'uomo reale oppresso dalle emozioni della vita quotidiana; la catarsi musicale agisce come catarsi sugli impressionati, e quindi, come la catarsi medica, la musica darà sfogo e liberazione all'agitazione dell'animo; la catarsi tragica con le impressioni della tragedia, che suscita un terrore e una pietà artificiali, agisce catarticamente sulle emozioni reali, dà sfogo e liberazione ad esse. Il fine catartico della musica non coincide con la finalità educativa che è propria dei canti etici; perciò la tragedia che ha fine catartico non ha scopo direttamente etico. Altra illazione da fare è che la catarsi non è carattere di tutti i generi letterari, perchè i canti musicali non sono tutti catartici; la catarsi perciò per Aristotele è carattere particolare di alcuni generi musicali e letterari.

Questa catarsi dunque non pare sia l'avviamento dello spettatore ad una conclusione estetica od etica, ma essenzialmente, come ci mostrano gli esempi della catarsi musicale, un'azione rasserenatrice, un'azione di sfogo e di calma esercitata sull'anima mortale oppressa dal peso delle impressioni pietose e terribili che la vita stampa più o meno fortemente in ciascuno di noi: « quell'impressione infatti che suol essere forte in alcune anime, è più o meno sentita da tutti, e vi è solo differenza d'intensità, sia che venga suscitata compassione o timore, sia che venga suscitato entusiasmo » (1). In questa nebbia di accidioso fumo di cui la vita circonda più o meno fittamente ogni uomo, secondo le disposizioni naturali, opera catarticamente la tragedia con trattamento omeopatico, col suscitare movimenti simili a quelli che si vogliono allontanare, e questi ultimi, così provocati, cacciano e danno sfogo ai primi, rendendo l'animo come rasserenato e alleggerito. La catarsi aristotelica pare dunque consista in uno sfogo dell'accesso passionale e quindi in una serenità assicurata all'animo per il suscitamento di stati simili artificiosamente provocati; il principio su cui essa si fonda è che il rimedio delle passioni consiste nel non contrastarle, ma nel concedere ad esse uno sfogo conveniente.

Dalla lettura dell'ottavo libro della *Politica* si possono dunque ricavare le precedenti conclusioni; manca invece la trattazione più dettagliata che ci era promessa nella *Poetica* (2). Ma noi riteniamo che, se pure Aristotele non ne ha

---

(1) *Politica*, VIII-7, 1342, a.

(2) Questa trattazione più dettagliata ha creduto di desumere la Croissant ricavandola da passi dei problemi aristotelici, e specie dal problema XXX. 1. La Croissant ritiene che l'essenza del significato della catarsi giaccia nell'interpretazione fisiologica di essa, che si potrebbe desumere da varie opere aristoteliche, per cui « la purgazione o catarsi sarebbe un processo la

parlato esplicitamente nella *Poetica*, pure ad essa si può ancora ricorrere, e che la *Poetica*, stretta più da vicino, possa dirci ancora altre cose sulla famosa *catarsi*. Quando infatti si dice che fine della tragedia è la catarsi, e che essa consiste in uno sfogo procacciato, per effetto dell'opera d'arte, alle passioni che agitano l'uomo nella vita reale, così da dare calma ed equilibrio al suo animo, non è ancora definita la natura del rimedio che dovrà operare, mentre la natura dell'effetto non si può determinare senza quella del suo rimedio. È infatti evidente che non ogni suscitamento di pietà e di terrore e, per esempio, quello che avviene innanzi ai casi della vita reale, è per Aristotele catarsi, mentre il terrore e la pietà della vita reale dovrebbero pure omeopaticamente suscitare e sollevare i senti-

---

cui spiegazione si fonda, per Aristotele, sulle leggi che regolano la produzione e l'estinzione del calore (pag. 96).

La vita normale dell'organismo richiede la πέψις degli alimenti, per cui occorre una normale quantità di calore, mentre tutto ciò che lo altera, come l'eccesso di bile, che dà luogo al temperamento melanconico, è dannoso e deve essere curato.

Negli entusiasti si avrebbe, per eccesso di bile nera, un riscaldamento eccessivo, che produce fenomeni di psichicità esaltata; la musica entusiasta sviluppa in essi, in virtù della συμπάθεια, che è il mezzo di azione di ogni arte imitativa, una passione fittizia, un riscaldamento, una agitazione del fluido che domina l'agitazione interna e la calma, consumando l'alimento che nutriva lo stato affettivo » (pag. 109).

La catarsi dell'entusiasmo è dunque una σβέσις, estinzione del calore eccessivo per un calore superiore; in modo analogo si deve concepire la catarsi dell'opera tragica. Ma ci sembra che, se pure Aristotele avesse inteso in tale senso la catarsi, egli avrebbe rimandato, nella *Politica*, ad opere fisiologiche, e non alla sua trattazione nella *Poetica*, e che, d'altra parte, né per la catarsi dell'entusiasmo, né per quella del terrore e della pietà, può reggere l'analogia della σβέσις del calore per eccesso di calore, perchè l'eccitazione prodotta dall'opera d'arte non può considerarsi come tale eccesso di calore.

menti affini già esistenti nell'animo. Se questo perciò non avviene, se le impressioni della vita reale accrescono invece la soma della doglia umana, è evidente che non ogni trattamento omeopatico è catartico, ma solo quello che presenti particolari caratteri, e perciò il problema della catarsi è il problema dell'opera d'arte in quanto rasserenatrice, e si debbono trovare in essa, in quanto poesia, i caratteri che rendono possibile la catarsi.

Problema fondamentale diviene dunque il seguente come si effettua la catarsi? La catarsi si effettua attraverso la tragedia, e che cosa è questa? Essa è composizione bella, cioè armonica e coerente, e, come azione tragica, non è qualunque azione, ma azione che raggiunga un suo disegno, e in cui le emozioni suscite non turbino, anzi confermino le valutazioni etiche fondamentali dello spirito umano. È noto infatti che Aristotele disegna una tecnica della tragedia, ed esclude come non tragiche certe situazioni, perchè in esse non verrebbe raggiunto l' $\epsilon\rho\gammaοv$  della tragedia. Così egli afferma (1) che bisogna considerare a quali fini bisogna tendere, quali altri evitare, e donde deriverà l'effetto proprio della tragedia, il suo  $\epsilon\rho\gammaοv$ . Nel capitolo XIV poi egli dice che questo  $\epsilon\rho\gammaοv$  non bisogna ottenere con qualunque mezzo, ma che il terrore e la pietà tragica, da cui deriva la catarsi, devono essere suscitati dalla stessa trama dell'azione, e non da mezzi estrinseci; e se il terrore e la pietà della tragedia hanno come termine la catarsi e non si possono, se non per astrazione, separare da essa, potremo conchiudere che la catarsi, se riguarda apparentemente il punto finale, si deve legittimamente risolvere in tutto quanto il processo dell'opera d'arte, e si deve perciò considerare individuata solo in esso.

La catarsi perciò non è solo il processo di liberazione, di alleggerimento e di equilibrio finale, ma tutto il processo

---

(1) *Poetica*, XIII, 1452, b. 28-30.

che mira ad esso; ed anzitutto è la disposizione spirituale in cui la tragedia mette l'animo dello spettatore. Essa sarà quella di una coerenza spirituale, di un'armonia e di un ritmo nella composizione, in cui le parti come in una composizione musicale si uniscano coerentemente con battute ed accentuazioni secondo una legge spirituale. Questo carattere è propriamente quello di tutte le composizioni musicali catartiche, ed esso non può mancare nella catarsi tragica che, come opera di poesia, sorge pure dalla tendenza all'armonia ed al ritmo, che essa possiede per la sua variata unità.

La tragedia perciò come opera di bellezza guida le rappresentazioni con armonica coerenza; il seguito degli eventi che suscitano le passioni è regolato da una legge che le trasforma da passioni naturali in rappresentazioni estetiche. Da questo punto di vista perciò sono legittime, ma solo particolarmente, le esigenze di coloro che vedono nella catarsi un fenomeno estetico. Ma l'azione catartica presenta un altro aspetto per cui essa appare rivestire un significato morale. Esso risulta non solo dal fatto che lo sfogo dato alle passioni naturali, col ridonare all'anima la serenità, sembra creare un clima propizio per l'effettuarsi della vita morale, ma dalla struttura stessa della tragedia, in quanto il terrore e la pietà non sono suscitiati in qualunque modo, ma sottoposti a regole che fanno della tragedia un mezzo indiretto di elevazione morale e di incremento della vita spirituale. Diversamente infatti da quel che credeva Platone, la tragedia, nel concetto di Aristotele, non è alimentatrice della passionalità naturale, ma piuttosto regolatrice degli impulsi naturali secondo limiti e norme di natura etica, che mettono l'animo del lettore in una disposizione spirituale favorevole allo sviluppo della vita morale. La tragedia, infatti, pur presentando per sua natura un problema, un contrasto fra una certa aspettazione di giustizia e ciò che di fatto accade, per cui musa principale è la pietà,

attenua però con l'ἀμάρτημα l'opposizione a tale giustizia e, mentre esclude situazioni moralmente perturbatrici, con l'ἀμάρτημα e col fato pone come problema una giustificazione più alta, se pur non immediatamente visibile, dell'azione rappresentata.

Ecco come ci pare perciò che ci dobbiamo rappresentare l'azione o l'effetto della catarsi. La tragedia va incontro allo spettatore naturale sollecitato ed oppresso da trepidazioni e da timori, oppresso dalla passionalità empirica; poichè se alcuni sono più soggetti a certe emozioni, tutti però egualmente vi soggiacciono (1). « Ὁ γὰρ περὶ ἐνίας συμβαίνει πάθος ψυχῆς ἵσχυρῶς, τοῦτο ἐν πάσαις ὑπάρχει, τῷ δὲ ξτονὸν διαφέρει καὶ τῷ μᾶλλον οἰον ἔλεος καὶ φόβος, ἔτι δ' ἐνθουσιασμός ». Ogni uomo per la sua fragile umanità è agitato da pietà e da terrore; la prima è compassione per un male in un altro, male che non appare proporzionato a ciò che si è commesso, e che si chiarisce e si accentua in riferimento a nostri mali possibili; il terrore è la visione di mali che sentiamo come incombenti e vicini; entrambi deprimono ed agitano la vita. Ed ecco incontro a questa situazione spirituale, che finisce talora col trasformare la vita in inferno, venire la poesia. Essa solleva anzitutto e distrae il piccolo mortale dalle sue angustie, trasformandolo in spettatore impersonale di grandi eventi in cui l'anima non è dominata dalle cose ma le domina, venendo soddisfatta l'intima esigenza di coerenza razionale e morale. E come tempesta sollevantesi dal fondo del mare che una forza benefica plachi e componga, così si innalzano dall'animo, chiamate dalla voce della poesia, le passioni naturali; ma al contatto col bello il pieno e il duro del terrore e della pietà viene ammorbidito e sciolto, e come da un salutare lavacro l'anima ritorna alle occupazioni della vita. L'effetto finale della gioia e del rasserenamento si fonde

(1) *Politica*, VIII-7, 1342, a.

con la gioia intellettuale della riuscita imitazione, della visione di un aspetto profondo della vita, con la gioia della coerenza razionale ed estetica.

La catarsi indica così l'effetto dell'azione tragica, ma è inseparabile da tutto il processo di essa; essa non si identifica col piacere che sorge dalla tragedia, se questo si fa coincidere solo con la gioia di una approfondita visione intellettuale; ma se, come abbiamo cercato di mostrare, l'alleggerimento catartico è inseparabile dall'aspetto estetico dell'armonia della composizione, da quello intellettuale di una più approfondita visione, da quello morale di acquietamento di esigenze etiche, il piacere della catarsi è anche il piacere che deriva da tutta l'imitazione tragica (1).

## BIBLIOGRAFIA

- CINTIO GIRALDI, *Scritti estetici: De' Romanzi, delle Commedie e delle Tragedie ecc.*  
F. ROBERTELLI, *In librum Aristotelis de Arte Poetica explicatōnes*, Florentiae, 1548 (pag. 52 sgg.).  
P. VETTORI, *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poētarum*, Florentiae, 1560.  
L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, Basilea, 1576 (pag. 117 sgg.).

(1) Un'interpretazione affine della catarsi si trova nel pitagorico Giamblico (*Iamblichus, de myst.* I, 11): « Le potenze delle passioni umane che sono in noi, quando vengono troppo compresse, si approfondiscono con più forza, ma quando si concede loro di potersi esercitare, per poco e con misura, dànno un piacere moderato e vengono soddisfatte, e quindi purificate si acquetano per opera di persuasione e non per violenza. Per ciò dunque, sia nella commedia che nella tragedia, nel contemplare le passioni degli altri calmiamo le nostre, le rendiamo più moderate, e siamo purificati ».

- V. MAGGI, *In Aristotelis librum de Poetica communes explanationes*, Venetiis, 1550 (pag. 97 sgg.).
- A. S. MINTURNO, *L'Arte Poetica*, Venetia, 1564 (pag. 77 sgg.).
- B. VARCHI, *Lezioni lette nell'Accademia Fiorentina*, Fiorenza, 1590 (pag. 660).
- J. SCALIGERO, *Poetices libri septem*, editio quinta. In bibliopolo Commeliano, 1617. Il concetto della catarsi fu a lungo discussa dai critici italiani del Rinascimento, che inclinarono quasi tutti, ad eccezione del Robertelli, per una interpretazione etica della catarsi.
- J. MILTON, *Samson Agonistes* (Prefation).
- G. E. LESSING, *Hamburgische Dramaturgie*.
- T. TWINING, *Arist's Treatise on 'Poetry'*, translated with notes and two dissertations, Londra, 1782.
- W. GOETHE, *Nachlese zu Aristoteles Poetik* (1826).
- L. SPENGEL, *Ueber die καθάρισις τῶν παθημάτων* (negli « Abhandl. der kais. bayer. Akad. der Wissenschaft » (1841).
- H. WEIL, *Ueber die Wirkung der Tragödie nach Arist.* (in « Verhandl. deutscher Philologen », pag. 131) Basel, 1848.
- J. BERNAYS, *Zwei Abhandlungen über die aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin, 1857, 1880.
- A. DÖRING, *Die Kunstlehre des Arist.*, Iena, 1876.
- S. H. BUTCHER, *Arist's Theory of Poetry*, London, 1895. (chap. VI).
- TH. GOMPERZ, *Arist. Poetik übersetzt und eingeleitet*, Leipzig, 1895. Si veda in appendice lo studio di Alfr. Freih von Bergers: *Wahrheit und Irrtum in der Theorie des Catharsis*.
- G. FINSLER, *Platon und die Aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900.
- N. FESTA, *Sulle più recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi nel dramma*. Firenze, 1901.
- A. FAGGI, *Sulla catarsi aristotelica nel dramma* (« Rivista Filosofica », V, 1902, p. 236).
- I. BYWATER, *Arist. on the Art of Poetry* (nel commento), Oxford, 1909.
- W. SÜSS, *Ethos*, Leipzig, 1910.
- E. RHODE, *Psiche*, Bari, Laterza, 1914-16.
- H. WEIL, *Etudes sur le Drame antique*, Hachette, Paris (nel cap. *Les Phéniciennes et la purgation des passions*).
- N. FESTA, *La teoria aristotelica della catarsi*, « N. Cultura » 1, 1913.
- A. H. R. FAIRCHILD, *Arist. Theory of Katharsis and the positive or constructive activity involved*, in « Classical Journal », XII, pp. 44 sgg.

- M. VALGIMIGLI, *La Poetica di Aristotele*, Bari, Laterza, 1916, 1934 (nell'introduzione).
- L. RUSSO, *La catarsi aristotelica*. Caserta, 1919.
- E. HOWALD, *Eine vorplatonische Kunsttheorie*. « *Hermes* », LIV, 1919.
- A. ROSTAGNI, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica*. « *Studi italiani di Filologia classica* ». N. S. Firenze, 1921.
- E. BIGNAMI, *La catarsi tragica in Aristotele*. « *Rivista di Filosofia Neo-Scolastica* », Milano, 1926 (fasc. II-III, IV, V-VI).
- H. BREMOND, *Prière et Poésie*, Paris, Grasset, 1926, 22 ed.
- K. SVOBODA, *L'esthétique d'Aristote*, Brno, 1927 (nel cap. VI).
- A. ROSTAGNI, *La Poetica di Aristotele*. Torino, 1927 (nell'introduzione).
- G. A. LEVI, *Intorno ad alcuni concetti della Poetica aristotelica e di quella platonica*, Firenze, 1928 (II. La catarsi).
- J. CROISSANT, *Aristote et les mystères*, Liege, Paris, 1932.
- P. MIGNOSI, *Arte e Rivelazione*. Palermo, 1933 (nella parte I, cap. XI).
-

---

## CAPITOLO X.

### GLI INSEGNAMENTI DELLA POETICA

Dal Rinascimento sino all'inizio dell'ottocento, fino al Romanticismo, la *Poetica* fu essenzialmente considerata come un codice di perfetta poesia, come una trattazione indispensabile a chi volesse avvicinarsi alla poesia epica e drammatica, e come la miglior guida per tragici ed epici. Accanto a questo punto di vista però, abbattuta l'idolatria delle regole, si è affermato, anzi sostituito ad esso, quello che vede nella *Poetica* un'opera contenente profondi pensieri sulla poesia, un libro di filosofia dell'arte; ma unita a questa è una terza considerazione, del tutto moderna, che delimita storicamente quest'opera, la considera entro l'ambiente critico e letterario del IV secolo in cui sorse, e la pone in ogni modo essenzialmente come notevole fonte per la storia della letteratura e della critica ellenica (1).

Nel IV secolo infatti l'epopea e la lirica, specie quest'ultima, avevano perduta la loro importanza come generi

---

(1) Infatti tutte le moderne ricostruzioni della letteratura greca e delle origini dei generi fondamentali, utilizzano come fonte essenziale Aristotele, di cui, consentendo o dissentendo, si servono, fra gli altri, il Weil, il Wilamowitz, il Croiset, il Romagnoli.

diffusi e popolari; tutte le attenzioni e gli amori erano piuttosto rivolti alla tragedia. Questa si era fatta umana: amava disegnare passioni e debolezze terrene, al seguito di Euripide, che rende spesso volgari e grossolani gli augusti eroi mitici Ercole, Achille, Menelao, Agamennone, li mette in situazioni assai mediocri, muta ed altera le linee del mito per renderlo accessibile alla mentalità realistica degli spettatori, e, se si compiace di evocarlo, obbedisce piuttosto all'impulso di un puro novellatore.

Intelletto positivo e vissuto in un ambiente letterario in cui era predominante la tragedia realistica, e in cui la commedia nuova di impersonali personaggi borghesi cominciava già ad affacciarsi, Aristotele sarebbe stato così influenzato dalle manifestazioni delle arti dominanti ai suoi tempi, che avrebbe costruita una teoria della poesia in funzione di queste. E queste influenze spiegherebbero l'essenziale della *Poetica*, e la ragione fondamentale della scelta della teoria dell'imitazione, che è suggerita dalla tragedia, in quanto essa pare imiti situazioni umane, spiegherebbero il suo silenzio sulla poesia lirica (1).

Le precedenti affermazioni contengono però solo una parte di vero, che consiste nel rilievo che vien dato alle esperienze storiche, nella conferma o nello sviluppo che esse danno ad alcune, piuttosto che ad altre, fra le possibilità concettuali che si presentano ad un pensatore nella posizione di un problema. E senza dubbio Aristotele ha data una teoria della poesia che mostra di considerare come modello essenzialmente la composizione drammatica, perchè — a prescindere dalla definizione della poesia come imitazione di personaggi operanti, che si addice piuttosto ai generi drammatici — che questi poi siano i generi poetici per eccellenza è affermato esplicitamente da Aristotele

---

(1) È questa la tesi svolta dal Galati Mosella nell'opera citata.

quando dice che tragedia e commedia sono il  $\tau\acute{e}\lambda\omega\varsigma$  del processo della poesia, l'attualità e lo spiegamento completo dell'inno e della poesia epica da una parte, del giambo e del poema satirico dall'altra. Si deve però ritenere che sia stata esclusivamente una esperienza storica, il fiorire della tragedia ai suoi tempi, la determinante fondamentale dell'estetica di Aristotele? A noi pare che si debba piuttosto considerare come fattore prevalente la suggestione della mentalità ellenica portata a valorizzare l'oggetto, l'evento piuttosto che il soggetto creatore, suggestione a cui si deve la genesi della teoria dell'arte imitazione in Platone, e in generale nel pensiero greco. Ma già prima di Aristotele, anche Platone aveva assegnato alla tragedia importanza fondamentale, perchè anche Omero, altissimo poeta, egli considera come tragico; e d'altra parte l'amore del greco dei tempi di Aristotele per la tragedia, e il suo assumerla come poesia tipica, trovano la giustificazione nel fatto che la tragedia si presentava come il genere più complesso, di cui gli altri entravano come elementi; e come non trovare nelle effusioni della Cassandra eschilea o dell'euripidea Alcesti squarci di sublime lirica, o esempi di poesia gnomica e didascalica nelle riflessioni dei cori, come nell'*Edipo a Colono*? E del resto, per chi non sia vincolato a particolari concezioni estetiche, per un osservatore in certo senso imparziale, l'ideale della poesia non sembra attuato nella *Commedia* dantesca, nella tragedia shakespeariana, nel romanzo moderno, piuttosto che nelle liriche degli stessi autori?

Un'altra limitazione nella definizione dell'opera d'arte, che in modo meno discutibile sembra derivare dall'influenza dell'ambiente con le particolari sue esigenze razionalistiche, è quella costituita dalla esclusione, nella definizione di Aristotele (1), del carattere leggendario ed eroico sia

---

(1) *Poetica*, IV, 1449, a-5.

all'epopea che alla tragedia, perchè esse sono definite come μίμησις πράξεως σπουδαῖας, in cui quest'ultimo aggettivo viene reso come serio in opposizione alla μίμησις πράξεως φαύλης, all'imitazione di azione risibile, che è oggetto della commedia. Questa definizione è sembrata a qualche critico (1) contrastante col carattere essenziale della tragedia e dell'epica, come poemi sacri di carattere leggendario, e aventi per attori eroi e dei, e perciò Aristotele viene accusato di avere falsato il genere tragico per essersi lasciato influenzare dalla mentalità razionalistica e dall'arte verista dei suoi tempi; e così oltre alla prima limitazione per cui egli avrebbe definita la poesia come se essa fosse dramma, ce ne sarebbe un'altra in quanto definirebbe la tragedia in funzione di un tipo particolare di essa, quella umana e borghese. Col rilevare però come esclusivo nella tragedia il suo carattere sovrumanico, eroico, leggendario, non si cade nell'opposto difetto di prendere la parte per il tutto, e di considerare come carattere della tragedia greca un aspetto soltanto di essa?

Certo Aristotele sembra considerare la tragedia come rappresentazione di azione umana; e Ifigenia è una giovanetta che ottenne in una certa isola un ufficio sacerdotale; Ulisse un uomo che passò per molti casi, e infine tornò in patria e se stesso salvò, i nemici uccise (2); e quando egli tratta del sovrannaturale nella tragedia e nell'epica, sembra giustificarlo solo indirettamente, come qualcosa di conforme alle credenze degli altri. Questa concezione di Aristotele è sembrata perciò contrastare all'essenza della tragedia, che sarebbe nata come mistero, rappresentazione e celebrazione di un dio, e come determinazione di eroiche leggende, come si scorge in Eschilo, i cui personaggi hanno linee grandiose, e vivono, figure titaniche, fra gli dei e le eterne

---

(1) Al Wilamowitz, seguito anche dal Finsler.

(2) *Poetica*, XVII, 1455, b. sino alla fine del capitolo.

potenze della natura. Piuttosto che questo carattere eroico Aristotele ha rilevato come essenziale nella tragedia l'elemento patetico o catastrofico: la metabasi, o il passaggio dalla felicità all'infelicità, una caduta non del tutto meritata con i conseguenti sentimenti di terrore o di pietà; e questa nota il Wilamowitz ha trovata non consentanea al carattere della tragedia, che è per lui (1) « un pezzo, completo in se stesso, di leggenda eroica, trattata poeticamente, nello stile sublime, per essere rappresentata come parte integrante del culto pubblico, nel santuario di Dioniso, da un coro di cittadini Ateniesi, e da due o tre attori ».

Ma le critiche contro Aristotele non ci sembrano del tutto giustificate. Di fronte al fenomeno complessivo della tragedia nella sua evoluzione, Aristotele aveva il compito di darne una definizione, se pure una definizione di un genere letterario può essere data. Dinnanzi allo sviluppo della tragedia, che si presentava ai suoi tempi come svolgimento di situazione passionale umana, e che questo carattere non poteva non conservare anche nelle forme solenni della primitiva tragedia religiosa eroica, egli non poteva scegliere come nota caratteristica un certo carattere da essa presentato alle sue origini, perchè i caratteri di una certa realtà si colgono meglio nella pienezza del suo sviluppo, che ai suoi inizi. Egli rivolse perciò meglio la sua attenzione al patetico come nota fondamentale della tragedia e alla caduta per un certo errore, da cui si genera questo patetico. E la sua scelta non sembra arbitraria poichè gli elementi da lui rilevati sono in effetto fondamentali in tutte le tragedie che noi possediamo, poichè la sofferenza e la caduta per una prossima resurrezione sono contenute nella leggenda stessa del dio, dalla cui celebrazione avrebbe avuta origine la tragedia; anche la caduta e la sofferenza perciò,

(1) U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Einleitung in die Attische Tragödie* (citata da H. Weil nell'articolo: *La tragédie Attique*, nel vol. citato: *Études sur le drame antique*).

esperienze fondamentali della vita umana, sono a fondo-  
mento della prima tragedia.

Non ci pare perciò che si possa muovere allo Stagirita l'accusa di avere falsificati dei concetti poetici e la storia di essi, se poi si riflette che alla trattazione storica Aristotele era preparato dai suoi vari studi di raccolta di documenti sul teatro, e dalla sua conoscenza dello stesso, per quanto è pure inevitabile che, in un pensatore quale Aristotele, la visione storica dovesse assumere particolari linee per gli scopi della trattazione, ed anche per l'influenza di una esperienza ristrettamente ellenica della poesia stessa.

Comunque egli è la fonte principale che ci illumina sulle origini dei generi drammatici (1), e una delle guide per la storia della tragedia e della commedia e delle fasi principali della prima. I cenni che egli ci dà, per quanto brevi ed oscuri, sono preziosi per le varie questioni che si possono fare sulla tragedia e sulla sua composizione: sul contenuto delle prime tragedie, sulla trilogia, sull'estensione di esse, sul tempo dell'azione; qua e là nella *Poetica* è fatto il nome di critici che, se ci sono spesso ignoti, ci illuminano però sul carattere della critica dei suoi tempi, e sulle questioni che si ponevano nei riguardi della poesia (2). Dalla *Poetica* si possono desumere le preferenze letterarie di Aristotele. Fra gli epici Omero tiene il primo posto: egli è incomparabilmente superiore ad ogni altro poeta (3), sa scegliere le situazioni più adatte, mostra come si possa usare l'irrazionale, come debbono parlare e agire i personaggi di una composizione epica. Fra i tragici il più no-

---

(1) *Poetica*, IV, 1449, a. 9-30; V, 1449, a. 31-1449, b. 8.

(2) *Ibid.*, XIX, XXV.

(3) *Ibid.*, IV, 1448, b. 34 (superiorità di Omero nei due generi); XXIII, 1459, a. 30-35 (nella scelta di favole appropriate); XXIV, 1460, a. 5 (nell'essere veramente imitatore); XXIV, 1460, a. 30, 1460, b. 2 (nel sapersi servire dell'irrazionale).

minato è Euripide (1), prediletto però appare Sofocle (2), il cui *Edipo* è guardato come un modello; apprezzato, con molte riserve, è l'audace Agatone (3). Poco mentovato è invece Eschilo, di cui egli pare non sentisse tutta la grandezza; le sue tragedie, in gran parte senza peripezia e riconoscimento, e fondate più sui caratteri che sull'azione, più posizioni scultoree che azioni poetiche, si allontanano dalle forme e situazioni preferite dallo Stagirita.

L'interesse però verso un Aristotele della *Poetica*, critico e storico della letteratura, è solo recente e si ricollega all'indagine storica e al rinnovarsi dei metodi della filologia nel secolo diciannovesimo. Prima di quest'epoca invece, a cominciare dal Rinascimento, la *Poetica* era considerata come codice di perfetta poesia e specialmente dell'epopea e della tragedia, perchè si pensava che, come il pensiero che cerca il vero in tanto può raggiungerlo in quanto si conforma a delle leggi e procedimenti che sono enunciati dalla logica sillogistica, così l'artista che voglia produrre composizioni belle deve anch'esso conformarsi a delle regole comuni a tutte e particolari poi a ciascuna produzione. Con tale presupposto venne interpretata la *Poetica* dal Rinascimento fino all'ottocento, e questo fu il pensiero fondamentale dello stesso Aristotele, che volle dare una regolistica della poesia, un modello di ciò che deve seguirsi o non può venire violato in generale e in particolare. Aristotele aveva infatti innanzi a sè la tragedia come organismo perfettamente sviluppato, le molte tragedie determinantesi con caratteri particolari, ed egli credette che come i molti individui di una classe sono attua-

(1) *Poetica*, XIII, 1453, a. 24-30 (più tragico fra i poeti); XVI, 1455, (è valente nei riconoscimenti); XVIII, 1456, a. 27 (fa cattivo uso del coro); XXII, 1458, b. 20 (uso di una parola rara); XXV, 1460, b. 34 (suo realismo).

(2) *Ibid.*, XIII, XIV, 1453, b. 7.

(3) *Ibid.*, XVIII, 1456, a. 19; 1456, a. 30.

zioni di una certa idea, così le varie tragedie sono attuazioni dell'idea della tragedia e che migliori sono quelle che a tale tipo più si avvicinano. Egli perciò credeva che le varie tragedie fossero incarnazioni di questa tragedia ideale, e che la superiorità dell'una sull'altra consistesse nell'avvicinarsi al tipo della tragedia. Questo poi costruì in vista degli effetti da ottenere: « l'evocazione di azione una ed intera che suscitando il terrore e la pietà producesse la purificazione di tali affezioni » e cercò in conseguenza di stabilire le regole atte ad ottenere tale scopo. La *Poetica*, in quanto tecnica della tragedia, perciò contiene regole dell'unità poetica, regole per ottenere il terrore e la pietà in tale azione, ed esse sono derivate dall'esame dell'anima umana, dalle sue capacità e dalle sue leggi. Il raggiungimento dei fini della poesia, e, nel caso particolare, degli effetti della tragedia, sarebbe però avvenuto nei poeti e nei tragici più per istinto che per arte (1):  $\delta\pi\delta\sigma\nu\eta\theta\epsilon\lambda\varsigma$ ,  $\delta\pi\delta\varphi\upsilon\sigma\omega\varsigma$ ,  $\delta\pi\delta\tau\upsilon\chi\eta\varsigma$ ; e così la lunghezza delle loro composizioni, la funzione del coro, la scelta di particolari situazioni sarebbero state da essi effettuate per istinto e non per riflessione; e la *Poetica* perciò vuol porsi come il διότι dell' $\delta\tau\iota$ , la giustificazione razionale delle tragedie meglio riuscite, riportate al tipo della tragedia ideale. Questo presupposto di una tecnica dell'arte e dei generi letterari, di un codice della poesia indispensabile ai poeti, che tanto più tali diventeranno quanto più acquisteranno coscienza esplicita dei loro procedimenti, divenne poi fondamentale nel seicento e nell'ottocento, fino all'affermazione del Lessing della *Poetica* come canone euclideo della poesia, e alla costruzione di poemì epici e di tragedie secondo i dettami aristotelici.

(1) *Poetica*, I, 1447, a. 20; VIII, 1451, a. 24; XXIV, 1460. a. 4; XIV, 1454, a. 10. I tre sostanzivi abitudine, caso, natura o istinto non sono però identici, poichè vi è nell'abitudine una passività a cui contrasta la spontaneità della φύσις.

Ma ai canoni che appaiono innegabilmente contenuti nella nostra opera: che la tragedia deve avere unità e svolgere una sola azione e non molte; che questà unità deve avere tale estensione da venire abbracciata dalla mente; che l'imprevisto e il contrasto debbono pure esserci, e quindi peripezia e riconoscimento; che pietà e terrore debbono sorgere dalla trama dei fatti; che lo svolgimento dell'azione deve essere verosimile e necessario, e così i caratteri, i pensieri ecc., la critica del Rinascimento altri ne aggiunse. Queste aggiunte si riferiscono specialmente ai caratteri dei personaggi, — venendo fondata la serietà della tragedia sulla elevata condizione sociale dei personaggi (1) —, e all'unità, per cui viene richiesta non solo l'unità d'azione, ma l'unità di tempo e di luogo.

Ma in quanto al primo punto si tratta di una falsa interpretazione perchè Aristotele richiede nella tragedia nobiltà morale e non di nascita, e indirettamente una nobile nascita in quanto essa contribuisce a tale nobiltà morale. Per l'unità di tempo poi, pur generalmente richiesta dai critici del Rinascimento, può venire citato solo un passo del capitolo V (2), dove Aristotele dice che i poeti tragici sogliono chiudere la loro azione entro un sol giro di sole, mentre da principio trattarono di un tempo più lungo, e l'osservazione è data come una generalizzazione di ciò che avveniva nel teatro greco, senza carattere normativo, per quanto si debba pensare che Aristotele dovesse ritenere come superiore quest'ultima usanza.

In quanto poi all'unità di luogo non esiste alcun passo nella *Poetica* che si possa citare in appoggio di essa. L'unico passo che sembrerebbe includere un certo concetto dell'unità di luogo è contenuto nel capitolo XXIV, dove si

---

(1) SPINGARN, *La Critica Letteraria nel Rinascimento*, cap. III,  
La teoria del dramma.

(2) *Poetica*, cap. V, 1449, b, 10-15.

dice che l'epopea, a differenza della tragedia, può contenere più azioni che si svolgono contemporaneamente, mentre nella tragedia non è possibile imitare molte azioni che si svolgono nello stesso tempo ( $\alpha\mu\alpha$ ), ma solo quelle che sono sulla scena e che compiono gli attori. Si può perciò pensare che, se non possono presentarsi più azioni che si svolgono contemporaneamente, se si escludono più tempi contemporanei, non ci potranno essere più luoghi; ma la deduzione, per cui dall'escludere che si possano dare più luoghi di azioni contemporanee, si nega che ci possano essere più luoghi di azioni successive, è effettivamente ecceziosa.

Che cosa si deve però pensare della *Poetica* come codice di poesia? Nella *Poetica*, come precettistica, noi riteniamo si possano considerare due aspetti: uno per cui le sue presunte regole costituiscono carattere e definizione di ogni poesia, un altro per cui si presentano come la generalizzazione del carattere di certi contenuti particolari, per quanto comuni e abituali.

Il primo aspetto riguarda le regole dell'unità poetica, della verosimiglianza e della necessità, che però, anche per Aristotele, più che regole sono lo stesso concetto della poesia, che non possono perciò servire come mète da preferire entro il campo della poesia, perché fuori di esse non c'è poesia. E perciò, quando, ad esempio, si dica che poesia è invenzione di favola, e che questa è azione una e coerente, non si è fornito alcun aiuto ad un poeta per il progresso della sua poesia, perché, se egli è poeta, dovrà necessariamente porsi come inventore di favola una e coerente, se in ciò consiste la poesia. Allo stesso modo se definiamo la poesia come intuizione, questa definizione, appresa dal poeta, non potrà dargli qualcosa di cui manchi, o chiarirlo su qualche suo difetto, se essere poeti significa esplicare un'attività intuitiva.

Ma c'è nella *Poetica* un secondo aspetto per cui pare

che essa debba considerarsi come un legittimo ed utile codice di poesia, quello per cui vengono date delle regole per la tragedia e per l'epopea. Non si può infatti negare che, per quanto la critica del Rinascimento abbia accentuato eccessivamente questo aspetto, pure la *Poetica*, nel pensiero di Aristotele, si pone anche come una tecnica, in cui vengono giustificate razionalmente, come situazioni assolute, le escogitazioni di particolari tragici; e si pone così come situazione fondamentale quella del buono che passa per una *ἀμάρτια* dalla felicità all'infelicità, e come migliore situazione catastrofica quella di chi sta per uccidere, poi conosce e non uccide. Su queste basi perciò è nato il concetto dell'esistenza di generi letterari, di cui Aristotele avrebbe assegnate in modo assoluto le regole, che non potrebbero essere violate, e su questo fondamento si accese al principio del secolo XIX la lotta fra classici e romantici, sostenendo i primi il valore dei generi letterari e delle regole, i secondi l'individualità delle opere di poesia e la libertà dell'artista (1).

L'esistenza dei generi letterari è oggi generalmente negata dalla filosofia dell'arte e dalla critica, poichè si riconosce che nella poesia non vi sono tipi ma individui, che solo carattere comune alle diverse poesie è la nota della categoria dell'arte, e che vi sono tanti generi quanti individui poetici, e ciascuno diverso dall'altro. Con la osservazione concettuale coinciderebbe poi la testimonianza di fatto, perchè si trova che il campo della tragedia è molto più vasto di quello che sarebbe ove si conformasse agli schemi aristotelici: essi in fondo sono desunti da un gruppo di tragedie, sul tipo dell'*Edipo Re*, in cui vi è un eroe sostanzialmente buono che, per un fatale errore, passa

---

(1) Questa lotta ebbe dei riflessi anche in Italia, come mostra la *Lettera sull'unità di tempo e di luogo nella tragedia* del nostro Manzoni.

dalla felicità all'infelicità, e in cui è catastrofe, peripezia, riconoscimento, situazione codesta assai angusta e del tutto incompatibile con la larghezza di situazioni della tragedia moderna, come la shakespeariana, i cui protagonisti sono i personaggi più vari. Del resto anche la tragedia antica, quale ci rimane da Eschilo ad Euripide, contraddirebbe agli schemi dello Stagirita. In essa infatti troviamo protagonisti diversi dal saggio Edipo, come Agamennone e Medea, troviamo tragedie senza metabasi, o in cui essa è fuori dell'azione, tragedie senza peripezie e riconoscimento ecc.

Nonostante questa negazione dei generi letterari, di essi tuttavia si è fatto e si continua a far uso, come, nonostante l'affermazione dell'individualità del linguaggio per cui vi sarebbero tanti idiomi quanti individui, esso poi è suscettibile di divisioni secondo note comuni corrispondenti a divisioni entro il campo della comune umanità, lingue nazionali, regionali ecc., ed il parlante come individuo si presenta come un parlante italiano, francese, tedesco ecc. L'individualità dell'individuo infatti non si può determinare se non in rapporto alla comunità della specie di cui egli fa parte, è individualità che si fa più netta secondo una più chiara determinazione di un gruppo da cui si stacca, per cui un particolare individuo riceve una maggiore concretezza, dall'indifferenziato fondo dell'umano, per il suo porsi come italiano, come individuo di una certa epoca, con certi caratteri ecc. Analogamente la comunità di particolari esperienze, l'aria di una particolare civiltà, feudale, borghese, determina atteggiamenti simili di riflessione intellettuale e di azione, da cui forme affini di arte e diversi generi: il poema epico, la tragedia, il poema cavalleresco, il romanzo borghese, la lirica effusione; da ciò le divisioni dei generi letterari di cui possediamo in Aristotele una prima classificazione: secondo il mezzo, l'oggetto, il modo. Ma dall'esistenza di queste classi, che denotano l'affinità fondamentale di certe situazioni dello spirito

umano in certe epoche della civiltà, derivano regole inviolabili, e così esiste, per esempio, una tecnica della tragedia?

Se tragedia è rappresentazione di una caduta, di un passaggio dalla felicità all'infelicità, non pare si possa negare che muse di questa composizione saranno pietà e terrore, e, se questi sono i sentimenti centrali, non sembra illegittima, non a titolo di esigenza normativa per il futuro, ma di interpretazione del già prodotto, una indagine che tenda a mostrare la necessità di certe situazioni, deducendole dalle leggi dell'animo umano e della produzione dei sentimenti. Acquistano così il loro valore le norme dell'eroe tragico buono, dell'importanza dell'imprevisto, della peripezia e del riconoscimento, di un disegno razionale della composizione tragica ecc. Le regole aristoteliche della tragedia si possono in fondo considerare come riflessione critica su di un campo notevole di produzioni tragiche greche; la tragedia moderna sembra avere sconvolto questi schemi, colla ricca ampiezza della tragedia di Shakespeare, il cui protagonista sovente più che un eroe è un perfetto malvagio come Riccardo II; ma se si guarda bene non perdono neppure il loro valore per l'identità delle leggi dello spirito umano, per l'identità del clima con cui lo spirito perviene alle sue più alte celebrazioni, le norme fondamentali di Aristotele che effettuano la catarsi. Non vi è perciò, nonostante l'apparenza contraria, situazione tragica di cui sia protagonista solo un completo malvagio; ma il male deve essere contrastato dal bene, le tenebre debbono venire illuminate dal sole, e anche quando il protagonista buono venga fisicamente schiacciato, la tragedia deve chiudere, come nei drammi beetoveniani, al trionfo dello spirito immortale.

Se la *Poetica* perciò non può certo essere riconosciuta come un codice di poesia a cui debbono essere ricondotte le varie opere, per attendere il suo responso, essa ci si presenta però come un insieme di ragionevoli osservazioni

sul valore di certi procedimenti poetici, sulle finalità di certi generi; osservazioni fondate sulla generalità di certe esperienze e sui caratteri della natura umana, e che trovano la loro conferma nell'uso che ne è stato e sarà sempre fatto nella letteratura posteriore. Con queste ultime osservazioni ci siamo avvicinati a quello che costituisce il pregio essenziale della *Poetica*, al suo carattere filosofico. Questo consiste nell'apprezzamento e nella giustificazione della poesia in base alle esperienze dell'anima greca; in una sfera più elevata dell'ammirazione appassionata ma non consapevole di sé, della negazione e delle critiche generali di filosofi, particolari di retori e di pedanti, le più grandi opere della poesia greca ricevono la loro consacrazione dal genio più vasto e rappresentativo della mentalità ellenica. Si chiude così un ciclo della storia, si avranno poi ancora, collegati con la negazione platonica, altri dibattiti, sui quali si leverà di nuovo, nel Rinascimento, la saggezza aristotelica, ricca di esperienze, sino alle discussioni romantiche e al nuovo concetto della poesia da esse portato.

Ma, pur attraverso il moderno rinnovato concetto dell'arte, la *Poetica* di Aristotele è viva nel pensiero contemporaneo, per l'impostazione decisiva e sicura dei problemi, per la ricca messe di esperienze che le stanno a fondamento. Essa è pervasa da un senso profondo del valore della poesia, che viene giustificata come attività conoscitiva, necessariamente legata allo spirito umano, avente per effetto, almeno in certe sue produzioni, di elevare e rasserenare la vita mortale, di essere medicina delle passioni. In concreto però l'esplicazione dei presupposti si dibatte contro varie difficoltà. Aristotele ha visto che l'arte è conoscenza; ma il concetto di conoscenza come riproduzione di una realtà già compiuta mal si prestava a giustificare l'arte di fronte alla storia che riproduce l'individuo: ciò che Alcibiade compì, di fronte alla scienza che ne dà il concetto, di fronte alla filosofia come considerazione delle

categorie. Intesa così la conoscenza, veniva innegabile la denegazione platonica, poichè l'arte non si trova in nessuno di questi tipi di conoscenza, e, a volerle dare consistenza, essa si offrirebbe come trasfigurazione del particolare, imitazione di una imitazione. A queste difficoltà Aristotele sfugge con la famosa sentenza: la poesia è più filosofica della storia, essa riproduce piuttosto l'universale, ci dà le cose non quali sono, ma possibili ad accadere. In questa frase è racchiusa la consapevolezza che l'arte sia qualcosa di diverso da una fedele riproduzione di una certa realtà, poichè in essa una realtà nuova è innanzi a noi, che pure è vecchia: il poeta ci narra un caso assolutamente nuovo di vita che non ha avuto e non ha riscontro in qualcosa che è già accaduto, ci dice quel che egli sente, eppure, questo è il miracolo, egli è poeta e ci interessa se ci narra qualcosa che abbiamo visto e vissuto, un'esperienza che non è solo sua, ma nostra. La frase: la poesia imita il possibile ad accadere, rende, sul fondamento delle esperienze e dei concetti propri dei greci, questi due aspetti della poesia, per cui essa è conoscenza come legge di una molteplicità, e più che conoscenza; è tradizione e libertà, vecchio e nuovo. Questa formula permette ad Aristotele di poter conciliare la novità dell'arte, il suo uscire fuori dalle leggi della realtà fenomenica, insieme col rispetto della verità, il suo carattere extrarazionale con la sua razionalità, il fare a meno della logica, e nello stesso tempo l'ubbidirle. La risoluzione del conflitto giace nella formula « *possibile ad accadere* », perchè la possibilità implica il doppio significato di una realtà che rappresenta una novità rispetto all'accaduto, e che pure è conforme al reale, appartiene alla sua sfera; lo supera e pur gli obbedisce. La formula di Aristotele significa questa conciliazione fra tradizione e libertà, dato e nuovo, ed essa perciò si affissa su un concetto veramente essenziale dell'arte che, mentre si presenta come novità e creazione, affonda però

le sue radici nell'esperienza umana e nella vita di tutti. Se la sua formula rivela questo concetto dell'arte, in concreto però la giustificazione concettuale di essa non assolve il suo compito, perchè si traduce piuttosto in una reduplicazione del concetto di riproduzione di qualche cosa di dato. Infatti i due elementi che abbiamo trovati nel possibile ad accadere si moltiplicano entrambi come la copia dell'accaduto, o di un accaduto di fatto, o di un accaduto scorto attraverso la credenza, o di un migliore dell'accaduto, ma pur concepito entro il campo di esso. E si spiegano così le ambiguità nell'uso del termine possibile, che ora viene dichiarato come superiore al reale, ora come ombra del reale stesso. « Nelle tragedie i poeti si attengono piuttosto a nomi storici, e per il seguente motivo: perchè il possibile è qualcosa a cui si presta credenza (1). Ora quando delle azioni non sono effettivamente accadute stentiamo a credere che esse siano possibili, mentre le cose accadute si vede bene che sono possibili, perchè se fossero impossibili non sarebbero accadute ». Qui il possibile viene dato come concetto derivato ed implicito nell'accaduto, da cui sarebbe dedotto. Meglio invece si presta il concetto moderno di conoscenza non copia, ma sintesi dei molti nell'uno, a giustificare il concetto di verità dell'arte, nozione di verità che è fondamentale al valore della poesia, e se la distingue per un verso da una creazione sciolta da ogni legame col reale e con lo spirito, non la confonde neppure con la reduplicazione di una realtà già fatta. Poichè l'arte è questo singolarissimo prodotto che guarda al passato e mira all'avvenire, vuol essere constatazione teoretica e pur si pone come programma di vita, e l'impossibilità dell'osservatore si unisce al palpito di chi soffre e nell'arte trova la sua liberazione.

---

(1) *Poetica*, IX, 1451, b. 15-19.

Per quanto però imperfettamente esplicata, la nota di verità, affermata come fondamentale nella poesia, costituisce l'ammonimento che anche oggi lo spirito classico manda alle generazioni presenti, attraverso un'opera delle più significative. Alle regole ed ai modelli invece, al principio di imitazione si è ribellata l'estetica romantica che, per non trovare adatte le antiche regole alle nuove opere d'arte, ha creduto di buttar via tutta l'estetica classica, dando solo valore alla novità della poesia, al suo carattere di creazione e di assoluta irriducibilità ad ogni modello ed esperienza già data. Perciò al principio di imitazione è stato contrapposto quello di creazione, ad una poesia che si conformi al verosimile e necessario dell'azione, una poesia che sia trama sentimentale, irriducibile ad ogni legge che non sia un certo raccogliersi del sentimento dell'artista, una certa ineffabile lirica, una nota del tutto soggettiva che risuoni nella scena del mondo.

È sufficiente questa definizione della poesia? Noi pensiamo che essa, per guardare soltanto al secondo aspetto della sintesi: molteplice, uno, tradizione, libertà, vanifica la poesia in un solitario e ineffabile sfogo individuale, cui manca la necessità perchè manca la verità. Se infatti la poesia fosse solo sentimento senza verità, mancherebbe ogni valore della poesia che è tale solo quando le determinazioni per cui ci fa passare il poeta, il passaggio da certi personaggi a certi pensieri e sentimenti ed azioni, siano necessarie, cioè umane, cioè vere, conformi ad un aspetto necessario del reale. Il romanticismo ha valore appunto per l'esigenza e l'approfondimento di questo nuovo, definibile come il sentimento che debba venir espresso nell'intuizione, o meglio come una visione totale del mondo, un ideale che costituisca l'anima e la struttura della poesia. Nella complessità del fenomeno poetico c'è qualche cosa che sfugge alle nostre definizioni: forse l'anima della poesia è sentimento del mondo, una filosofia fatta sentimento, se-

condo cui vengano organizzate e configurate le singole figure; in ogni modo regola, limite, necessità e verità dell'arte costituisce un carattere fondamentale che, contro il sensismo artistico di Platone, Aristotele ha avuto il merito di rivendicare.

### BIBLIOGRAFIA

- U. VON WILAMOWITZ-MOELLENDORF, *Einleitung in die attische Tragödie*. Berlin, 1921. *Dritter unveränderter Abdruck aus der ersten Auflage von Euripides Herakles*.
- H. WEIL, *Études sur le drame antique*, Paris, Hachette. *Bibliothèque de littérature*. Troisième édition.
- A. CROISET, *Histoire de la littérature grecque* (nel vol. III), Paris, Thorin, 3<sup>a</sup> ed., 1929.
- G. GALATI MOSELLA, *La genesi e l'idea fondamentale della Poetica di Aristotele*, Palermo, 1910.
- E. ROMAGNOLI, *Il teatro greco*, Bologna, Zanichelli, 1924.
- B. CROCE, *Es-ética*, Bari, Laterza, 1912, 4<sup>a</sup> ed.
- B. CROCE, « Critica » 1930 (articoli su la tragedia e la commedia).
- G. GENTILE, *La Filosofia dell'arte*, Milano, Treves, 1931. (Parte II, I).
- G. PERROTTA, *I tragici greci*, Bari, Laterza, 1931.
- F. ALBEGGIANI: *Verità e Poesia*. Roma, 1932 (Associazione del Mezzogiorno, Supplemento all'« Educazione Nazionale »).

---

## CAPITOLO XI.

### LA *Poetica* NELLA STORIA DELLA CULTURA.

Nella sua brevità schematica, densa di teorie, di problemi, di luminosi accostamenti, la *Poetica* rappresenta la risoluzione e la sintesi di un mondo intellettuale ricco di esperienze artistiche e di problemi filosofici, morali, filologici intorno ad esse. La *Poetica* presuppone l'ammirazione dei Greci per la loro arte ed il culto per la tragedia, le varie controversie di illetterati e di sapienti intorno ad esse, le critiche e le negazioni di filosofi e l'antica controversia fra filosofia e poesia, le classificazioni, le interpretazioni, i commenti di letterati e di sofisti.

Dotato di un sano senso realistico che lo rendeva propenso all'accettazione del positivo e delle varie tendenze della natura umana, adatto per la vastità della mente a comprendere tutto l'umano, a raccogliere e ad armonizzare l'apparentemente discordi, Aristotele ci ha dato nella sua *Poetica* la mediazione e la risoluzione del conflitto, che ri-stabilisce il diritto dei valori storici affrontando e risolvendo in sede filosofica le aporie del pensiero comune. E ritroviamo nel suo libro le qualità capitali del filosofo che trasportò nel campo intellettuale della discussione e

della polemica le classiche virtù greche: la temperanza, la fortezza, la prudenza, la sapienza.

Contro le negazioni teologiche e talora accentuatamente sofistiche di un filosofo grande poeta, di Platone, contro le critiche di pedanti, di moralisti, di eruditi, Aristotele va incontro al generale sentimento dell'anima greca, rivendicando in sede filosofica, ciò che le era più caro, Omero e la tragedia, cercando perciò di dimostrare la giustezza e l'opportunità dell'universale ammirazione. Mosè dell'estetica antica, egli porta le tavole in base a cui giudicare la poesia; ma le prescrizioni di queste tavole non sono poi così sicure che non permettano molte eccezioni, poichè egli riconosce che il sapersi valere bellamente ha poi gran parte nella poesia.

Rimangono però come principî vitali dell'indagine estetica i canoni dell'arte come imitazione o come formazione dell'universale poetico, della verità poetica come diversa dalla storia, del diritto della poesia a porsi un mondo più vasto di quello della realtà empirica, per quanto sottoposto alle stesse leggi del reale, il concetto del potere catarctico della poesia, la tecnica della tragedia ecc.

Ma la *Poetica* rappresenta pure come la conclusione della grande poesia greca, poichè questa dopo Aristotele e dopo il fiorire della commedia nuova perde il suo rigoglio iniziale e si fa più preziosa ed erudita. E intanto la città greca viene assorbita nello stato romano, e in esso sorgono piuttosto generi letterari aderenti all'anima romana: il poema leggendario ed eroico, e a pratici interessi: il poema scientifico e didascalico. Sorta così un'arte quale l'avrebbero desiderata certi filosofi, o mancando filosofi dello stampo di un Platone, con le loro ragioni di ostilità alla poesia, nell'assenza a Roma di un vivente genere tragico che avrebbe potuto richiamare in valore le discussioni della *Poetica*, questa venne quasi dimenticata, o se ne tramandarono piuttosto i precetti che meglio si accordassero con una

concezione pedagogica e morale della poesia: la coerenza e l'unità, le qualità del linguaggio, la natura del poeta, le avvertenze sullo spettacolo scenico ecc. Questi precetti troviamo così riassunti nell'*Arte Poetica* di Orazio, in cui è legittimo scorgere un lontano influsso della *Poetica* aristotelica, che Orazio conobbe forse indirettamente attraverso Neottolemo di Paro (1). Nel periodo della letteratura dell'Impero, perciò, la *Poetica* è citata assai di rado da qualche erudito e grammatico, e per problemi in generale linguistici; residui del concetto della catarsi si hanno tuttavia nell'ambiente neoplatonico, in Proclo e Giamblico.

La prima concezione cristiana della poesia che con Sant'Agostino relega agli inferi le baie poetiche di un Virgilio, e a maggior ragione quelle greche, distrutto il gusto per la poesia classica, non sentì naturalmente il bisogno di chiedere la giustificazione di ciò che per lei o non esisteva, o era peccato; e d'altra parte, quando poi una sfera limitata della poesia classica tornò ad essere apprezzata, e fu in onore Virgilio, l'ammirazione per tale poesia venne giustificata per il suo presunto carattere allegorico, interpretazione del tutto aliena dalla aristotelica.

La *Poetica* si può dire perciò ignota nel Medio Evo, ove si eccettui la conoscenza indiretta che ne ebbero gli Arabi, e il misconoscimento di essa attraverso la parafrasi di Averroè, conosciuta e censurata da R. Bacon.

Nel Rinascimento invece, per opera di studiosi italiani, comincia la fortuna della *Poetica*, assai più grande di quella di cui godette nel mondo classico. Proprio nel secolo in cui tramontava la dittatura di Aristotele come metafisico, cominciò quella, durata quasi invincibile per due secoli, dell'Aristotele critico; e nel 1536 infatti, anno in cui il

---

(1) A. ROSTAGNI, *Arte poetica di Orazio*. Bibl. di Fil. classica diretta da G. De Sanctis e A. Rostagni. Torino, Chiantore, 1930, (nell'introduzione, nel capitolo: *Poesia e Poetica da Aristotele ad Orazio*).

Ramus proclamava all'università di Parigi che « quaecunque ab Aristotele dicta sint falsa et commentitia esse », il Trinacavelli pubblicava il testo greco della *Poetica*, il Pazzi l'edizione e la versione latina, il Daniello la sua *Poetica*, e il figlio del Pazzi dichiarava che « i precetti dell'arte poetica sono da Aristotele trattati con la stessa maestria che tutte le altre scienze » (1).

Varie cause confluiscono a determinare questa straordinaria fortuna. La fondamentale ci pare però consista nel carattere essenzialmente estetico del nostro Rinascimento, nel culto quasi esclusivo che hanno in esso le belle arti e la poesia. Ora nessuna dottrina sembra più adatta a consacrare questo culto della ritrovata *Poetica*, perchè, per l'unità e l'universalità dello spirito, l'intelletto, che voleva rendersi conto del valore dei suoi idoli artistici, era spinto inevitabilmente ad incontrare e a percorrere le stesse vie del grande Stagirita, così ben tracciate per le esperienze storiche e per il vasto ingegno dominatore. L'ammirazione per l'antico doveva poi sopravalutare il piccolo libro, venerandolo come un testo sacro; la stessa brevità, oscurità ed incompletezza di esso dovevano contribuire al suo successo, per la possibilità di insinuare pensieri diversi in luoghi il cui significato appariva di varia interpretazione. La stessa tendenza poi della iniziata controriforma, di una dittatura sulla poesia, trovava il suo appagamento in un'opera di intento prevalentemente normativo, e facilmente accomodabile a canoni moralistici.

Fiorirono così le traduzioni della *Poetica*, i commenti, nuove Poetiche, in conformità della dominante precettistica che dava trattati sulle arti, sulla famiglia, sul principe, sulla vita religiosa ecc. Il Pazzi (1536), il Segni (1549), il Maggi (1550), il Vettori (1560), il Castelvetro (1570), il Piccololo-

---

(1) I. E. SPINGARN, *Op. cit.*, Bari, Laterza, 1905, Parte I, cap. V, II, pag. 132.

mini (1575), ci danno edizioni, traduzioni e commenti della *Poetica*, il Vida (1517), il Trissino (1529), il Daniello (1536), il Giraldi (1550), il Muzio (1551), il Varchi (1553), Giraldi Cinzio (1554), il Minturno (1559), lo Scaligero (1569), il Patrizi (1586), il Tasso (1587), per indicare i maggiori, compongono poetiche in cui, ad eccezione del Patrizi che combatte Aristotele, si ritengono indiscussi, per quanto siano diversamente interpretati, i principî della *Poetica*.

In queste poetiche si prende in esame la natura del poeta e della poesia, si discutono l'imitazione aristotelica, l'universale poetico, le leggi della verosimiglianza e della necessità; viene esaminata inoltre la natura dei varii generi poetici, e si vogliono chiarire le teoriche aristoteliche del poema epico e della tragedia, in cui lo Scaligero vede le regole dell'unità di tempo, e il Castelvetro, desumendola dalla necessità della scena, anche l'unità di luogo. Quasi tutti i precedenti scrittori si danno come continuatori delle dottrine di Aristotele; ma chi più di tutti ne proclamò la dittatura letteraria fu lo Scaligero, che chiamò Aristotele « imperator noster, omnium bonarum artium dictator perpetuus ». Le opposizioni invece sono debolissime: l'Aretino nel *Prologo alle Cortigiane* sostiene la diversità delle regole poetiche in conformità dei diversi ambienti storici; il Patrizi nella sua *Poetica* vuol mostrare che Aristotele è oscuro e contradditorio; il Bruno nel *Degli eroici furori* oppone che la poesia non nasce dalle regole, ma le regole dalla poesia; il Giraldi Cinzio, che scriveva in difesa dell'Ariosto, cercò di sottrarre come un genere nuovo il poema cavalleresco alla dittatura di Aristotele. Con queste scarse eccezioni, il dominio dello Stagirita critico è incontrastato nel Rinascimento e nel periodo della controriforma, e si compongono tragedie e poesie secondo i pretesi modelli, come la *Sofonisba* e *L'Italia liberata dai Goti* del Trissino.

Dall'Italia la *Poetica* penetra poi in Francia e in Inghilterra e in generale in tutta la cultura europea. I rapporti

intellettuali tra Francia ed Italia si svilupparono specialmente durante il regno di Francesco I, che chiamò alla sua corte molti illustri italiani; specialmente noti furono il Muzio, il Minturno, lo Scaligero, che fu amico personale di molti poeti della *Pleiade*, il Castelvetro. L'imitazione classica e di Aristotele è notevole nel Ronsard e nei poeti della *Pleiade*, e si venne così elaborando una teoria sull'epopea e sul dramma in cui, come nel Ronsard, viene accettata (1) l'unità di tempo, e fino al Boileau, nel secolo XVIII, con cui si stabilisce il canone neoclassico di una poesia fondata sulla ragione, che permane fino al romanticismo.

In Inghilterra la *Poetica* fu messa in valore specialmente nella polemica contro i Puritani, che negarono valore alla poesia profana come mondana e corruttrice; contro queste accuse, che riecheggiano le condanne platoniche, la *Poetica* esercitò la sua antica funzione, e ad Aristotele, attraverso il Minturno e lo Scaligero, si ispirò il Sidney nella sua « *Difesa della Poesia* ». In essa si insegna che il poeta esercita un compito più alto di quello dello storico; e che, più facilmente del filosofo e dello storico, guida alla virtù, perchè insegna con esempio e con precetti (2).

Anche in Inghilterra furono molto discussi i problemi dell'epopea e della tragedia ideale, dei loro caratteri e della finalità, e merita fra l'altro di esser ricordata l'interpretazione che il Milton diede della catarsi, che preannuncia quella fisiologica del Bernays.

Anche in Germania la *Poetica*, entrata più tardi, esercitò indiscusso dominio, fino al Lessing che la commentò acutamente con interpretazioni che anche oggi sono discusse: egli vide nella *Poetica* le regole euclidee della poesia, e anche al sopravvenire del romanticismo estetico,

---

(1) SPINGARN, *Op. cit.*, pag. 103.

(2) ID., *Op. cit.*, pag. 269.

Schiller e Goethe esprimono la loro ammirazione verso la *Poetica* che suggerì al Goethe un'audace interpretazione della *catarsi*. Del resto la mentalità del 700, razionalistica e scientifica, che concepisce l'universo come un mondo ordinato secondo leggi matematiche, o come organizzato con finalità architettonica, si accorda col concetto classico della poesia come un tutto definito, ordinato ed armonico.

Il romanticismo filosofico negò però questa concezione di una realtà oggettiva tutta data e regolata da leggi costanti, che svalutava la storia rispetto alla matematica e alle scienze naturali. Esso invece pose come realtà fondamentale lo spirito, la cui legge è lo svolgimento dialettico, ed affermantesi in posizioni sempre nuove, irriducibili ad ogni sistemazione; a questo romanticismo filosofico corrisponde quello artistico che trasporta la poesia dall'oggetto al soggetto, nega il valore delle regole e afferma la libertà del poeta nel trattare ogni contenuto, e nell'uso delle forme varie e nuove quanto i varii contenuti. Questa nuova concezione della poesia venne ad incontrarsi, per il rigetto della mitologia e delle unità drammatiche, con l'estetica neoclassica; la disputa così si accese sul valore delle regole e della mitologia, e terminando essa col trionfo del nuovo indirizzo sembrò, con la sconfitta dell'estetica neoclassica, che trascinasse con essa anche il baluardo dell'estetica aristotelica.

Ma con inesausta vitalità la *Poetica* sopravvive, anzi trae nuova vita, per i nuovi significati che vi vengono ricercati dopo la sconfitta del classicismo. Nel secolo XIX infatti, sviluppatisi, per opera dello stesso romanticismo, una nuova consapevolezza del mondo greco, perfezionate corrispondentemente le indagini filologiche, viene novellamente indagato il significato della *Poetica*; le concezioni in essa contenute vengono riesaminate in confronto con le altre opere di Aristotele e le concezioni affini dello spirito classico, specialmente della sofistica e di Platone. Germa-

nia, Inghilterra, Francia contribuiscono a tale approfondimento, ma è specialmente la prima che ha dato il maggior contributo a tale indagine: oltre infatti a visioni complessive, come quelle dello Zeller, del Gomperz, e di altri autori di storia della filosofia, i tedeschi ci hanno date numerose traduzioni e commenti, come le edizioni critiche dell'Hermann (1807), del Bekker (1831), del Susemihl (1865-1879), del Christ (1873), del Vahlen (1885); le traduzioni del Ritter (1832), del Susemihl (1874), dello Schmidt (1875), del Brandscheid (1882), del Gomperz (1895), del Gudeman (1920). Nel campo delle indagini compiute in Germania il più notevole contributo è però lo studio del Vahlen, che, con attenta osservazione, e servendosi largamente dell'opera generale di Aristotele, ha interpretato tutta la *Poetica*; meno copiosi ma di quadrato equilibrio sono i lavori dei francesi, come lo studio dell'Egger, le indagini del Weil, le belle pagine del Croiset nella storia della letteratura, e la recente traduzione dell'Hardy nelle *Belles Lettres*.

Ottimi lavori, per l'agilità e la semplicità con cui è utilizzata un'ampia dottrina, ci hanno dato gli inglesi: occupa il primo posto il sempre giovane studio del Butcher, l'introduzione e il commento del Bywater.

Una tendenza, che si è generalmente pronunciata nel corso dell'ottocento, è di sostituire all'Aristotele delle regole e della *Poetica* normativa, con presupposti veristici e moralistici, un Aristotele acuto indagatore del fenomeno della poesia, assertore dell'autonomia di essa, e rivelatore del fenomeno più significativo della catarsi, come liberazione dalle passioni derivante dall'oggettivazione che si produce nella poesia. Su queste basi il Butcher ha costruito la sua interpretazione della *Poetica*; e con essa ci avviciniamo al significato filosofico della *Poetica*, da cui è specialmente derivato il rinnovato suo studio in Italia.

Questo studio è legato da noi al risveglio dell'interesse

sui problemi della poesia dal De Sanctis all'idealismo italiano e specialmente all'*Estetica* del Croce, perchè in tutto l'ottocento, se si eccettua una traduzione del Barco in Torino, nel 1878, gli studi sulla *Poetica* sono sepolti nell'oblio; nè dopo il 1870 l'indirizzo della cosiddetta critica storica sentì il bisogno di rivedere i suoi presupposti, e quindi di interrogare ancora Aristotele.

Invece al principio del secolo, sia per influenza degli studi stranieri — ma specialmente per l'azione esercitata dalle indagini del Croce che ha spinto avversari e seguaci, specie nel campo della letteratura, a rimettere in esame i presupposti della critica e quindi ad interrogare ancora Aristotele — si è avuto in Italia un rinnovato interesse per la *Poetica*, per il sorgere di una dottrina che sembrava le fosse in contrasto. Ed è così sorta la traduzione e l'introduzione alla *Poetica* del Valgimigli, l'edizione critica del Rostagni, numerosi articoli e studi, dal Festa al Galati Mosella, al Russo, al Galli, a G. A. Levi, varii studi del Rostagni, e un ampio lavoro di interpretazione generale dell'estetica di Aristotele, del Bignami. Gli interpreti di Aristotele si sono però divisi in due campi, in uno che vede in Aristotele il precursore e l'assertore del moderno romantico concetto della poesia come creazione, in un altro che lo considera invece come legato alle caduche concezioni estetiche dei suoi tempi, anzi per nulla progrediente dalle posizioni platoniche.

L'assertore più deciso della prima tesi è stato il Valgimigli, che ha trovato in Aristotele la teoria dell'arte creazione, della catarsi come rapimento estetico, e che nella sua traduzione rende perciò *mimesi* come creazione. In conseguenza, per il Valgimigli, la *Poetica* è opera eccezionale nel pensiero classico, ciò che spiega l'oblio in cui cadde in esso, mentre la sua vera scoperta sarebbe legata al rinnovato concetto della poesia.

Assertore della tesi opposta è invece il Rostagni, il quale

sembra si accordi in fondo col Finsler, che nega ogni originalità alla *Poetica*. Aristotele, per il Rostagni, non avrebbe superato i presupposti moralistici di Platone e del mondo classico, egli pensa che, nonostante le dichiarazioni di superiorità della poesia rispetto alla storia, per Aristotele la poesia sia linguaggio abbellito, fronzoli, retorica,  $\psi\chi\alpha\gamma\omega\gamma\tau\alpha$ , e che la catarsi è concezione morale di origine pitagorica. Con Aristotele il pensiero greco non avrebbe trovata alcuna valida concezione estetica, che solo i moderni avrebbero scoperta; perciò non si può dire che il pensiero estetico di Aristotele sia stato perduto nell'antichità e nel Medio Evo, perchè esso si respira e si trova in tutti gli scrittori classici, e specie in Orazio; solo in qualche oppositore di indirizzo epicureo è dato trovare i preludi di una nuova estetica.

Noi riteniamo che entrambe le precedenti concezioni siano difettose, la prima per eccesso, la seconda per difetto: queste sono le conclusioni contenute nella nostra indagine, che non hanno bisogno di venire stabilite a parte. Abbiamo infatti mostrate le ragioni per le quali l'estetica di Aristotele non può venir considerata come estetica della creazione; ma abbiamo anche mostrati gli elementi vitali per cui la *Poetica* pose problemi e soluzioni che non possono venir cancellati: la verità della poesia, l'universale poetico, la catarsi; per essi lo Stagirita ha veramente fatta progredire la poesia dai termini posti da Platone, e come massima espressione dello spirito classico, la *Poetica* rappresenta un aspetto perenne della poesia alla quale ogni indagine deve guardare e collegarsi.

#### BIBLIOGRAFIA

- B. BOSANQUET, *A history of Aesthetics*, London, 1892.  
G. SAINTSBURY, *A history of criticism and literary taste in Europe*, Edinburgh, London, 1900.

- B. CROCE, *Estetica*, Bari, Laterza.
- I. E. SPINGARN, *La Critica Letteraria nel Rinascimento*. Bari, Laterza, 1905.
- G. TOFFANIN, *La fine dell'Umanesimo*, Torino, Bocca, 1910.
- A. ROSTAGNI, *Aristotele e aristotelismo nella storia dell'estetica antica*. « Studi ital. di fil. class. » N. S. II, Firenze, 1921.  
id. : *Sulle tracce di un'estetica dell'intuizione presso gli antichi*. « Atene e Roma », N. S. I, (1920) pag. 46 sgg.
- F. ALBUOGLIANI, *La Poetica di Aristotele*. Firenze « La Nuova Italia », I, 1933.
- A. ROSTAGNI, *L'arte poetica d'Orazio*. Introduzione e commento di A. Rostagni, Torino, Chiantore, 1930.



PARTE SECONDA

**LA POETICA**



---

## I.

Della poesia sia di essa (1), come dei suoi generi, del <sup>1447a</sup> compito proprio di ciascuno di questi (2), del modo di comporre le favole (3), perchè possa aversi una poesia senza difetti, ancora del numero e della natura delle parti di ciascun genere (4), similmente di tutte quante le questioni che rientrano nel campo della presente indagine, su tutto ciò noi parleremo, incominciando, secondo l'ordine naturale, col trattar prima ciò che è primo (5).

L'epopea, la tragedia, poi ancora la commedia, la poesia ditirambica (6), la maggior parte dell'auletica e della citaristica (7), considerate in universale (8) sono tutte imitazioni; ma differiscono fra loro per tre aspetti (9): perchè imitano o con mezzi diversi, od oggetti diversi, o diversamente e non nello stesso modo. 15

Come infatti alcuni, (10) chi per arte e chi per abitudine, imitano molte cose raffigurandole (11) per mezzo di colori o di forme, mentre altri le imitano per mezzo della voce, così avviene nelle arti sopradette: i mezzi con cui esse tutte effettuano l'imitazione sono il ritmo, la parola, l'armonia (12), usati però o combinati assieme, o separatamente. E così l'auletica e la citaristica si servono soltanto dell'armonia e del ritmo, e quante altre arti si presentano con simile capacità, come quella dei suonatori di zampogna. Invece col solo ritmo, senza armonia, effettua l'im- 20 25

tazione l'arte dei danzatori, (13) perchè questi imitano, con atteggiamenti ritmici del corpo, caratteri, affetti, azioni (14). L'epopea poi (15) e le arti che si servono della sola parola  
1447 b sia col verso sia senza, e sia usando metri di tipo diverso, o di una sola specie, non han ricevuto finora un nome che le caratterizzi (16). E veramente noi non abbiamo una denominazione comune che comprenda sia i mimi di Sofrone e di Senarco (17), sia i dialoghi socratici (18), come anche le composizioni imitative eseguite con metri trimetri o elegiaci; e invece si ha piuttosto l'abitudine di congiungere poesia e forma metrica, e così a taluni vien dato il nome  
10 di poeti elegiaci, ad altri di poeti epici, e son chiamati poeti non in quanto siano stati imitatori (19), ma per l'uso comune che hanno fatto del verso. E infatti se qualcuno pubblicherà in versi una trattazione di medicina o di scienza naturale si ha l'abitudine di chiamarlo pure poeta, mentre, tolto il verso, non vi è nulla di comune fra Omero ed Empedocle, e perciò è giusto che il primo sia chiamato poeta, e il secondo studioso della natura (20) piuttosto che poeta.  
15 E similmente se qualcuno (21) componesse un'opera che ha carattere di imitazione mescolando assieme ogni specie di metro, come ha fatto Cheremone (22), nel suo *Centauro*, che è una rapsodia in cui si trovano mescolati tutti i metri, a costui non si dovrebbe negare il nome di poeta. E intorno a queste cose bastino le distinzioni che abbiamo fatte.

Rimangono poi alcune composizioni imitative che si servono di tutti i mezzi sopradetti, e cioè del ritmo (23), del canto (24) e del verso, come la poesia ditirambica, la poesia dei nomi (25), la tragedia e la commedia; ma tra esse passa questa differenza, che le prime due si servono di questi tre mezzi sempre contemporaneamente, le altre solo in qualche parte della composizione.

Tali sono dunque le differenze delle varie arti dal punto di vista dei mezzi.

## II.

Ora, siccome oggetto dell'imitazione poetica (1) sono individui che agiscono e questi debbono necessariamente essere uomini elevati o di bassa indole (2) — perchè la varietà dei caratteri si ricollega quasi sempre a queste due differenze, ed essi si dividono per i due aspetti del vizio o della virtù — i poeti imiteranno o persone migliori di noi, o peggiori, o eguali a noi, come fanno anche i pittori. Polignoto (3) infatti ha rappresentati uomini superiori, Pausone inferiori (4) all'ordinario, Dionisio (5) uomini simili all'ordinario. È chiaro dunque che ciascuno dei generi poetici di cui abbiamo parlato conterrà queste differenze, e sarà diviso in se stesso secondo la differenza, nel modo che si è detto, degli oggetti imitati. E infatti nella danza, nell'auletica, nella citaristica si possono trovare le predette differenze, e in quei generi che usano come mezzo il linguaggio, prosa o verso senza musica. E così Omero ha rappresentato uomini superiori al livello comune, Cleofonte (6) uomini ordinari, Egemone di Taso (7), il primo compositore di parodie, e Nicocare, l'autore della *Deliade* (8) uomini inferiori all'ordinario. La stessa diversità si trova pure nei ditirambi e nei nomi, come mostrano nei *Ciclopi* Arga e Timoteo e Filosseno (9). Questa stessa differenza separa la tragedia dalla commedia, perchè questa vuole imitare uomini peggiori di noi, quella uomini migliori.

5

10

15

1448 a

20

## III.

Ma vi è ancora fra i generi imitativi poetici una terza differenza (1), che consiste nel modo con cui può venire compiuta l'imitazione in ciascuno di essi. E infatti, dati gli stessi mezzi e gli stessi oggetti, un poeta può imitare (2) o in

forma narrativa (sia assumendo la personalità di altri, come fa Omero, o rimanendo sempre lui a raccontare, senza cambiarsi in altri), o per attori che tutti operino e agiscano direttamente.

Come dunque abbiamo detto da principio, l'imitazione si distingue per queste tre differenze: secondo i mezzi, gli oggetti, il modo dell'imitazione. E perciò, per un verso, Sofocle è imitatore allo stesso modo di Omero, perchè entrambi imitano uomini di carattere elevato, mentre per altro verso egli è imitatore come Aristofane, poichè entrambi imitano persone che agiscono e operano direttamente. E per quest'ultimo fatto, perchè rappresentano persone che agiscono (*drontas*), alcuni sostengono (3) che tali composizioni sono state chiamate drammi. E anche per questo motivo linguistico i Dori si danno il merito di essere stati creatori sia della commedia che della tragedia, — la commedia l'avrebbero prodotta i Megaresi, sia quelli nostri (4), durante il tempo della loro democrazia (5), sia quelli della Sicilia, perchè ivi sarebbe vissuto a Megara Iblea il poeta Epicarmo (6), che è molto più antico di Chionide e di Magnete (7) — la tragedia poi l'avrebbero prodotta altri Dori del Peloponneso. Le prove che essi portano sono etimologiche, perchè essi mostrano che mentre gli Ateniesi chiamano i villaggi *demi*, essi invece li chiamano *comi*, e che il vocabolo comici non sarebbe derivato dal verbo *comazein* (far baldoria), ma dal passare degli attori da villaggio a villaggio, non essendo tenuti in alcun conto nelle città. E aggiungono ancora che essi usano il verbo *dran* per esprimere l'azione, mentre gli Ateniesi usano *prattein*. Ma sulle differenze dei generi poetici, sul numero e le qualità di esse, basti ciò che si è detto.

## IV.

Sembra poi in generale che la poesia l'abbiano prodotta due cause (1), e tutte e due naturali. Infatti è proprio della natura umana, sin dall'infanzia, l'istinto dell'imitazione e che tutti godano dei suoi prodotti, e l'uomo differisce specialmente dagli altri animali come quel genere che più sa imitare, e questo è il mezzo con cui si procaccia le prime cognizioni. E che ciò sia vero (2) è mostrato dai fatti, (3) perché mentre certi oggetti, così come sono in natura, ci riescono sgradevoli, le loro riproduzioni invece, quanto più siano esatte, ci danno diletto (4), come le forme degli animali più ripugnanti e dei cadaveri. Ciò che poi spiega tale tendenza è il fatto che il conoscere è gratissimo a tutti gli uomini, e non soltanto ai filosofi, solo che i primi vi partecipano assai meno dei secondi. E infatti questa è la ragione per cui essi godono innanzi alle immagini di oggetti, perchè, nell'osservarle, avviene ad essi di imparare ed argomentare ciò che una cosa sia, come, per esempio: questo è quella tale persona. Ma se poi l'originale dell'immagine che lo riproduce non sia stato visto prima, essa non produrrà piacere in quanto è imitazione, ma per l'abilità nell'esecuzione, per il colore, o per qualche altra causa. 20

Essendo dunque in noi naturale la tendenza all'imitazione e all'armonia ed al ritmo (5) (perchè è evidente che i metri sono parti del ritmo), da principio, quelli in cui erano più sviluppate tali disposizioni, con lenti progressi, da rozze improvvisazioni, diedero origine alla poesia.

Questa poesia però si divise in corrispondenza dell'indole particolare (6) dei poeti, perchè i poeti di tendenze più elevate si volsero all'imitazione di azioni raggardevoli e prodotte da uomini di natura superiore (7), mentre i poeti

1448 b

5

10

15

20

25

di natural più basso si volsero all'imitazione di azioni di uomini grossolani; e così i secondi composero i primi giambi (8), i primi invece inni ed encomi (9).

Prima di Omero, però, non siamo in grado di fare il nome di poeti che abbiano composte poesie giambiche, per quanto si debba pensare che ce ne saranno stati molti; a cominciare da Omero abbiamo invece il suo *Margite* (10) 30 e altre composizioni simili, e in esse (11), perchè adatto al contenuto, venne introdotto il metro detto giambico, perchè con esso si scagliavano ingiurie (12) (perciò anche ora questo metro si chiama giambico); e così fra gli antichi alcuni furono poeti di versi eroici, altri di giambici. Ma come Omero fu massimo poeta nel trattare argomenti elevati (13) — perchè non solo si distinse per la forma eccellente delle sue imitazioni, ma anche per il carattere drammatico di esse (14), — così per primo mostrò le forme essenziali della commedia, traducendo in forma drammatica non l'invettiva ma il comico (15). E veramente il *Margite* sta rispetto alla commedia nello stesso posto dell'*Iliade* e dell'*Odissea* nei riguardi della tragedia. Quando poi fecero la loro apparizione sia la tragedia che la commedia, i poeti, secondo che la propria natura li spingeva all'uno o all'altro genere, divennero gli uni autori di commedie invece che di giambi, gli altri autori di tragedie invece che di composizioni epiche, per 35 1449 a 5 essere queste ultime forme più complesse (16) e più tenute in conto delle prime.

Esaminare poi (17) se la tragedia, così come ora si presenta, sia o non sia completa nei suoi generi, sia a considerarla in se stessa, sia come spettacolo, è oggetto di altra indagine. Ma essa nacque dapprima come improvvisazione, (18) 10 la tragedia da coloro che dirigevano il ditirambo, la commedia da coloro che dirigevano i canti fallici (19), che sono praticati ancora in qualche città; e così gradatamente la tragedia si venne accrescendo, come si vennero sviluppando quegli elementi che apparvero propri di essa. E così

attraversati vari cambiamenti la tragedia si fermò, poichè ebbe raggiunta la sua forma naturale (20).

Eschilo, per primo, portò il numero degli attori da uno a due (21), diminuì l'importanza del coro, e diede il primo posto al dialogo. Sofocle diede tre personaggi e una scena più ricca. Ma tardi, dai brevi argomenti (22) e dal linguaggio giocoso originario, dopochè si allontanò dal genere satiresco, la tragedia pervenne all'estensione e alla dignità della sua forma, e in quanto al metro sostituì al tetrametro trocaico il giambò. I poeti tragici si servirono dapprima del tetrametro perchè le loro composizioni erano satiresche e più vicine alla danza; ma, quando si sviluppò il dialogo, la natura speciale della composizione trovò il metro adatto ad essa. E veramente, fra i metri, il giambò si avvicina di più al linguaggio parlato, come mostra il fatto che nella conversazione spessissimo usiamo giambi, di rado esametri, e solo quando usciamo fuori dal tono comune della conversazione. In quanto poi al numero degli episodi (23) e agli abbellimenti, nel modo con cui si dice siano stati aggiunti, supponiamo come se ne avessimo parlato, perchè compito troppo lungo sarebbe forse il trattare di essi in modo particolareggiato.

15

20

25

30

1449 a

35

## V.

La commedia, come abbiamo detto, è imitazione di uomini ignobili, ma tali non per ogni specie di vizii, ma in quanto il ridicolo è parte del brutto (1). E infatti il ridicolo è qualcosa di sbagliato (2) e di turpe, ma senza produrre dolore nè danno, come ben mostra (3) la maschera tragica che è qualcosa di brutto e di stravolto, ma senza dolore.

Le successive trasformazioni della tragedia, e gli autori di queste, ci sono noti, ci sono invece ignote quelle della commedia perchè essa ai suoi inizi non era tenuta in conside-

<sup>1449 b</sup> razione; e infatti l'arconte concedette tardi il coro (4) della commedia, che prima era costituito di volontari (5). Solo quando la commedia si costituì nelle sue forme fondamentali, sono ricordati i poeti così chiamati per questo genere (6). Ignoriamo perciò chi abbia introdotte le maschere comiche, chi i prologhi, chi più di un attore, ed altre tali novità; però 5 le prime favole comiche le composero Epicarmo e Formide (7). Per questo riguardo perciò la commedia è venuta dalla Sicilia; fra gli Ateniesi poi Cratete (8) fu il primo che, abbandonando la commedia di invettiva, trattò argomenti e favole impersonali.

Per quel che riguarda l'epopea ci è risultato che essa veniva ad accordarsi con la tragedia in quanto imitazione, per mezzo del discorso, di azioni di uomini moralmente elevati; ma epopea e tragedia differiscono perchè il metro dell'epopea è uniforme (9), e perchè essa è narrazione. Esse differiscono anche per la loro estensione (10), perchè la tragedia tende a chiudere la sua azione entro un sol giro di sole (11), o ad allontanarsene di poco, mentre l'epopea non ha limiti di tempo per la sua azione; dapprima 10 perciò anche la tragedia era così illimitata (12) nel tempo dell'azione, come la poesia epica. Fra le parti costitutive alcune sono eguali (13) nella poesia epica e nella tragedia, altre sono esclusive della tragedia; e perciò chiunque è capace di cogliere i pregi e i difetti di una tragedia, è egualmente buon giudice di una composizione epica, perchè tutte le parti della poesia epica si trovano nella tragedia, ma non tutte le parti della tragedia si trovano nella poesia epica.

## VI.

<sup>1449 b</sup> 20 Della poesia imitativa in esametri e della commedia diremo in seguito; ma ora parliamo della tragedia e ricaviamo la definizione della sua essenza che sorge dalle cose dette avanti (1).

La tragedia è dunque imitazione di azione di carattere elevato (2) e completa (3), di una certa estensione, in linguaggio abbellito (4), e che ha le diverse specie di abbellimenti separatamente distribuite nelle varie parti di essa, imitazione compiuta da attori e non in forma narrativa, e che suscita il terrore e la pietà (5), perviene alla purificazione di tali affezioni (6). Dico abbellito quel linguaggio (7) che possiede ritmo, armonia, canto, e dico diverse specie di abbellimenti separatamente distribuiti, perchè alcune parti della tragedia adoperano soltanto il verso, altre invece il canto.

Ora, siccome nella tragedia l'imitazione è compiuta da attori (8), come una delle sue parti ci si presenta dapprima lo spettacolo scenico, poi la musica e il linguaggio, poichè codesti sono i mezzi con cui gli attori effettuano l'imitazione. Per linguaggio intendo nient'altro che l'insieme dei versi, per musica poi ciò il cui effetto è tutto manifesto.

Ma siccome la tragedia è imitazione di azione (9), e questa è compiuta da persone che agiscono e che si presentano diverse fra loro secondo il carattere e il pensiero che esse hanno (poichè anche in base a codesti due elementi noi attribuiamo alle azioni questa o quella qualità), due sono le cause naturali che determinano le azioni: pensiero e carattere, e da queste azioni poi ha origine la buona o la cattiva fortuna degli uomini. Ora l'imitazione dell'azione è compiuta dalla favola, e intendo per favola l'intreccio delle azioni; per carattere ciò che ci fa dire in riguardo ai personaggi che vediamo agire che essi hanno questa o quella qualità; pensiero ciò per cui chi parla dimostra qualche cosa o manifesta un giudizio.

In ogni tragedia perciò debbono esserci sei parti da cui essa viene caratterizzata (10), ed esse sono: la favola, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo scenico, la musica. Di queste sei parti due appartengono ai mezzi dell'imitazione, una al modo, tre all'oggetto dell'imitazione, e oltre di esse non ce ne sono altre.

25

30

35

1450 a

5

10

Di codeste parti non pochi poeti si sono serviti come, per così dire, di forme della tragedia (11), e infatti ogni tragedia (12) deve contenere egualmente spettacolo scenico, carattere, favola, linguaggio, musica, pensiero. L'elemento più importante (13) è però l'intreccio dei fatti, perchè la tragedia non è imitazione di uomini, ma di azione e di vita. E la felicità e l'infelicità sorgono in conseguenza dell'azione (14), e il fine stesso della vita è un'azione e non una qualità. Ora gli uomini hanno questa o quell'altra qualità in dipendenza del carattere, ma sono felici o infelici per le azioni che essi compiono. Da ciò deriva che i personaggi di una tragedia non agiscono (15) allo scopo di rendere certi caratteri, ma assumono certi caratteri perchè siano effettuate certe azioni; e perciò le azioni e la favola sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante fra tutte. E poi se non è possibile che si diano tragedie prive di azione, ce ne possono essere invece senza caratteri. E infatti le tragedie della maggior parte dei tragici moderni (16) sono povere di caratteri (17), e in generale ciò si verifica pure in molti altri poeti; e anche, fra i pittori, così si mostra Zeusi in confronto di Polignoto (18), perchè quest'ultimo è un buon pittore di caratteri, mentre la pittura di Zeusi manca di carattere. Se poi uno mettesse assieme discorsi che esprimessero dei caratteri, e che fossero pregevoli per linguaggio e per pensiero, non produrrebbe quello che fu detto esser l'effetto della tragedia, che invece raggiungerebbe piuttosto una tragedia povera in quanto a codeste parti, e che possedesse invece favola e intreccio di fatti.

Oltre a ciò i mezzi più importanti con cui la tragedia muove l'animo dell'uditore, e che sono la peripezia e il riconoscimento (19), fan parte della favola. Un'altra prova della superiorità della favola si vede da ciò che chi sia principiante nel poetare riesce meglio nel linguaggio e nei caratteri che nell'intreccio delle azioni, ciò che si nota pure in quasi tutti gli antichi poeti (20). E dunque il principio

e quasi l'anima della tragedia è la favola, poi vengono i caratteri. Qualcosa di simile si verifica pure nella pittura, dove se alcuno spargesse i più bei colori, ma senza disegno, non arriverebbe a dilettare come chi disegnasse una figura in bianco, con i soli contorni.

La tragedia dunque è imitazione di azione, e soltanto subordinatamente all'azione è imitazione di personaggi che agiscono.

Terzo elemento della tragedia è il pensiero che consiste nel poter dire ciò che fa parte di un certo soggetto e che gli conviene, ed esso, quando si applichi all'eloquenza, è regolato dalla politica e dalla retorica; e infatti gli antichi poeti facevano parlare i loro personaggi come cittadini (21), i moderni come retori.

Carattere poi è (22) ciò che rivela una certa scelta o verso quali fini, quando la cosa non sia chiara per sè, un individuo tenda o da quali fugga. Non contengono perciò carattere quei discorsi nei quali non si rivela in nessun modo il fine a cui tenda o da cui rifugga colui che parla. Pensiero è (23) ciò con cui colui che parla dimostra che qualcosa è o non è, o enuncia una sentenza generale.

Quarto elemento fra le parti letterarie (24) è il discorso. Come ho già detto chiamo discorso l'espressione dei pensieri con le parole, ed esso conserva la stessa capacità sia col verso che con la prosa. Degli elementi che rimangono la composizione musicale è il principale ornamento, mentre lo spettacolo scenico fa più effetto, ma esso è più materiale (25) e non costituisce un vero e proprio attributo poetico. E infatti la tragedia anche senza pubblico e senza attori può rivelare ciò che essa veramente è, mentre a combinare un buon spettacolo scenico meglio del poeta è adatto lo scenografo.

5

10

15

20

## VII.

Dopo di aver determinate le parti della tragedia vediamo ora quale deve essere la struttura della favola, perchè questo elemento, nella tragedia, è il primo e il più 1450 b importante (1). Noi abbiamo stabilito (2) che la tragedia 25 è imitazione di azione completa, che sia un tutto (3), e che abbia una certa grandezza, perchè si può avere anche un tutto che non abbia grandezza (4).

Tutto è ciò che ha principio, mezzo e fine. Principio è ciò che non contiene in se stesso nulla per cui derivi necessariamente da altro (5), mentre invece ha dopo di sè qualche altra cosa con cui è o sarà unito necessariamente. Al contrario fine è ciò che la sua stessa natura pone dopo di un'altra cosa, o necessariamente o per lo più (6), e che non ha nessun'altra cosa dopo di sè. Mezzo è ciò che è così costituito da essere dopo di una cosa, e da averne un'altra dopo di sè. È necessario perciò che le favole, che siano ben costruite, non comincino nè terminino a capriccio, ma che si conformino ai suddetti principii.

35 Inoltre il bello (7), sia un essere vivente, sia qualunque altra cosa che si componga di parti, non solo deve contenere un ordine in queste parti, ma deve anche possedere una grandezza che obbedisca a certe condizioni. Il bello infatti consiste nella grandezza e nell'ordine, e perciò un organismo vivente che fosse piccolissimo non potrebbe esser bello, perchè si avrebbe una visione confusa attuandosi essa in un tempo quasi impercettibile; nè sarebbe bello un organismo grandissimo, che avesse, per esempio, dieci mila stadii di lunghezza, perchè mancherebbe la visione d'insieme della cosa, e la sua unità e totalità non sarebbe colta da chi la guardasse. Ciò posto, come i corpi e gli esseri viventi debbono possedere una grandezza che si

possa ben percepire, così le favole debbono avere un'estensione che possa venir tutta ben compresa nella memoria.

Determinare però il limite che una tragedia può raggiungere nella sua estensione (8), ove si voglia tener conto delle condizioni dei concorsi drammatici e della pazienza del pubblico, non è compito che appartenga all'arte poetica, perchè, se si dovessero fare entrare in gara sulla scena cento tragedie, esse dovrebbero venir regolate a misura di clessidra. Invece il limite che deriva dalla natura stessa della cosa (9) è questo: una tragedia che sia la più lunga, purchè si possa cogliere nel suo insieme, ha i maggiori pregi che l'estensione può dare (10). E, per dirla con una breve definizione (11), limite sufficiente dell'estensione di una tragedia è quello che permette che, entro una serie di eventi che si svolgono l'uno dopo l'altro con rapporti di verosimiglianza e di necessità, avvenga un cambiamento dalla infelicità alla felicità o dalla felicità all'infelicità.

5

10

15

1451 a

20

### VIII.

La favola poi non è una (1), come alcuni credono (2), per il fatto che essa si riferisce ad una sola persona, perchè molti, innumerevoli casi (3) capitano ad una persona, mentre fra alcuni di essi manca ogni unità; e così molte sono le azioni che compie una persona, ma non perciò esse costituiscono azione che sia una. E si vede dunque che hanno sbagliato tutti quei poeti che hanno composte Eracleadi, Teseadi e altri simili poemi, i quali hanno creduto che perchè Ercole fu una persona, la favola che si riferisce a lui dovesse essere una. Omero invece, che per tanti riguardi è così diverso da costoro, anche per questo lato della poesia ha visto come si doveva fare, sia per riflessione, sia per intuito naturale (4). Egli infatti, nel comporre l'*Odissea*, non poetò tutti quanti i casi (5) che capitavano ad Ulisse, e che,

10. — ARISTOTELE, *La poetica*.

- 25 per esempio, fu ferito nel Parnaso (6), e che simulò la pazzia al momento della spedizione (7), azioni codeste che non si trovano in rapporto tale per cui, data una di esse, è necessario e verosimile che avvenga l'altra; ma compose la sua *Odissea* sul fondamento di un'azione una, nel senso che diamo a tale parola, e in modo simile anche l'*Iliade*.
- 30 Come dunque nelle altre arti imitative c'è unità nell'imitazione quando ci sia unità nell'oggetto, così la favola, perché è imitazione di azione, deve imitare tale azione che sia una ed intera; e tutti gli avvenimenti in essa debbono avere parte a parte tale connessione che, cambiando il posto di una parte o sopprimendola, si venga a mutare e a confondere l'ordine del tutto. Perchè non appartiene ad
- 35 un tutto ciò che, ci sia o non ci sia, non altera in nulla tale tutto.

## IX.

È chiaro dunque dalle considerazioni precedenti (1) che narrare cose realmente accadute non è compito del poeta, ma piuttosto quello di rappresentare cose quali potrebbero accadere, e cioè possibili (2) perchè verosimili o necessarie. E infatti lo storico e il poeta (3) non si distinguono perchè l'uno si esprime in versi, l'altro in prosa, perchè si sarebbe potuto mettere in versi la storia di Erodoto e sarebbe sempre opera storica sia col verso, sia senza; ma storico e poeta sono diversi perchè il primo rappresenta fatti effettivamente accaduti, il secondo cose quali potrebbero accadere. E perciò la poesia è più filosofica e più elevata (4) della storia, perchè la poesia esprime piuttosto l'universale (5), la storia il particolare.

Attenersi all'universale è attribuire ad un individuo di una determinata natura i pensieri e le azioni che per legame di necessità e di verosimiglianza convengono a tale na-

tura (6), e a codesta universalità mira la poesia quando mette i nomi (7) ai suoi personaggi; attenersi al particolare è dire invece le azioni che effettivamente compì Alcibiade e i casi che gli capitaronò.

10

Nella commedia questo carattere universale della poesia si è già manifestato chiaramente (8), perchè i commediografi, mentre combinano le loro favole con azioni verosimili, assumono similmente nomi liberamente inventati, e non fanno come i poeti giambici (9) che si riferiscono a individui storicamente esistenti.

15

Nella tragedia invece i poeti si attengono piuttosto a nomi già esistenti, e per il seguente motivo: perchè il possibile è qualche cosa a cui si crede (10). Ora quando delle azioni non sono effettivamente accadute noi stentiamo a credere che esse siano possibili, mentre le cose accadute si vede bene che sono possibili, perchè se fossero impossibili non sarebbero accadute. Tuttavia anche nelle tragedie avviene che in alcune sono noti uno o due dei nomi dei personaggi, e che gli altri sono inventati; mentre in altre nessun nome è noto, come nell'*Anteo* di Agatone (11), in cui sono inventati tanto i nomi quanto i fatti, e ciò non toglie che essa piaccia egualmente. E perciò non si dovrebbe cercare di esser fedeli ad ogni costo ai miti forniti dalla tradizione, e su cui sono fondate le tragedie, perchè sarebbe ridicolo ricercar questo, se poi le cose note (12), per molti non lo sono, ma egualmente tutti se ne dilettano.

20

Risulta dunque evidente da queste considerazioni che il poeta deve essere artefice piuttosto di favole che di versi, perchè egli è poeta in quanto imitatore, e imita azioni. Nel caso poi che il poeta prenda dalla storia il suo soggetto (13), non perciò perde la sua qualità di poeta, perchè nulla vieta che fra i fatti storici se ne presentino alcuni col carattere di azioni verosimili e possibili ad accadere, e chi perciò le imiti da questo punto di vista ne è il poeta.

25

Tra le favole o azioni semplici (14) quelle episodiche sono

30

le peggiori; e dico episodica una favola in cui il rapporto  
 35 fra un episodio e l'altro non è nè necessario nè verosimile.

Esse sono generalmente composte da poeti di seconde  
 d'ordine per la loro imperizia, ma talora anche da valenti  
 poeti (15) per condiscendenza verso gli attori; perchè per  
 comporre parti declamatorie vengono a sforzare la favola  
 oltre il suo limite, e così sono spesso costretti a rompere  
 il nesso delle azioni.

1452 a La tragedia però non è solo imitazione di azione completa, ma di casi che suscitino la pietà e il terrore (16), e questi sentimenti si manifestano soprattutto quando ci troviamo innanzi ad azioni che sorgono inaspettate per noi, ma determinantesi necessariamente l'una dall'altra. Innanzi a tali  
 5 eventi la meraviglia sarà più grande che innanzi a fatti che si producano da sè e a caso (17), perchè anche fra i fatti che avvengono per caso sembrano straordinari quelli che fan pensare che siano avvenuti a bella posta — come la caduta della statua di Miti, in Argo, che uccise, cadendogli addosso mentre lo guardava, chi fu causa di morte allo stesso Miti (18) — fatti codesti che non par davvero che siano avvenuti per puro caso. Perciò non c'è dubbio che le favole concepite nel modo che si è detto sono necessariamente le migliori.

## X.

Le favole poi possono essere semplici o complesse, e ciò perchè tali sono di per se stesse (1) le azioni che sono imitate da esse.

Chiamo semplice l'azione che, svolgendosi coerente ed una, nel modo determinato precedentemente, effettua il cambiamento di fortuna (2) del protagonista senza peripezia o riconoscimento, complessa l'azione che raggiunge questo cambiamento con peripezia, riconoscimento, o con entrambi

Ma la peripezia e il riconoscimento debbono derivare dalla interna struttura della favola, così che si producano come conseguenza necessaria e verosimile di ciò che precede, perchè che una cosa sia l'effetto di un'altra è molto diverso dal fatto che succeda solo a quest'altra(3). 20

## XI.

Peripezia è un cambiamento repentino (1) di ciò che succede nel suo opposto (2), nel modo come fu detto (3), e questo capovolgimento, noi diciamo, deve prodursi in modo verosimile e necessario (4). Così nell'*Edipo* (5) il messo che veniva con lo scopo di tranquillizzare il re, liberandolo dalla paura del matrimonio con la madre, mettendo in chiaro chi egli era, produsse l'effetto opposto; e nel *Linceo* (6), mentre Linceo veniva condotto alla morte e Danao gli veniva dietro per ucciderlo, accadde invece da ciò che essi facevano (7), che quest'ultimo morì e che il primo si salvò. 1452 a 25

Il riconoscimento (8), come mostra anche il significato del vocabolo, è un passaggio dall'ignorare al conoscere, che produce amicizia o inimicizia in personaggi che così sono destinati alla felicità o all'infelicità. La migliore forma di riconoscimento si ha però quando assieme ad esso si produca la peripezia, come avviene, per esempio, nell'*Edipo Re* (9). 30

Vi sono poi altre forme di riconoscimento perchè per oggetti inanimati (10), o per casi accidentali, può avvenire ciò che si è detto, e l'aver fatto o no un'azione costituisce pure un riconoscimento. Soltanto però la prima forma di riconoscimento è veramente quella che meglio corrisponde all'essenza della favola e dell'azione, perchè tale riconoscimento con peripezia susciterà terrore e pietà, e 1452 b noi abbiamo stabilito che la tragedia è imitazione di azioni 35

che suscitan tali sentimenti. E poi la cattiva sorte o la felicità dipendono da siffatte cose.

Ora poichè il riconoscimento è riconoscimento di persone (11), abbiamo certi casi in cui una persona soltanto è riconosciuta da un'altra, quando sia chiaro chi sia quest'altra, 5 in altri invece avviene il riconoscimento di entrambe le persone; e così Ifigenia (12) fu riconosciuta da Oreste per l'invio della lettera, mentre poi occorreva un altro riconoscimento perchè Oreste fosse riconosciuto da Ifigenia.

Fra le parti della favola, due dunque, la peripezia e il riconoscimento, abbiamo visto che cosa sono, una terza 10 parte poi è la catastrofe (13). Che cosa siano peripezia e riconoscimento l'abbiamo detto; ma la catastrofe è azione che porta distruzione e dolore, come sono le uccisioni che si vedono sulla scena (14), le stragi, le ferite e altri tali casi luttuosi.

## XII.

1452 b Di quelle parti della tragedia che si devono usare come 15 forme essenziali di essa abbiamo già parlato; le parti però della tragedia, ove essa si consideri nella sua estensione e nelle divisioni che si possono fare (1), sono queste: prologo, episodio, esodo, canto del coro, diviso quest'ultimo in parodo e stasimo. Queste parti sono comuni a tutte le tragedie (2), particolari invece ad alcune tragedie i canti della scena (3) e i commi.

Il prologo (4) è una parte completa (5) della tragedia che precede l'ingresso del coro; episodio è una parte completa 20 della tragedia fra due canti corali; esodo è una parte completa della tragedia, a cui non segue canto del coro (6); fra i canti corali il parodo è il primo canto (7) del coro, lo stasimo è un canto del coro senza anapesti e trochei (8),

commo è un canto di compianto (9) cantato dal coro e dalla scena.

Di quelle parti della tragedia che si devono usare come forme essenziali di essa abbiamo già parlato; queste sono invece le parti della tragedia ove essa si consideri nella sua estensione e nelle divisioni che si possono fare. 25

### XIII.

Quali situazioni bisogna ricercare (1), quali invece evitare nella composizione delle favole, e donde far derivare l'effetto proprio della tragedia, tutto questo bisogna ora mostrare in connessione a quanto si è detto (2). 1452 b 30

Siccome la migliore forma di tragedia deve avere la sua favola non semplice ma complessa, e deve imitare casi che suscitanterrore e pietà (3), perchè ciò caratterizza l'imitazione tragica, è chiaro che non bisogna mostrare uomini ottimi (4) che passino dalla felicità all'infelicità, perchè codesta situazione non desta pietà nè terrore, ma ripugnanza. E neppure bisogna mostrare malvagi che passino dalla infelicità alla felicità, perchè tale situazione è meno che tutte tragica, mancandole ogni elemento necessario a tale effetto; e infatti è situazione disumana (5) e non pietosa nè terribile. D'altra parte non si deve neppure rappresentare un completo (6) malvagio che precipiti dalla felicità all'infelicità. Certo tale situazione soddisfa il sentimento umano, ma non è tale che possa suscitare pietà o terrore, perchè la pietà si prova per chi si trovi in condizione di infelicità senza essersela meritata, il terrore nei riguardi di chi ci sia simile, e perciò il predetto evento non sarà pietoso nè terribile. Rimane dunque da scegliere come protagonista chi stia nel mezzo fra costoro, e che stia nel mezzo significa che non abbia qualità eccezionali di virtù o 1453 a 35 5

di giustizia, e che piombi sì nell'infelicità, ma solo per un qualche errore (7) e non per viltà o per malvagità; e che sia 10 fra gli uomini che godevano di una grande reputazione e di buona fortuna, come Edipo, Tieste, o altri illustri personaggi di famiglie simili.

È dunque necessario che una favola ben costituita, piuttosto che doppia, come alcuni sostengono, sia semplice, e che in essa non si passi dall'infelicità alla felicità, ma tutto al contrario dalla felicità all'infelicità, e non per la 15 malvagità, ma per qualche errore di un personaggio o quale si è detto, o, piuttosto che peggiore, migliore. Che ciò sia vero lo mostra quel che è avvenuto nel campo stesso della tragedia. Dapprima infatti i poeti tragici accoglievano qualsiasi soggetto (8), mentre ora le migliori tragedie hanno come loro oggetto i casi di poche famiglie, e per esempio riguardano Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste, Telefo, e tutti quegli altri personaggi ai quali capitò di soffrire o di provocare casi tremendi.

La migliore tragedia, quale la teoria ci rivela, è dunque quella che possiede la struttura che abbiamo detto, e perciò cadono nel precedente errore (9) quelli che biasimano Euripide perchè egli la usa nelle sue tragedie, che terminano il più delle volte con esito luttooso. Questa struttura invece, lo abbiamo già detto, è proprio quella giusta; e la prova migliore è questa: sulle scene e nei concorsi teatrali composizioni di questo genere sono le più tragiche, purchè siano ben rappresentate (10), ed Euripide, se pure per altri punti non rispetta l'economia della tragedia, si mostra certo il più tragico fra tutti i poeti.

30 Il secondo posto, per quanto alcuni assegnino loro il primo, è occupato dalle tragedie con intreccio di doppia struttura, come l'ha l'*Odissea* (11), e che contiene soluzioni opposte per i buoni e per i malvagi. L'apparente supremazia di codesta forma deriva però dalla fiacchezza del pubblico, perchè i poeti seguono gli spettatori e compon-

gono secondo i loro gusti. Ma il diletto che questa forma di intreccio produce è estraneo alla tragedia e proprio piuttosto della commedia, in cui infatti quei personaggi che nella favola sono i peggiori nemici, come Oreste ed Egisto, infine si partono da buoni amici, e nessuno è ucciso per mano dell'altro.

35

## XIV.

Nella tragedia la paura e la pietà (1) può sorgere come 1453 b effetto dello spettacolo scenico, ma può anche derivare dall'intimo intreccio delle azioni, procedimento codesto da preferire e solo degno di poeta che si rispetti. Perchè la favola tragica deve essere così costruita che anche senza vedere, al solo udire i fatti accaduti, si trepidi e si provi pietà per il modo con cui si svolgono (2); ciò che prova certamente chi sente raccontare la favola di Edipo. Volere invece produrre queste emozioni con lo spettacolo scenico è procedimento non artistico, e che piuttosto dipende dall'opera del corego (3).

5

D'altra parte si rendono completamente estranei allo spirito della tragedia quelli che con lo spettacolo scenico cercano di procacciare non il terrore, ma ciò che è soltanto mostruoso (4), perchè non bisogna richiedere alla tragedia ogni sorta di piacere, ma solo quello che le è proprio. Ora siccome il poeta tragico deve procacciare quel piacere che sorge dalla pietà e dal terrore suscitati dall'imitazione (5), si vede bene che questa impressione deve scaturire dalla composizione dei fatti.

10

Consideriamo ora quali fra gli eventi di una tragedia vengono a risultare terribili o compassionevoli (6). Azioni di simil genere debbono necessariamente svolgersi o fra personaggi fra cui esistano legami di reciproca affinità (7), o fra nemici, o fra persone che non siano nè amiche nè

15

nemiche. Nel caso in cui un nemico operi o stia per ope-  
 rare contro un nemico non ha luogo la pietà, tranne che per  
 il lato luttuoso dell'avvenimento (8), e parimenti nel caso di  
 azioni luttuose fra persone fra loro estranee. Se però azioni  
 catastrofiche si compiano fra affini, come quando un fratello  
 20 uccida, o stia per uccidere un fratello, o un figlio il  
 padre, o la madre un figlio, o un figlio la madre, o avvenga  
 comunque qualcosa di simile, sono questi i casi che biso-  
 gna ricercare. Le favole tradizionali (9) dunque non bisogna  
 modificare, e così fare Clitennestra non uccisa dal figlio, ed  
 Eurifile da Alcmeone. Però il poeta deve anche saper tro-  
 25 vare (10) e servirsi con intelligenza dei dati della tradizione.  
 Ma spieghiamo meglio che cosa intendiamo per uso intel-  
 ligente.

Nel caso in cui si compia una certa azione, questa può effettuarsi nel modo usato dagli antichi tragici, con protagonisti, cioè, che sanno e che conoscono, come ha fatto anche Euripide, con Medea che uccide i suoi figli. E può darsi ancora che uno operi, ma senza conoscere ciò che vi  
 30 sia di scellerato nella sua azione, e che solo dopo, ad azione compiuta, si sveli il rapporto di parentela, come nell'*Edipo di Sofocle*. In questo l'azione si compie però fuori dell'azione rappresentata (11), altrove invece entro la stessa tragedia, e così operano l'*Alcmeone* di Astimadante e Telegono nel *l'Odisseo ferito* (12). Vi è ancora, oltre di questi, un terzo caso, ed è quello di chi sta per commettere per ignoranza qualcosa  
 35 di irrimediabile, ma poi, prima di agire, viene a conoscere. Situazioni tragicamente possibili oltre di queste non ve ne sono (13). E infatti si agisce o non si agisce, e con conoscenza o con ignoranza. Il caso però di chi con piena consapevolezza sta per agire, e poi non agisce, è inferiore a tutti; perchè tale situazione, se per un verso è ripugnante, non è poi neppure tragica perchè è senza catastrofe, e perciò solo assai di rado un personaggio tragico agisce in  
 1454 a questo modo, come Emone nei riguardi di Creonte, nel-

l'*Antigone* (14). Viene in secondo luogo il caso in cui si agisca conoscendo; ma caso migliore è che si agisca senza conoscere e che poi, ad azione compiuta, si venga a conoscere, perchè quest'azione non è ripugnante, e il riconoscimento colpisce.

Ma superiore a tutti è l'ultimo caso (15), come per es. quello che si produce nel *Cresfonte* (16), in cui Merope sta per uccidere il figlio, ma non l'uccide perchè lo riconosce; e nell'*Ifigenia Taurica* (17), in cui la sorella sta per uccidere il fratello, e nell'*Elle* (18), in cui il figlio, che sta per consegnar la madre, la riconosce.

Ed ora si comprende la ragione per cui, come abbiamo già detto, le tragedie si fondano sui casi di poche famiglie (19). Avvenne infatti ai poeti, nella ricerca di situazioni tragiche, di usare nelle loro favole situazioni del genere precedente, non perchè guidati dalle regole dell'arte, ma dal caso; e perciò furono costretti ad applicarsi solo a quelle famiglie in cui avvennero tali casi luttuosi.

Ma sulla composizione dei fatti e sulla qualità delle favole abbiamo detto abbastanza.

5

10

15

## XV.

In quanto alla composizione dei caratteri quattro sono le qualità di essi a cui bisogna badare, ed una, anzi la prima, è che essi siano buoni (1). Ora si avrà carattere se, come abbiamo detto, i discorsi e gli atti rivelino una certa direzione della volontà, e se essa è buona, il carattere sarà buono. Tale bontà di carattere esiste in ogni classe di persone (2), ed infatti c'è una bontà femminile ed una bontà di schiavo, benchè la donna sia piuttosto un essere inferiore e lo schiavo un essere di poco conto (3). La seconda qualità del carattere è che esso sia appropriato. C'è sì un carattere virile; ma non si addice però ad una donna

1454 a

20

questa qualità, di essere virile o terribile. Terza qualità è la rassomiglianza (4), perchè questa proprietà è diversa dal rendere un carattere buono e appropriato, nel modo in cui si è detto. Quarta proprietà è la coerenza (5), perchè ove il personaggio che si debba rappresentare sia incoerente nelle sue azioni, e tale venga mostrato, bisogna tuttavia che egli sia incoerente coerentemente.

25 Un esempio di carattere cattivo, che non si giustifica con alcuna necessità artistica, è quello di Menelao (6) nell'*Oreste*; esempio di carattere non proprio ce l'offrono sia il lamento di Odisseo nella *Scilla* (7), sia il sermone di Melanippe (8); esempio poi di carattere incoerente è l'Ifigenia in Aulide (9), perchè Ifigenia che supplica è del tutto diversa dalla Ifigenia quale si mostra alla fine della tragedia.

30 Anche nella rappresentazione dei caratteri poi, come nell'intreccio delle azioni, bisogna sempre cercare la verosimiglianza e la necessità, e perciò le parole e gli atti di un personaggio con un certo carattere debbono giustificarsi per la loro verosimiglianza e necessità, così come il succedersi, nella favola, di un'azione ad un'altra.

1454 b È dunque evidente che anche gli scioglimenti delle tragedie debbono derivare dall'intima struttura della favola (10), e non dal *deus ex machina*, (11) come avviene nella *Medea*, o in quella parte dell'*Iliade* (12) in cui si tratta del ritorno delle navi. Il *deus ex machina* (13), invece, bisogna usarlo solo per quegli eventi che sono fuori della scena o per tutti quei fatti del passato, antecedenti della scena, che non è possibile all'uomo di conoscere, o per quegli eventi futuri che necessitano di venire predetti e annunziati, perchè, in quanto agli dei, noi ammettiamo che nulla sia ad essi ignoto. E d'altra parte neppur l'irrazionale deve entrare nello svolgersi degli eventi drammatici, o, se si fa entrare, si deve farlo soltanto fuori dell'azione tragica, come quello che c'è di irrazionale nell'*Edipo* (14) di Sofocle.

Siccome poi la tragedia è mimesi di personaggi migliori di noi, bisogna seguir l'esempio dei buoni pittori, i quali infatti, quando vogliono rendere le sembianze dei loro soggetti, pur rispettando la somiglianza, abbelliscono l'originale; e allo stesso modo il poeta che ritragga individui violenti o fiacchi, o che comunque presentino nel loro carattere difetti di tal genere, deve trasformare i difetti in pregi, e così Achille, che è esempio di ruvidezza, Omero ce l'ha reso buono (15).

10

A tutte queste cose, dunque, bisogna prestare attenzione, e inoltre alle regole che riguardano le sensazioni che necessariamente si accompagnano alla poesia (16); poichè anche in riguardo ad esse nascono spesso molti errori. Ma su questo argomento si è parlato abbastanza negli scritti già pubblicati (17).

15

## XVI.

Che cosa sia riconoscimento abbiamo detto avanti (1); ma esso ha varie specie, e la prima è il riconoscimento per segni, che però è fra tutti il meno artistico, per quanto il più usato, perchè assai facile ad ottenersi.

1454 b

20

I segni poi sono o congeniti, come « *la lancia che hanno impressa i figli della terra* » (2) o le « *stelle* » (3) che troviamo nel *Tieste* di Carcino; o sono segni acquisiti, e questi ultimi o si trovano nel corpo, come le cicatrici, o sono fuori del corpo come le collane, o come quella barchetta con cui avviene il riconoscimento nel *Tiro* (4). Ma anche di questi non artistici segni puòaversi un uso migliore o peggiore, e così Odisseo è riconosciuto per la sua cicatrice (5) tanto dalla nutrice come dai pastori (6); ma non egualmente bene nei due casi, perchè i riconoscimenti per segni, mostrati come mezzo per far credere (7), sono

25

i meno artistici, e così in generale tutti i riconoscimenti effettuati a bella posta; mentre sono migliori quelli che, come il riconoscimento nella scena del bagno, sorgono 30 inaspettati dalla scena stessa.

Una seconda specie di riconoscimenti è costituita da quelli combinati dal poeta (8), e che perciò non sono artistici. Così è questo il modo con cui Oreste nell'*Ifigenia* si fa riconoscere (9); e infatti mentre Ifigenia si fa riconoscere per l'invio della lettera, invece Oreste parla in un modo che è piuttosto voluto dal poeta che suggerito dalla necessità della favola. E per questa ragione il suo riconoscimento cade quasi nello stesso difetto che presentano i riconoscimenti artificiali per segni, perchè sarebbe stato eguale che Oreste avesse portato su di sé certi segni. E riconoscimento affine 35 è quello della « voce della spola », nel *Tereo* di Sofocle (10). La terza specie (11) di riconoscimento è quella per la memoria, per le impressioni che si manifestano alla vista di 1455 a qualche cosa, come avviene nei *Cipri* di Diceogene (12), in cui l'eroe alla vista del quadro diede in pianto; e nella narrazione di Alcinoo (13), in cui Ulisse, all'udire il suono della cetra, si ricordò e pianse, e per queste manifestazioni entrambi furono riconosciuti. La quarta specie di riconoscimento è quella per sillogismo, come avviene nelle *Coe-5 fore* (14) dopo questo ragionamento: qualche persona che mi somiglia è venuta, ma nessuno mi somiglia tranne Oreste, Oreste dunque è venuto. Riconoscimento per sillogismo è pure quello del sofista Poliido intorno ad *Ifigenia* (15), dove è naturale che Oreste così ragionasse: mia sorella fu data in sacrificio, ed ora anche a me tocca di essere immolato. Altro esempio è il riconoscimento nel *Tideo* di Teodette (16) dopo questo ragionamento: io pure, venuto per salvare mio figlio, 10 ho trovata la mia rovina. Altro esempio è nelle *Finidi* (17), dove le donne, nel vedere il luogo dove erano state esposte, compresero il loro destino così ragionando: Poichè siamo state qui esposte, qui è stato destinato che noi morissimo. Ma

vi è un riconoscimento combinato con un paralogismo (18) da parte degli spettatori, quale si vede in *Odisseo falso messaggero*. Infatti che Odisseo solo sappia tendere l'arco e nessuno tranne che lui, questo è ciò che è stato inventato dal poeta, ed è la sua ipotesi, (anche se Odisseo diceva che avrebbe riconosciuto l'arco che non aveva visto) e invece fare avvenire il riconoscimento per il riconoscimento dell'arco, questo è un paralogismo.

15

Ma fra tutti i riconoscimenti, migliori sono quelli che derivano dal corso stesso degli eventi, e in cui perciò la sorpresa per il riconoscimento sorge da fatti del tutto naturali, come avviene, per esempio, nell'*Edipo* di Sofocle e nell'*Ifigenia*, perchè che essa volesse inviare quella lettera è cosa del tutto verosimile. Essi soltanto, infatti, non hanno bisogno di ricorrere, per venire effettuati, ad artifici del poeta e a collane. Vengono poi i riconoscimenti per sil- 20 logismo.

## XVII.

Il poeta tragico deve poi, quando combina le sue favole (1) e fa parlare i suoi personaggi (2), porsi sempre innanzi agli occhi (3), quanto meglio gli sia possibile, ciò che vien componendo, perchè in tale modo egli vedrà chiaramente ogni particolare della situazione, come se si trovasse presente allo svolgimento dei fatti, e avvertirà ogni possibile contraddizione. E che si debba fare così lo mostra il biasimo in cui incorse Carcino (4). Infatti il suo Amfiarao usciva fuori dal tempio, ciò che sfuggì al poeta che non seppe guardare come uno spettatore; ma il lavoro, posto sulle scene, cadde, perchè gli spettatori vennero urtati dalla contraddizione.

1455 a

25

D'altra parte il poeta tragico dovrebbe pure cercare di riprodurre in se stesso, come meglio possa (5), gli atteggiamenti e i gesti dei suoi personaggi, perchè più efficaci di tutti

30 sono quei poeti che, movendo da una disposizione naturale eguale a quella dei loro personaggi, ne vivono i sentimenti (6), perchè chi ha l'animo in tempesta, e chi è adirato esprimono nel modo più efficace la tempesta dell'animo e l'ira (7). E perciò il poetare è proprio o di natura felicemente dotata o di temperamenti esaltati (8), perchè i primi sono flessibili ad assumer vari caratteri, i secondi son pronti a farsi trascinare dall'estro.

È ancora necessario che il poeta tragico si proponga dapprima nelle linee generali (9) gli argomenti dei suoi lavori,  
1455 b siano essi stati già trattati da altri o inventati da lui, e che in seguito passi a disegnare i vari episodi e ad estenderli convenientemente (10). Che cosa intenda per tale trattazione nelle linee generali si può mostrare nel seguente modo con l'argomento di Ifigenia (11). Una giovinetta che, mentre stava per essere offerta in sacrificio, era stata misteriosamente sottratta ai suoi sacrificatori e portata in terra straniera, dove era legge che i forestieri fossero sacrificati agli dei, ottenne ivi questo ufficio sacerdotale. Dopo qualche tempo avvenne a suo fratello di capitare in quella terra. (Che l'ordine di venire in questo luogo gli sia venuto dal dio, con quale intenzione il dio abbia fatto ciò, per quale fine egli fosse venuto, tutto ciò non fa parte della considerazione generale della favola) (12). Però, appena giunto, egli venne catturato; ma mentre stava per essere offerto in sacrificio, fu riconosciuto, o secondo il modo immaginato da Euripide, o secondo quello di Poliido (13), per cui Oreste dice molto opportunamente: non solo a mia sorella, ma a me pure doveva toccare di esser sacrificato; e da ciò la sua salvezza. Ciò fatto, e applicati i nomi, si può passare alla composizione degli episodi. Questi però debbono avere intima connessione con l'azione fondamentale, come, nel caso del personaggio Oreste (14), l'episodio della follia che lo fece catturare, e quello della sua salvezza per mezzo della purificazione.

Nella tragedia gli episodi debbono essere brevi, al contrario dell'epopea che ha invece per essi una maggiore estensione (15). Non lungo infatti è l'argomento centrale dell'*Odissea*. Un uomo ha errato per molti anni in paesi stranieri, sempre tenuto d'occhio da Poseidone, essendo rimasto solo. Intanto le faccende di casa sua così vanno, che le sostanze gli vengono dissipate dai pretendenti, e il figlio ha insidiata la vita. Ma finalmente, dopo aver sofferta ogni tempesta, ritorna in patria, e dopo essersi fatto riconoscere da alcune persone, assalta i nemici, se stesso salva, gli avversari distrugge. Ecco l'argomento centrale dell'*Odissea*, il resto sono episodi.

15

20

1455 b  
25

30

In ogni tragedia (1) parte di essa è il nodo, parte lo scioglimento; quei casi che son fuori dell'azione rappresentata, e spesso anche parte delle azioni rappresentate, sono il nodo (2), tutto il resto lo scioglimento. Chiamo dunque nodo tutta quella parte di una tragedia che va dal suo principio a quella parte che segna il passaggio o verso la felicità o verso l'infelicità; scioglimento quella parte che va dall'inizio del cambiamento della situazione sino alla fine. E così nel *Linceo* di Teodette (3) costituiscono il nodo di questa tragedia tutti gli avvenimenti precedenti la cattura del figlio e quella dei genitori; la parte che va dalla condanna a morte sino alla fine è lo scioglimento.

Vi sono poi quattro tipi di tragedie (4) (come quattro sono le parti di essa di cui abbiamo parlato): la tragedia complessa, che tutta si fonda sulla peripezia e sul riconoscimento; la catastrofica, come le tragedie che trattano di Aiace e di Issione (5); la tragedia di carattere, come le *Ftiotidi* e il <sup>1456 a</sup> *Peleo* (6); in quarto luogo vi è la tragedia semplice

come le *Fórcidi*, il *Prometeo*, e quante avvengono nell'Ade (7).

Certamente ogni poeta dovrebbe cercare di ottenere tutti i tipi che ogni tragedia può avere (8), o almeno i

- 5 più importanti, date specialmente le critiche che oggi si fanno ai poeti, per il fatto che, siccome si sono avuti eccellenti poeti per ciascuna parte della tragedia, si pretende che un poeta solo debba superare i pregi specifici di ciascun altro. Ma è giusto dire che, meglio di ogni altra parte, è la favola che stabilisce l'eguaglianza o la differenza di una tragedia ad un'altra, che sono eguali quando siano tali il nodo e lo scioglimento. Molti  
10 invece, abili a combinare i nodi, li sciogliono malamente, mentre invece si debbono accordare entrambe queste doti.

Bisogna poi tener presente ciò che abbiamo detto più volte (9), e non fare una tragedia come se fosse una composizione epica (chiamo composizione epica quella che contiene più azioni), come nel caso in cui un poeta prendesse per oggetto tutto l'argomento dell'*Iliade*. Nell'epica invece l'estensione, che è propria di tal genere di poesia, permette alle sue parti di assumere quello sviluppo che è ad esse conveniente,

- 15 mentre nelle composizioni drammatiche il risultato delude ciò che il poeta si aspettava (10). E ciò ben mostrano tutti quei poeti, che vollero racchiudere in una sola tragedia l'intero argomento della rovina di Troia (11), piuttosto che una sola parte, come fece Euripide, o tutta la storia di Niobe (12), in modo diverso da come fece Eschilo, i quali poeti o hanno fatto fiasco addirittura, o si sono trovati male nei concorsi, perché lo stesso Agatone (13) cadde per questo solo difetto.

- 20 Invece, sia nelle favole con peripezia, sia in quelle semplici (14), i poeti possono ottenere l'effetto a cui mirano per mezzo della sorpresa, come nel caso in cui un uomo astuto, ma malvagio, come Sisifo, venga ingannato, o quando un coraggioso, ma ingiusto, venga abbattuto, situazioni codeste

quanto mai tragiche e conformi al sentire umano. Anche questi casi è verosimile che accadano; è verosimile, come dice Agatone(15), che accadano anche molte cose oltre 25 ogni verosimiglianza.

Anche il coro (16) deve essere incluso nella tragedia come uno dei personaggi, deve essere una parte essenziale del tutto, e partecipare all'azione al modo che usa Sofocle e non come fa Euripide. Invece nei poeti posteriori ad Euripide le parti cantate tanto appartengono all'azione della tragedia in cui si trovano, quanto ad ogni altra; e perciò, dopo che Agatone diede per primo questo esempio, è venuto l'uso di cantare intermezzi nelle tragedie. Però qual'è la differenza fra l'introdurre canti di intermezzo in una tragedia e l'introdurre, da una tragedia in un'altra, o un discorso o un intero episodio? 30

## XIX.

Rimangono ora a trattare l'elocuzione e il pensiero, per-  
chè delle altre parti della tragedia abbiamo già parlato (1). 1456 a  
Ma ciò che riguarda il pensiero trova il suo posto natu-  
rale nel campo della retorica (2), perchè questo argomento è  
piuttosto di dominio di questa indagine. Appartiene al  
pensiero tutto quanto vien fornito dalla parola, e ne sono  
parti (3) il dimostrare e il confutare, il suscitare emozioni  
come la pietà, il terrore, l'ira e altre tali (4), e ancora 1456 b  
l'ingrandire e il diminuire (5).

È poi evidente che quando, per produrre i sentimenti  
della pietà e del terrore, l'ingrandimento di certe impres-  
sioni, l'accettazione di qualche cosa come verosimile, ci ser-  
viamo solo dell'azione (6), bisogna usare gli stessi principii  
della parola. Solo vi è questa differenza, che in quest'ultimo  
caso gli effetti precedenti debbono prodursi con la sola  
azione, senza spiegazioni verbali, mentre nel primo caso 5

essi debbono essere prodotti da colui che parla; perchè a che gioverebbe l'opera dell'oratore se le cose apparissero piacevoli da per sè sole (7), indipendentemente dal discorso?

Ma per venire alle questioni che si possono fare intorno al linguaggio, una parte di queste ricerche è costituita dai 10 modi dell'elocuzione (8), conoscere i quali è proprio della declamazione e di chi faccia professione di quest'arte, che consiste nel sapere come si rende un comando, o una preghiera, o una esposizione, o una minaccia, una domanda, una risposta o altre cose di simil genere. Perciò nessun biasimo, che possa essere accolto seriamente, può venir mosso contro un poeta per il fatto che egli conosca o 15 ignori queste cose. E davvero, chi potrebbe credere che Omero sia caduto nella colpa di cui lo biasima Protagora (9), per il fatto che egli nell'*Iliade* col dire: « l'ira canta, o dea », avrebbe rivolto un comando, credendo invece di esprimere una preghiera? Infatti, dice Protagora, dire di fare o di non fare una cosa è un comando:

Si tralasci dunque questo soggetto perchè estraneo alla Poetica.

## XX.

<sup>1456 b</sup> 20 Di tutto quanto il linguaggio (1) le parti sono queste: lettera, sillaba, legame, nome, verbo, (articolo) (2), flessione, discorso.

La lettera (3) è una voce indivisibile, non però qualunque voce, ma solo quella da cui può derivare una voce intelligibile, e infatti voci indivisibili sono proprie degli animali, ma nessuna di queste io chiamo lettera.

25 Le lettere poi si dividono in vocali, semivocali, mute (4). Vocale è quella lettera che ha un suono che viene udito da solo e senza incontro (5); semivocale è quella lettera

che ha un suono prodotto per l'incontro della lingua e delle labbra e che viene udito da solo, come il Σ e il Ρ; muta, come il Γ o il Δ, è quella lettera che ha bisogno dell'incontro della lingua o delle labbra, ma che diventa udibile solo se si unisce con una vocale o semivocale. Le lettere poi di ciascun gruppo differiscono fra loro per la forma che prende la bocca (6) nella pronuncia, per il luogo della bocca (7) in cui sono prodotte, per essere aspirate, tenui, per essere lunghe, brevi, e ancora per l'accento acuto, grave, medio (8).

La sillaba è una voce priva di significato proprio, e costituita da una muta e da una lettera che ha un proprio suono (9); e infatti le due lettere Γ Ρ costituiscono sillaba sia con Α, sia senza Α, come nella sillaba Γ Ρ Α. Ma la ricerca particolareggiata di ciascuna di queste differenze appartiene alla metrica.

Il collegamento (10) può essere o una voce non significativa che non impedisce e neppure produce che da più voci significative se ne formi una sola, destinata per sua natura a stare o agli estremi o nel mezzo, ma che non può stare in principio di una proposizione, se questa sta a sè come μέν, οὐτοι, δέ. Oppure collegamento è una voce non significativa, che ha per funzione di produrre una sola voce significativa da più di una voce significativa, come ἀμφί, περί, e simili; o è un suono non significativo che indica il principio, il termine, o la divisione di un discorso.

Il nome (11) è una voce significativa composta che non contiene alcuna determinazione di tempo, e di cui nessuna parte, come parte del tutto, è significativa di per se stessa (12); e infatti nei nomi doppi non ci serviamo delle loro parti come se avessero un significato prese separatamente, e così nel nome Teodoro (Θεοδώρω), la parte doro (τὸ δῶρον), non ha significato.

Il verbo è una voce composta significativa che esprime il tempo, e le cui parti, come nel caso del nome, non con-

tengono, staccate dal tutto, alcun significato. E infatti i nomi *uomo*, *bianco*, non esprimono il tempo, ma le voci verbali: *va*, *è andato*, esprimono la prima il tempo presente, la seconda il passato.

La flessione (13) appartiene tanto al nome quanto al verbo,  
 20 ed essa esprime o rapporti di casi come *di questo*, *a questo*,  
 o simili altri rapporti; o il singolare e il plurale come  
 uomini o uomo; o i modi della recitazione come interro-  
 gazione, o comando; e infatti: *andò?*, *va*, sono flessioni  
 del verbo secondo quest'ultima specie.

Il discorso (14) è una voce composta significativa, di cui  
 25 alcune parti, prese per se stesse, sono significative (perchè  
 non tutti i discorsi sono composti di nomi e di verbi,  
 ma può esservi anche un discorso senza verbo, come, per  
 esempio, la definizione di uomo (15), per quanto esso deve  
 sempre contenere qualche parte significativa). Esempio di  
 parte significativa è il nome Cleone, nel discorso « *Cleone cammina* ». Un discorso può avere unità in doppio modo:  
 30 o perchè indica una cosa sola, o per il legame che unifica  
 molte cose facendole una. E così, per esempio, l'*Iliade* è  
 una per il legame che unisce le varie parti; la definizione  
 di uomo perchè si riferisce ad un solo oggetto.

## XXI.

Vi sono due specie di nomi: semplici e doppi; e sem-  
 plici chiamo quelli che non sono costituiti da parti signi-  
 ficative, come la parola γῆ (terra), tutti gli altri doppi.  
 Questi ultimi poi o sono composti da una parte non si-  
 gnificativa e da una significativa, o da parti entrambe si-  
 gnificative (si noti però che il carattere di essere o non  
 essere significative non appartiene alle parti considerate  
 1457 a entro il nome) (1). Vi sono poi anche nomi tripli, qua-

drupli, multipli, come parecchi dei nomi fognati dai Massalioti (2): *Ermocaicoxanto*. 35

Ciascun nome poi o è parola di uso comune (3), o straniera, o metafora (4), o parola ornata, o inventata, o allungata, o accorciata, o alterata.

Chiamo nome di uso comune quello di cui si serve <sup>1457 b</sup> ordinariamente ciascuno di noi, straniero quello di cui si servono altri, e perciò è chiaro che lo stesso nome può essere insieme straniero e di uso comune, naturalmente non per le stesse persone. E così *siginon* (lancia) è per i Ciprî nome di uso comune, per noi straniero; *doru* (lancia) è per noi nome di uso comune, per i Ciprî straniero (5).

La metafora consiste nel trasportare ad una cosa il nome di un'altra, o alla specie dal genere, o al genere dalla specie, o alla specie da un'altra, o per analogia.

Un trasporto alla specie dal genere si ha, per esempio, nella proposizione: « Qui la mia nave (6) si è fermata », e infatti *essere ancorato* è una specie del *fermarsi*. Un trasporto al genere dalla specie è nella proposizione: « Veramente Odisseo ha compiute mille e mille ottime imprese » (7), perchè *mille e mille* sta per *molte*, e il poeta si serve di questa parola invece di molte. « Attingendo l'anima col bronzo » (8) e « tagliando con la coppa di bronzo », sono due esempi di trasporto da una specie all'altra. Nel primo esempio il poeta ha usato, al posto della parola *tagliare*, *attingere*, nel secondo, al posto di *attingere*, *tagliare*; entrambe queste parole poi sono specificazioni di *toglier via*. 15

Dico poi che si verifica l'analogia quando il secondo termine sta col primo in un rapporto eguale a quello del quarto col terzo, perchè in tal caso al secondo termine si potrà sostituire il quarto, e al quarto il secondo. In molti casi poi i poeti aggiungono il termine in rapporto al quale sta quello proprio che è sostituito dalla metafora (9). E così, per esempio, la coppa sta a Dioniso come lo scudo sta a Marte; e dunque si dirà la coppa scudo di Dioniso,

e lo scudo coppa di Marte. Oppure la vecchiaia sta alla vita come la sera al giorno, e perciò la sera si chiamerà vecchiaia del giorno, o, come Empedocle (10), anche la vecchiaia sera della vita, o tramonto della vita.

Talvolta manca qualcuno dei quattro nomi in relazione d'analogia, ma tuttavia si farà egualmente la metafora. E così, per esempio, gettare il seme si dice seminare; ma il verbo « gettare la luce dal sole » manca di un proprio nome; ma questa azione ha lo stesso rapporto col sole che il seminare in riguardo al seme, e perciò si dirà: « seminando la fiamma prodotta dal dio ».

30 Vi è poi un altro modo di usare questa specie di metafora (11), col far uso del nome metaforico, togliendogli però qualcuna delle qualità sue proprie, come nel caso in cui qualcuno chiamasse lo scudo coppa, non però di Marte, ma senza vino (12). . . . .

Nome inventato poi è quello che non è stato adoperato da nessuno, ma che ha stabilito lo stesso poeta, perchè 35 pare che vi siano alcune parole di questa classe, come *ernugas* invece di corna e *arètera* per sacerdote.

Vi sono poi nomi allungati o accorciati; nel primo caso il nome ha una vocale più lunga della consueta o una sil-  
1458 a laba aggiunta; nel secondo è stata tolta una parte di essa. Lungo è, per esempio, *πόλης* invece di *πόλεως*, e *Πηλη-*  
*τάδεω* per *Πηλείδου*, nome accorciato è, per esempio, *χρῆ*,  
5 *δῶ*, e *ὅψ* in *μῆτρα γίνεται ἀμφοτέρων ὅψ* (13).

Si ha poi un vocabolo alterato quando una parte del vocabolo ordinario viene conservata, un'altra trasformata, come *dexiterón* invece di *dexion*, nella frase « nella mammella destra ». I nomi in se stessi (14) poi sono o maschili, o femminili, o di genere intermedio: (15) maschili quelli che terminano in N o P (o in ξ), o con ogni lettera composta 10 con ζ (due sono le consonanti di tale tipo: ψ e ξ); femminili quelli che terminano in vocali sempre lunghe come γ, ω, o per la vocale allungata α; e così la somma delle

terminazioni maschili e delle femminili viene ad essere eguale, perchè le terminazioni ξ e ϕ sono una medesima cosa (con il ζ).

Nessun nome poi termina in consonante muta, nè in vocale breve.

Tre soli nomi terminano in ι: μέλι, κόμη, πέπερι. 15

Cinque nomi terminano in υ: τὸ πῶν, τὸ γᾶπυ, τὸ γόνυ, τὸ δόρυ, τὸ ἀστυ.

I nomi di genere intermedio escono in queste terminazioni e in N, P, e in Σ.

## XXII.

Pregio del linguaggio (1) è la chiarezza che non cada nel pedestre (2); e certo chiarissima ma pedestre è l'elocuzione costituita da nomi di uso comune, come le composizioni di Cleofonte e di Stenelo (3). Invece la poesia che fa uso di vocaboli peregrini è elevata e si allontana dal linguaggio ordinario, e dico peregrina l'elocuzione costituita da vocaboli stranieri, metaforici, allungati, e in generale da ogni vocabolo che non sia di uso comune. Però un linguaggio che sia composto solo da vocaboli di questo genere o sarà enimmatico o barbaro; enimmatico se composto di sole metafore, se di vocaboli stranieri barbaro. Perchè questa è la caratteristica dell'enimma: dir cose vere col mettere assieme delle assurdità, e questo si ottiene, non con l'unire nomi di significato proprio, ma con l'usare invece delle metafore, come nel verso:

« Io vidi un che col foco  
Un bronzo sulle spalle gli appiccava » (4)

e altri simili esempi. Barbaro poi è il linguaggio composto di nomi stranieri. 30

Occorre piuttosto, per ottenere un buon linguaggio, fare come una mescolanza (5) di tutte quante le specie dei

vocaboli, perchè le parole straniere, le metafore, le parole ornate, e tutte le altre specie di nomi di cui abbiamo parlato, renderanno l'espressione non ordinaria nè pedestre, mentre i nomi dell'uso comune le conferiranno chiarezza.

**1458 b** Ma gli allungamenti, gli accorciamenti, e le alterazioni dei nomi contribuiscono principalmente sia alla chiarezza come alla elevatezza del dire, perchè quello che c'è in essi di diverso dai vocaboli comuni segna un distacco dal linguaggio abituale e produce perciò l'elevatezza del dire, mentre, per quella parte del linguaggio abituale che c'è in essi, ci sarà la chiarezza.

**5** Hanno perciò torto quelli che criticano l'uso di tale libertà e si fanno beffe del poeta (6), per la ragione che verrebbe ad esser cosa facile la poesia, se fosse permesso allungare a piacere le parole, libertà criticata da Euclide il vecchio (7) che la satireggiava contraffaccendo questo linguaggio:

Ἐπιχάρην εἶδον Μαραθῶνάδε βαδίζοντα; ε  
Οὐκ ἀν γ' ἐράμενος τὸν ἐκείνου ἐλλέβορον (8).

**10** Certo quando ci si serva troppo marcatamente di questi modi, si cade nel ridicolo, e d'altra parte la misura è dote richiesta anche per le altre parti del discorso, perchè anche delle metafore, delle parole straniere, e di tutte le altre specie di nomi, chi se ne servisse in modo inopportuno arriverebbe allo stesso risultato di chi se ne serva di proposito, per muovere il riso. Ma quanto invece sia differente l'uso moderato si può ben vedere nella poesia epica, inserendo nei versi vocaboli dell'uso comune. E anche per le parole straniere, per le metafore, o per le altre specie di nomi peregrini si può vedere che noi diciamo il vero, ove si sostituissero ad esse dei nomi di uso comune. E, per esempio, Eschilo ed Euripide hanno composto uno stesso verso giambico (9), ma Euripide mutò un solo vocabolo, **15** mise una parola rara al posto di un vocabolo dell'uso

**20**

comune, e ci diede così un bel verso, mentre quello di Eschilo è mediocre. Nel *Filottete* infatti Eschilo aveva detto:

« Ulcera che mangi la carne del mio piede »,

Euripide a mangi sostituì banchetti (10). E in questi versi:

« Ed una minutaglia e soffio d'uomo  
E ripugnante, ecco chi me....

25

se alcuno sostituisse i vocaboli di uso comune, si avrebbe:

« Ed io che piccol sono, e debole  
E deformi.... (11).

E in quest'altro:

« E un volgare sgabel ponendo giù  
E un pochetto di tavol » (12)

30

con la sostituzione si avrebbe:

« E un cattivo sgabel ponendo giù  
Ed un piccolo tavol.

E invece delle rive « *rimbombano* », le rive « *gridano* » (13).

Arifrade (14), d'altra parte, metteva in caricatura i tragici, perchè questi si servono di espressioni che nessuno userebbe nella lingua parlata, come, per esempio, « dalle case via », per « via dalle case », e « te da » e non « da te » e ἐγώ δέ ντν (e non ἐγώ δὲ αὐτόν) (15), e « ad Achille intorno » invece di « intorno ad Achille ». Ma l'uso di queste espressioni, proprio perchè esse non si trovano nel linguaggio comune, dà allo stile la sua elevatezza, ciò che Arifrade non ha visto.

1459 a

Perciò l'uso opportuno di ciascuna delle specie di nomi di cui abbiamo parlato, dei nomi doppi e delle parole straniere, ha grande importanza; ma maggior valore hanno le metafore perchè esse non possono apprendersi dagli altri e rivelano l'originalità dell'ingegno (16); e infatti saper tro-

5

vare buone metafore significa cogliere le somiglianze fra le cose.

- Fra i vari nomi poi, quelli doppi sono più adatti per i ditirambi (17), i vocaboli stranieri per i versi eroici, le metafore per i trimetri giambici (18).

Nei versi eroici però sono utilizzabili tutte quante le specie dei vocaboli; invece nei trimetri giambici, per il fatto che in essi è specialmente imitato il linguaggio ordinario, servono meglio quei nomi che ognuno adopera nella conversazione ordinaria, e cioè i vocaboli di uso comune, le metafore, le parole ornate.

- 15 Ma intorno alla tragedia e all'imitazione che si compie per mezzo dell'azione, basti quel che si è detto.

### XXIII.

Ed ora, venendo a trattare di quell'imitazione che è narrativa (1) e che ha per mezzo il verso (2), è chiaro che la favola di questo genere deve avere struttura drammatica (3), come quella della tragedia, ed essere costituita da un'azione intera e compiuta, che abbia principio, mezzo, fine, affinchè essa, una 1459 a 20 completa come un organismo vivente (4), possa produrre quel diletto che le appartiene (5). Ed è ancora manifesto che la struttura della poesia epica non può essere uguale a quella delle narrazioni storiche (6), che sono costrette ad esporre non un'unica azione ma un periodo di tempo, con tutti gli eventi che accadnero in esso ad uno o più personaggi, ciascuno dei quali sta rispetto a tutti gli altri così come capitò. E infatti si svolsero contemporaneamente (7) la battaglia navale di Salamina e la sconfitta dei Cartaginesi in Sicilia, senza che per nulla esse tendessero insieme allo stesso risultato; e d'altra parte talora avviene che in tempi immediatamente successivi un fatto segua ad un altro, senza che da entrambi sorga un unico effetto.

Eppure la maggior parte dei poeti seguono quest'ultimo procedimento (8). E perciò, come abbiamo già detto, anche per questo riguardo Omero sembra elevarsi meravigliosamente su tutti gli altri poeti, perchè non volle poetare, benchè avesse un principio e una fine, tutta quanta la guerra di Troia (9) (dato che l'argomento sarebbe riuscito troppo vasto e tale da non potere essere tutto colto nel suo insieme); mentre d'altra parte, se pure avesse avuto una misurata estensione (10), sarebbe stata troppo complessa per la varietà degli eventi. E dunque Omero da tutti questi eventi staccò una parte (11) che avesse unità, e di molte delle altre si servì come episodi, e così col catalogo delle navi e con gli altri episodi rese variata la sua poesia. Ma gli altri poeti hanno preso come loro oggetto una persona, un periodo di tempo, un'unica azione ma con molte parti, come l'autore delle *Ciprie* (12) e della *Piccola Iliade* (13). E perciò dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, da ciascuna di esse si può ricavare una tragedia sola, o due tutt'al più, molte invece dalle *Ciprie*, e dalla *Piccola Iliade* più di otto, come il *Giudizio delle Armi* (14), *Filotete* (15), *Neottolemo* (16), *Euripilo* (17), *Odisseo mendico* (18), le *Donne di Sparta* (19), la *Distruzione di Troia* (20) e la *Partenza delle Navi*, *Sinone* e le *Troiane* (21).

30

35

1459 b

5

## XXIV.

L'epopea deve presentare inoltre (1) gli stessi tipi della tragedia (2), ed essere perciò o semplice, o complessa, o di carattere, o catastrofica, ed anche le sue parti, ove si tolgano la musica e lo spettacolo scenico, saranno le stesse di quelle della tragedia. E infatti nella poesia epica son pure necessarie peripezie, riconoscimenti, catastrofi, come anche la bellezza del pensiero e della lingua. Cose tutte codeste di cui Omero si è servito per primo e con grande

10

maestria. Infatti entrambi i suoi poemi sono così costituiti che l'*Iliade* è semplice e catastrofica (3), l'*Odissea* complessa (dappertutto vi sono riconoscimenti) e di carattere; e a ciò si aggiunga che essi per pensiero e per lingua superano ogni altra poesia.

L'epopea però differisce dalla tragedia per la lunghezza della composizione e per il metro (4).

In quanto alla lunghezza limite giusto è quello che abbiamo già stabilito, per cui si dovrebbero poter vedere insieme principio e fine della composizione. Per raggiungere codesto limite i poemi epici dovrebbero però avere una struttura meno vasta di quella degli antichi poemi, e raggiungere l'estensione che hanno tutte assieme le tragedie che vengono rappresentate in un solo spettacolo. Per accrescere la sua estensione la poesia epica possiede però una importante risorsa (5), perchè nella tragedia non è possibile rappresentare molte parti di azione che avvengano nello stesso tempo, ma quella sola parte che si svolge sulla scena, e che è rappresentata dagli attori. Nell'epopea invece, per essere essa narrazione, possono essere presentate molte azioni che si sono effettuate nello stesso tempo, e da esse, quando siano legate all'azione principale, viene accresciuta la maestà della poesia. Il poema epico perciò possiede questo vantaggio che lo rende grandioso, gli permette di variare l'interesse del lettore, e di arricchir la materia con svariati episodi, mentre l'uniformità, che presto sazia, fa cascane tante tragedie.

In quanto al metro (6) da usare, l'esperienza ha provato che il verso eroico è il solo che sia adatto all'epopea; e infatti se qualcuno volesse comporre qualche poema epico, o in metro diverso dall'eroico o servendosi di varii metri, risulterebbe subito la sconvenienza del tentativo. E veramente il verso eroico è il più posato e il più ampio fra tutti, e perciò meglio di ogni altro si presta ad accogliere vocaboli rari e metafore, poichè anche per questo lato la

poesia narrativa supera le altre composizioni. Invece trimetro giambico e tetrametro trocaico sono metri movimentati: quest'ultimo è adatto per la danza, il primo per l'azione. Se si volessero poi mischiare assieme ogni sorta di versi, come ha fatto Cheremone (7), la cosa sarebbe ancor più stravagante, e perciò nessuno, per un poema epico di notevole estensione, si è servito mai di metro diverso dall'eroico, ma, come abbiamo detto, la natura stessa ha insegnato a scegliere il metro adatto a tale composizione. Omero poi (8), come per molti altri aspetti è degno di lode, lo è anche per questo riguardo, perchè unico fra i poeti non ignora quale sia il posto del poeta nella sua poesia. Perchè il poeta dovrebbe intervenire a parlare egli stesso in persona propria il meno possibile, perchè, così facendo, non è imitatore (9). Invece gli altri poeti dappertutto intervengono in persona propria a declamare, hanno un campo ristretto di soggetti per la loro imitazione, e raramente si immedesimano in essi. Egli invece, dopo poche parole introduttive, subito mette innanzi un uomo, una donna, o qualche altro personaggio, nessuno dei quali manca delle qualità del carattere, ma tutti hanno carattere.

Il meraviglioso (10), come sappiamo, ha posto essenziale nella tragedia, ma nell'epopea può esserci anche l'irrazionale, da cui sorge specialmente il meraviglioso, perchè in essa non si ha avanti agli occhi il personaggio con la sua azione. E così le azioni che accompagnano l'inseguimento di Ettore (11) « quei soldati che stanno fermi e non inseguono, e Achille che fa cenno col capo », farebbero ridere rappresentate sulla scena, mentre tutto ciò nell'epopea sfugge. Ma il meraviglioso è gradito, come prova il fatto che tutti, nel narrare qualche cosa, vi fanno delle aggiunte per riuscire interessanti.

Omero ha pure insegnato agli altri poeti il modo con cui si deve dire ciò che è falso, e questo modo è il paralogismo(12). Infatti quando l'esistere o il prodursi di un certo

1460 n

5

10

15

20

fatto porta come conseguenza l'esistere o il prodursi di un secondo fatto, gli uomini son portati a credere che, ove sia il conseguente, debba essere anche l'antecedente, conclusione che è falsa. Perciò se un certo antecedente è falso, ma esista invece un conseguente che c'è o si produce sempre quando questo antecedente sia vero, noi uniamo i due fatti (13), perchè, dal conoscere che il secondo fatto è vero, la nostra mente è portata a concludere arbitrariamente che anche il primo è vero. Esempio di tale paralogismo è la  
25 scena del bagno (14). Si debbono poi preferire le cose impossibili ma credibili (15) alle possibili incredibili; gli argomenti poetici però non dovrebbero esser costituiti da parti irrazionali, anzi sarebbe preferibile che non ci fosse nulla di irrazionale, o che altrimenti l'irrazionale trovasse posto fuori della effettiva rappresentazione, come l'ignoranza di Edipo (16) sulla morte di Laio; e non dentro la rappresentazione come la descrizione dei giochi Pitici nell'*Elettra* (17), o nei *Misii* la venuta del personaggio che sta zitto da Tegea (18) sino in Misia. Dire perciò che senza l'irrazionale sarebbe distrutta la drammaticità della favola, è cosa che fa ridere. In linea generale non si dovrebbero comporre di tali favole, ma se un poeta lo faccia e la cosa paia riuscire più verosimile, si ammetta pure l'assurdo. E veramente ciò che c'è di irrazionale nello sbarco di Ulisse (19) è chiaro che sarebbe inaccettabile, se fosse stato esposto da un cattivo poeta; Omero invece ha nascosto questo assurdo con  
30 1460 b i suoi pregi poetici, rendendolo anzi attraente. Bisogna poi dedicare i maggiori sforzi per abbellire il linguaggio, ma in quelle parti che sono prive di azione e che non contengono caratteri e pensieri rilevanti, perchè un linguaggio  
35 5 troppo brillante offuscherebbe i caratteri e i pensieri.

## XXV.

In quanto poi ai problemi (1) e alle loro soluzioni sarà chiaro, a chi guardi così le cose (2), quante e quali siano le specie di essi.

Il poeta è un imitatore (3) come il pittore ed ogni altro artista (4), e perciò la sua imitazione deve sempre esser rivolta ad uno di questi tre oggetti: o alle cose quali erano o quali sono, o alle cose quali gli altri dicono che sono o quali sembrano, o alle cose quali dovrebbero essere (5).

Questi oggetti della poesia sono espressi con un linguaggio al quale appartengono parole straniere e metafore, e che sopporta inoltre molte variazioni (6), che infatti abbiamo permesso ai poeti. Si aggiunga inoltre che il criterio della correttezza in poesia non è eguale a quello della politica (7), e similmente quello di ogni altra arte in confronto della poesia. Gli errori invece che riguardano propriamente la poesia sono di doppia natura: errori che colpiscono la poesia nella sua essenza, errori superficiali.

Quando infatti, dati gli oggetti scelti dal poeta, l'imitazione artistica risulti deficiente, abbiamo un errore che è intrinseco alla poesia stessa; quando invece il difetto consiste solo nel non avere concepitorettamente l'oggetto dell'imitazione, come quando si voglia imitare un cavallo che muove contemporaneamente tutte e due le gambe destre (8), questo difetto non è intrinseco alla poesia, come non lo è ogni errore che si commetta nei riguardi di un'arte particolare, sia la medicina, sia qualunque altra arte, o quando in generale si sono rappresentate cose impossibili. Le critiche, perciò, che sono contenute nei problemi, bisogna risolverle considerandole dai punti di vista precedenti.

Vediamo anzitutto le critiche che riguardano propriamente la poesia.

- Il poeta ha rappresentate cose che sono impossibili (9). Questo è sì un errore, ma la scorrettezza cessa se essa fa raggiungere quello che è il fine della poesia (di questo fine abbiamo già parlato), se in tal modo venga resa più impressionante o la parte speciale in cui si trova tale impossibile, o qualche altra. Esempio: l'inseguimento di Ettore. Se però era possibile raggiungere più o meno lo stesso fine, mantenendo il rispetto delle regole proprie alle cose rappresentate, l'errore è ingiustificabile, perchè, in linea di massima, non ci dovrebbe essere, se fosse possibile, nessun errore.
- Ma poi c'è da chiedersi: l'errore commesso è di quelli che offendono l'imitazione poetica in se stessa, o consiste in un errore che è accidentale alla poesia? (10) Certo commette un minore errore quel poeta che non sappia che la femmina del cervo non ha le corna, che non colui che invece l'ha rappresentata in modo non artistico. Oltre a ciò, se si accusa il poeta perchè egli ha ritrattate cose non vere (11), bisogna rispondere che egli ritraeva forse queste come devono essere, così come Sofocle disse che egli rappresentava gli uomini come devono essere, Euripide, come sono, e questa è la giusta soluzione. Se poi le cose rappresentate dal poeta non sono nè vere, nè migliori, si può rispondere che rappresentano l'opinione degli uomini, così come le narrazioni intorno agli dei (12). Forse codeste narrazioni non sono nè vere, nè belle, e in riguardo ad esse le cose stanno come sembrava a Senofane (12b), ma intanto così pensano gli uomini.
- Altre cose dette poi dai poeti possono non sembrare opportune, eppure corrispondere a ciò che avveniva una volta (13), come ciò che si dice intorno alle armi (14).

« Diritti ad essi stavan sui lor calci le lance »

Allora vi era quell'usanza, che mantengono ancora oggi gli Illirici.

Per decidere poi se ciò che un personaggio abbia detto od operato sia bene o male (15), non bisogna considerare la nobiltà o la bassezza della cosa, limitandosi a guardare il pensiero o l'azione da soli, ma bisogna guardare anche al soggetto che ha operato e parlato, e in rapporto a chi, e quando, e in qual modo, e per qual fine, quale quello di raggiungere un maggior bene o di evitare un maggior male.

Altre difficoltà si debbono risolvere invece col considerare l'effettivo valore dell'espressione (16), e così in quel luogo : « *i muli dapprima* » (17), la difficoltà si risolve col considerare questa parola come straniera, perchè forse il poeta non intendeva parlar di muli, ma di sentinelle. E di Dolone dicendo : « *brutto egli era nell'aspetto* » (18), il poeta non vuol dire che il corpo era deformè, ma brutta la faccia; e infatti i Cretesi dicono: un bell'aspetto, per dire una bella faccia. E in « *mesci più forte* » (19), non si deve intendere più forte come più puro, come se si trattasse di ubriaconi, ma più presto.

Altre parole bisogna intenderle come dette in senso metaforico (20), come nel verso :

« Tutti ancora dormian per l'alta notte  
I guerrieri e gli dei » (21)

dove insieme dice :

« Volge lo sguardo alle troiane tende,  
. . . . . e non ascolta  
che di tibie la voce e di zampogne  
e festoso fragor.

Qui *tutto* è detto metaforicamente per *multi*, perchè tutto è una specie di molti. Anche in « sola a non tramontare » (22) *sola* è detto metaforicamente, perchè il più conosciuto è *solo*.

Altre difficoltà si risolvono con la prosodia (23), e con essa Ippia di Taso risolveva quel « gloria a lui daremo », e « parte del qual s'infradicia per pioggia ».

5

10

15

20

Altri casi si risolvono con la retta interpunzione (24), come i versi di Empedocle:

25

« tosto mortali crebbero, cose prima immortali,  
e pure prima mischiate s'erano ».

Altre volte c'è da badare all'ambiguità dell'espressione (25) come in « più la notte ha trascorse » dove *più* è parola ambigua.

Ci sono poi le soluzioni che si ricavano dall'uso del linguaggio (26). Così una mescolanza di vino e di acqua viene chiamata vino, e partendo da questo punto di vista Omero ha detto:

« Gambiere di stagno di nuova lavorazione ».

Così quelli che lavorano il ferro vengono chiamati lavoratori in bronzo, e da questo stesso punto di vista è stato detto: « Ganimede versa il vino a Giove », benché gli dei non bevano vino. Quando poi un nome include un significato contraddittorio si deve ricercare quanti significati esso possa avere nella frase in questione (27), e così nell'espressione: « qui si fermò la lancia di bronzo » (28), in quanti modi può venire inteso il verbo *essersi fermato*. Questo procedimento di prendere in considerazione varie possibilità è tutto l'opposto del metodo di cui parla Glaucone (29), che cioè alcuni assumono senza ragione un certo presupposto, e dopo di aver così arbitrariamente deciso, concludono e biasimano quella che è una loro immaginazione, come se l'avesse pensata il poeta, ove si trovi qualcosa che contraddica solo a ciò che è un loro presupposto. E proprio questo si verifica a proposito di Icaro (30). Si crede che egli sia Lacedemone, e si conchiude perciò che è strano che, nell'andare a Sparta, Telemaco non si sia incontrato con lui. Ma forse la cosa sta come la dicono i Cefalleni. Essi dicono che Odisseo contrasse nozze fra loro, e che il

1461 b

5

nome è Icadio e non Icaro. È perciò verosimile che questo problema sia nato da un fraintendimento.

L'impossibile nella poesia (31), insomma, si deve giustificare riconducendolo o al meglio, o all'opinione. Nella poesia (32), infatti, bisogna preferire l'impossibile che riesce persuasivo, al possibile che non persuade. D'altra parte, se si dicesse che è impossibile (33) che esistano uomini quali Zeusi li dipinse, si replicherà che ciò risponde al meglio, perchè l'ideale deve dominare. L'irrazionale poi si può giustificare riconducendolo a ciò che gli uomini dicono (34), ed anche in quest'altro modo, che ciò che talora sembra irrazionale non lo è, perchè è verosimile che talora accadano cose che non sembrano verosimili.

10

Le espressioni che sembrano contraddittorie bisogna esaminarle con lo stesso metodo che si tiene nelle confutazioni dialettiche, in cui si considera se si tratta della stessa cosa, dello stesso rapporto, nello stesso senso; ed in modo analogo si dovrà vedere se il poeta è caduto in contraddizione, o in riguardo a cose che egli abbia dette esplicitamente, o che possano essere legittimamente presupposte da un intelletto normale (35). Il biasimo di irrazionalità e di malvagità è invece giustificato quando il poeta si serva dell'irrazionale, ove non ne abbia necessità, come fa Euripide nel caso di Egeo, o della malvagità, come quella di Menelao nel *Oreste*.

15

Le censure contro la poesia muovono dunque da cinque punti di vista: accuse di aver prodotto rappresentazioni impossibili, o irrazionali, o immorali, o contraddittorie, o contro le regole delle arti (36). Le soluzioni debbono venir ricondotte ai punti di vista che furono indicati e sono dodici.

20

25

## XXVI.

Ed ora si potrebbe porre la questione se sia superiore l'epopea o la tragedia (1). Se arte migliore è la meno materiale (2), e tale è quella che si rivolge ad un pubblico più elevato, è certo poi che quell'arte che imita ogni cosa è materiale. Infatti per la rozzezza del pubblico che non intenderebbe senza le loro aggiunte, gli esecutori si danno 1461 b ad ogni sorta di movimenti, e così fanno i volgari flautisti 30 che girano attorno a se stessi per imitare il lancio del disco, o tirano a sè il corifeo se suonano la *Scilla* (3). La tragedia ha dunque il difetto che gli antichi attori attribuivano a quelli della generazione successiva, per cui Minnisco chiamava scimmia Callipide (4) per il suo gestire esagerato; e tale fama si era procacciata anche Pindaro. 35 Come questi volgari attori stanno in confronto ai primi, in egual rapporto sta l'intera arte drammatica con l'epopea (5). 1462 a E perciò dicono che l'epopea si addice ad un pubblico elevato, che non ha bisogno dell'esteriorità dei gesti, la tragedia a persone grossolane, e se dunque è materiale, è chiaro che è inferiore,

5 Ma questa anzitutto non è accusa che colpisca l'arte del poeta (6), ma piuttosto l'arte dell'attore, perchè anche nel recitar rapsodie si può esagerare nei gesti, come Sosistrato, o anche cantando in gare musicali, come Mnasiteo di Opunte (7). Poi, se noi non riproviamo la danza, neppure tutti quanti i movimenti son da riprovare, ma solo quelli degli attori grossolani, grossolanità biasimata in Callipide, ed ora in attori che pare vogliano imitar le movenze di 10 donne da trivio. E infine la tragedia può effettuare il suo compito, come l'epopea, anche senza ricorrere a movimenti,

perchè una tragedia soltanto col leggerla può svelarci tutte le sue qualità.

Se dunque per altri aspetti la tragedia è superiore all'epopea (8), questo che le viene biasimato non è carattere che le appartiene.

Ma la tragedia è superiore perchè essa contiene tutti gli elementi dell'epopea — all'occasione può servirsi infatti anche del metro epico (9) — e ha di più, parti non indifferenti, lo spettacolo scenico e la musica, che accrescono l'intensità dei diletti che le son propri. Possiede inoltre la vivezza della rappresentazione (10), che si manifesta sia alla semplice lettura, sia sulle scene, ed ha ancora la superiorità, che deriva dal raggiungere il suo fine (11) entro più brevi limiti, perchè ciò che è più concentrato riesce più gradito 1462 b di ciò che è diluito in un tempo più lungo; e si pensi in proposito all'effetto che si avrebbe, ove si volesse rendere l'*Edipo* di Sofocle in un numero di versi eguale a quello dell'*Iliade*.

L'epopea inoltre ha una minore unità (12) — come mostra il fatto che da qualunque epopea si possono trarre più tragedie — e perciò se si volesse comporre un poema su di un'unica favola tragica, ove si volesse riuscir concisi, si avrebbe un poema striminzito, e troppo prolisso invece ove si volesse raggiungere un'opera di lunghezza eguale a quella dei comuni poemi epici. Nel parlare della poesia epica come costituita di molte azioni, penso a poemi come l'*Iliade* e l'*Odissea*, che hanno di siffatte parti, e ciascuna con una propria estensione; benchè questi due poemi siano costruiti in modo quasi perfetto, e sono, al massimo grado possibile, imitazione di un'unica azione. Se dunque la tragedia è superiore alla poesia epica per tutti questi elementi, e perchè consegue meglio l'effetto specifico dell'arte (13), dato che il poeta non deve ottenere con la sua arte qualunque diletto, ma quello che è stato indicato, è chiaro che essa è su-

15

5

10

15 periore all'epica e che raggiunge il suo fine meglio di questa.

Intorno dunque alla tragedia e all'epopea, sia in se stesse, sia nelle loro specie e parti, sul numero di queste e sulle loro differenze, sulle cause per cui si produce una buona o una cattiva poesia, sulle critiche e sulle soluzioni di esse abbiamo ormai parlato. Intorno ai giambi e alle commedie (14)....

---

---

---

## VARIANTI PORTATE ALL'EDIZIONE DEL ROSTAGNI.

- I. 1447.a 26 - ἡ τῶν ὀρχηστῶν. Rostagni: αἱ codd. αἱ, lezione inaccettabile; ἡ è lezione del Christ che si trova in Paris 2038.
- I. 1447.a 28 - ἡ δὲ ἐποποιία καὶ ἡ δὲ. Rostagni e quasi tutte le ediz. recenti, a cominciare dall'Ueberweg, sopprimono ἐπο-  
ποιία, che mancherebbe nel testo arabo. Questa parola però manca anche nel testo arabo in 1447a. 13, dove non può togliersi, e si trova poi nel nostro luogo in tutti i codici. Crediamo perciò possa mantenersi.
- VI. 1449.b. 30-1450.a 40. - L'ordine del periodo è incerto. Abbiamo seguito, per la chiarezza che ne risulta, quello dell'Hardy.
- XV. 1454.b. 14 - οἰον τὸν Ἀχιλλέα μὲν ἀγαθὸν Ὁμιληρος. Rostagni Ἀγάθων: μὲν ἀγαθὸν è lez. del *Riccardiano*, con cui convengono gli altri codici: ἀγαθῶν A; ἀγαθὸν de; *quod bene* arabo.
- XV. 1454.a. 38 - ἔξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου. Rostagni οὐθους. Ma μύθου è lez. di tutti i codici, eccetto l'arabo, e può essere mantenuta (nota 10, pag. 97).
- XVI. 1454.b. 31-32 - οἰον Ὁρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν δτι Ὁρέστης. Rostagni οἰον ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ, (cod. B). A. c d e portano la nostra lezione.
- XVII. 1455.b. 8. - ἔξω τοῦ καθόλου τοῦ μύθου. Christ. Rostagni ha ἔξω τοῦ καθόλου dei codd., poco comprensibile.

XVIII. 1456.a. 8 - οὐδέν τις. Rostagni οὐδενὶ col Christ; οὐδέν è lez. di A e B.

XIX. 1456.a. 33 - Περὶ μὲν οὖν τῶν ἄλλων ἥδη εἰρηται: ἥδε è rispettivamente lez. di A e di c d. Rostagni τῶν ἄλλων εἰδῶν.

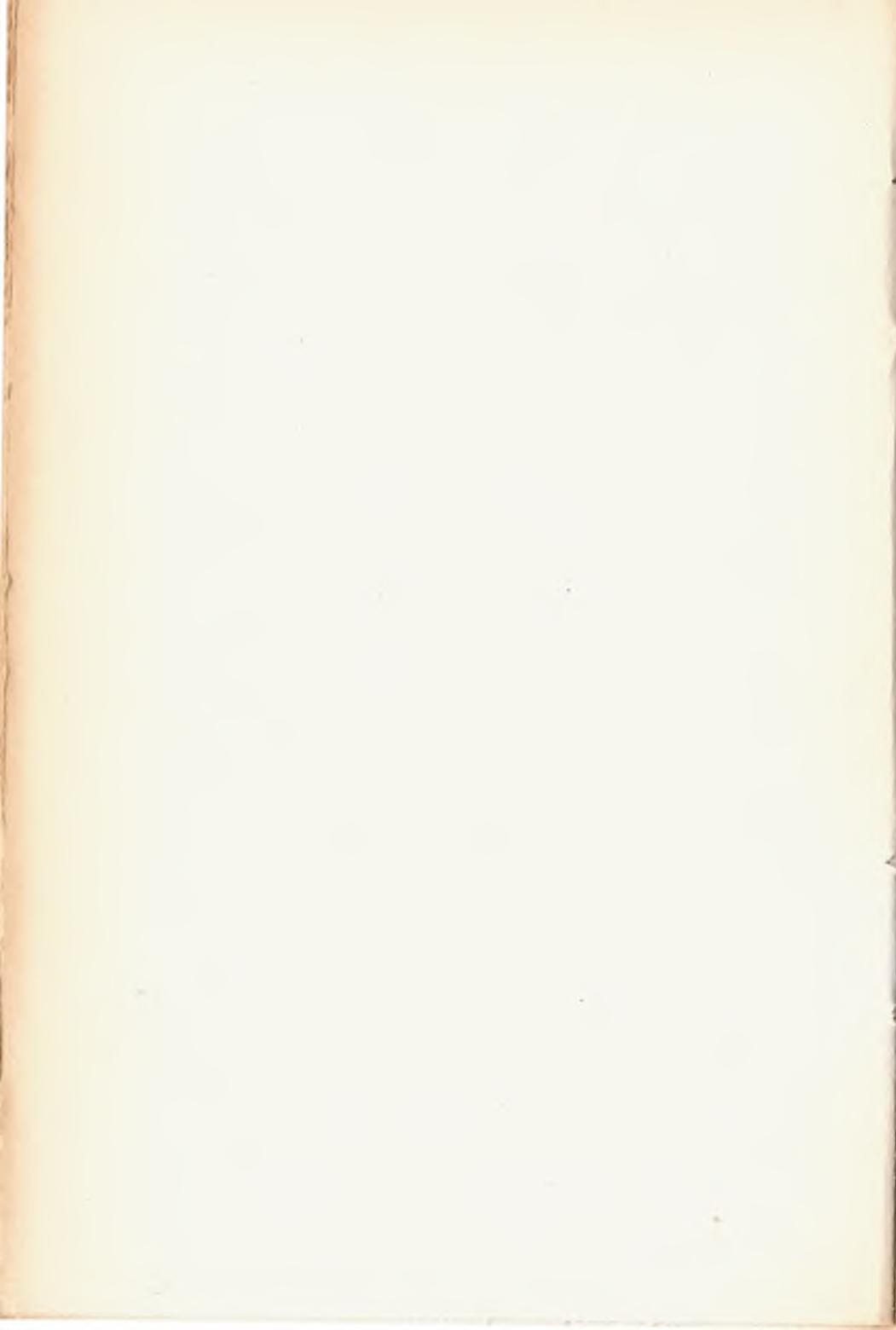
XX. 1457.a. 1-10 - σύνδεσμος δέ ἐστιν φωνὴ ἀσημος ἡ οὗτε καθλύει οὗτε ποιεῖ φωνὴν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν, πεφυκυῖα συντίθεσται καὶ ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ἡν μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου τιθέναι καθ' αὐτόν, οἷον μὲν ἦτοι δέ· ἡ φωνὴ ἀσημος ἡ ἐκ πλειόνων μὲν φωνῶν μιᾶς, σημαντικῶν δὲ, ποιεῖν πέφυκεν μίαν σημαντικὴν φωνήν, οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα· ἡ φωνὴ ἀσημος ἡ λόγου ἀρχῇν ἡ τέλος ἡ διορισμὸν δηλοῖ. Per la ricostruzione di questa parte seguiamo il testo del Butcher.

XXI. 1457.b. 6 - *doru autem est nobis proprium, populo autem glossa.* Queste parole del testo arabo sono cadute negli altri codd. per omoteleuto di γλῶσσα.

XXIV. 1459.b. 36 - περιττὴ γάρ καὶ ταύτῃ: ταύτῃ è aggiunta dal Twining.

---

PARTE TERZA  
COMMENTO



---

# I.

(1) Περὶ ποιητικῆς ἀντῆς τε καὶ = intorno alla poesia sia di essa in generale come delle sue specie. Aristotele dice che parlerà della poesia sia di essa come delle sue specie. Qui ἀντῆς ha il senso di *in generale*: egli parlerà della poesia nel suo concetto generale, promessa mantenuta nei primi cinque capitoli; nei successivi, dei generi della poesia quali la tragedia, la poesia epica, la commedia. Che ἀντῆς significhi in se stessa, cioè nel suo concetto generale, risulta dalla doppia copulativa τε καὶ che la lega a τῶν εἰδῶν, mentre non ci pare possa accettarsi l'interpretazione che dà ad ἀντῆς il significato di *in se stessa* come in modo autonomo ed indipendente dalle altre discipline, interpretazione che porrebbe l'autonomia della poesia all'inizio del libro, ma che ha, fra l'altro, il difetto di essere troppo moderna.

1447 a

(2) ἡν τινα δύναμιν ἔκαστον ἔχει. Δύναμις è la capacità di certi effetti, che per la retorica consiste nella persuasione (Platone, *Gorgia*, cap. X, 455), per la medicina nella sanità, per la tragedia nella catarsi del terrore e della pietà.

9

(3) πᾶς δεῖ συνιστασθαι τοὺς μύθους. Μύθος è parola famosa in Platone che in quasi tutti i suoi dialoghi intramezza ai λόγοι i μύθοι, alle dimostrazioni e alle narrazioni di fatti reali delle invenzioni fantastiche allo scopo di ribadire verità concettuali, o di rendere concezioni approssimative. I μύθοι veramente sarebbero la scienza adatta per i piccoli (*Repubblica*, libro II, 377 a. b., *Politico* 268 e), ma la virtù di comporli sarebbe propria del poeta: il poeta, se vuol essere tale, deve comporre favole e non ragionamenti « τὸν ποιητὴν δέοι ἔπειρ μέλλοι ποιητής είναι, ποιεῖν

9

μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους ». (*Fedone* 61 b.). Anche per Aristotele il poeta è tale in quanto combinatore di favole, e la favola è combinazione di azioni: « σύνθεσις τῶν πραγμάτων ».

10 (4) οἵτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποιῶν ἔστι μορίων (soggetto logico sottinteso è ξκαστον εἰδος). Le parti di cui ciascun genere è costituito sono gli elementi qualitativi componenti il tutto, e le parti quantitative di esso: per la tragedia queste doppie parti sono dichiarate ed enumerate nei cap. VI e XII.

12 (5) πρώτον ἀπὸ τῶν πρώτων. L'ordine naturale è diverso dall'ordine empirico: logicamente è prima l'universale, poi il particolare, prima il genere poi le specie; quest'ordine sarà seguito da Aristotele, che infatti parlerà dapprima della poesia in generale e di ciò che la caratterizza, e poi delle sue specie. (Vedi *Phys.* 1, 7, 189, b. 31).

14 (6) ἡ θιθυραμβοποιητική. Il ditirambo pare consistesse in origine (VI secolo) in un canto intonato da un coro, che, eseguendo delle danze attorno all'ara, con accompagnamento di flauti, narrava le vicende di Dioniso. Più tardi con Laso di Ermione diventa composizione prevalentemente lirica, e così la trova Platone che la considera (*Rep.* 394), come la forma migliore di poesia. Ma ai tempi di Aristotele il ditirambo era diventato imitativo, ed aveva assunto con Timoteo, Frinico, Filosseno, forma drammatica (*Problemi* 19. 15, 918 b. 18).

14 (7) τῆς αὐλητικῆς ἡ πλείστη. Si tratta di musiche esclusivamente strumentali eseguite con l'aulos e con la citara, e bisogna escludere che si possa trattare di composizioni vocali con accompagnamento di aulos e di citara, perché esse sono il ditirambo e il nomo. Ἡ πλείστη significa perciò l'auletica e citaristica imitativa opposta a una parte non tale.

15 (8) τὸ σύνολον = considerate nel loro insieme, cioè per quel che hanno di comune, in universale.

16 (9) διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισιν. La triplice differenza nei generi poetici per i mezzi, l'oggetto, il modo, si trova già in Platone che distingue « una parte della musica che sta nei discorsi e nelle parole.... e la parte del canto e delle odi che si serve di armonia e ritmo » (*Rep.* III, 398 b. c.), diversi oggetti dell'imitazione (*Rep.* II, 377, C. ecc.) e tre modi: narrativo puro, misto, imitativo (*Rep.* 394 b.).

18-19 (10) πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες. Per chiarire le differenze fra i generi poetici, che derivano dai diversi mezzi usati, parola, ritmo, armonia, Aristotele mostra come la differenza dei mezzi individui le arti figurative e plastiche, cioè quelle che ritraggono immagini: ἀπεικάζουσιν, e le arti mimetiche che ritraggono

le cose imitandone le voci. Di queste aveva già parlato Platone nella *Repubblica* (III, 397, a.), a proposito di coloro che imitano ogni cosa: « e tuoni e strepiti di venti e di grandini e di mozzi e di ruote e voci di trombe e di zampogne... e la narrazione di costui sarà tutta per via d'imitazione o con voci o con gesti (φωναῖς τε καὶ σχήμασι) ».

(11) οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνήθειας = chi per arte e chi per abitudine. L'arte consiste nel raggiungere certi effetti coi mezzi richiesti sul fondamento del perchè, della connessione necessaria da mezzo a fine; l'abitudine perviene a certi effetti servendosi di certi mezzi perchè così è sempre accaduto; l'arte si fonda sul διότι, l'abitudine sull'ὅτι. Nasce però l'arte ogni qualvolta è possibile illuminare e unificare razionalmente il processo che conduce a certi fini. (Vedi *Retorica* 1354 a. 9. *Meth. A.* I, 980 b. 981 a.) « Mentre, poi, gli altri animali vivono d'immagini e di reminiscenze soltanto, e di esperienza ne hanno poca, gli uomini, invece, vivono anche con arte e con ragionamento ».

(12) ἐν δυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ.... (Platone, *Repubblica* III, 398, c: τὸ μέλος ἐκ τριῶν ἔστι συγκείμενον, λόγου τε καὶ ἀρμονίας καὶ δυθμοῦ). Questi tre mezzi pare che in appresso (cap. I, 1447, b. 24-25, cap. VI, 1449, b. 27-29) siano denominati diversamente; ma non c'è contraddizione perchè ai nomi diversi corrispondono oggetti diversi. *Ritmo*, *parola*, *armonia*, di cui qui si parla, indicano infatti tre mezzi astratti, tre elementi che in concreto esistono realizzati in questa o quell'altra materia, e perciò ricevono altro nome, e uniti o separati. Il *ritmo* infatti è accentuazione in intervalli ordinati di tempo, od ordine nei movimenti, come lo definisce Platone (*Leggi* II, 665, a.); ed esso costituisce quell'elemento di ordine e di rilievo nella successione, che applicato ai movimenti del corpo dà la danza, alla parola il metro, unito all'armonia dà la musica, con l'armonia e la parola dà il canto. E così il mezzo astratto che è la *parola* diventa verso e canto. L'*armonia* è per i Greci, diversamente da noi moderni che intendiamo per essa gradevole concomitanza di più suoni, gradevole combinazione di suoni successivi nascente dai mutui rapporti di acuità e gravità (Tolomeo - *Armonica*, I, 1), ed essa costituisce l'elemento essenziale della musica e come il sinonimo di essa, per quanto la musica in concreto sia unione di armonia e ritmo. Dato il carattere astratto di questi tre elementi, si capisce perchè, quando si debbano indicare concrete realtà poetiche, Aristotele usi altri vocaboli: danza, canto, poesia, e poi ritmo, armonia e canto, intesi come verso (ritmo) e canto (ritmo, armonia, parola).

- 26 (13) ή τῶν ὅρχηστῶν (sottinteso τέχνη). In questa esemplificazione dei differenti generi poetici derivanti dai diversi mezzi, vengono inclusi generi di cui non si era parlato in 1447, a. 13-15, come l'arte della danza, il nome ecc. Non deve poi stupire che Aristotele chiami generi poetici la danza, l'auletica e la citaristica, ove si pensi che musica, danza e poesia erano per i Greci molto più unite che per noi, e che egli, come Platone, assegna come origine della poesia la tendenza all'armonia ed al ritmo (Platone, *Leggi* 652. d. c. 654. a; Arist., *Poet.* Cap. IV. 1448. b. 20-21). Quando però Aristotele dovrà trattare dei generi poetici più importanti egli considererà solo quei generi in cui è sovrana la parola, magari abbellita (ἡδυσμένφ λόγῳ VI, 1449, b. 23-25).
- 27-8 (14) μιμοῦνται καὶ ἥθη καὶ πάθη καὶ πράξεις.... Il triplice oggetto imitato dai danzatori corrisponde a un triplice oggetto imitato dalla musica e di cui nella *Politica*, libro VIII, 1355 b. e secondo cui la musica viene distinta in etica, pratica, entusiastica, e che si ha anche nella poesia nella distinzione di tragedie etiche e catastrofiche. (*Poetica*, XVIII. 1455. b. 32). "Ὕθη è per Aristotele un termine che comprende sia quello che chiamiamo ora temperamento, come disposizione naturale, sia carattere, come stabile possesso di attitudini prodotte da processi volontari. Carattere è perciò quella disposizione a produrre certi atti piuttosto che certi altri e per cui chiamiamo certi uomini liberali, altri temperanti, mentre secondo il pensiero li chiamiamo sapienti, ignoranti (*Etica a Nicomaco*, libro I, cap. XIII, 1103). Aristotele distingue pure i caratteri secondo condizioni naturali, e così parla dei caratteri dei giovani, dei vecchi, degli uomini, delle donne ecc. (*Retorica*, libro II, cap. XII, 1389, 19). Il carattere è perciò costituito da particolari atteggiamenti che disegnano come una interiore figura, suscettibile di essere imitata dalle arti, e specialmente dalla musica a scopo educativo: πρᾶξις παιδεῖαν, perché esse ed essa con l'imitare i caratteri morali possono influire determinando stati affini. Πάθος è affetto, e in tal senso è usato questo vocabolo nella *Retorica* e nell'*Etica* per esprimere manifestazioni transitorie che appartengono alla parte più irrazionale ed impulsiva dell'animo: λέγω δὲ πάθη μὲν ἐπιθυμίαν, δργήν, φόβον, θάρσος, φθόνον, χαράν, φιλίαν ecc. (*Etica a Nicomaco*, libro II, cap. V, 1105, b. 21-22); esse non qualificano come buoni o cattivi gli uomini che le possiedono: οὐ λεγόμεθα κατὰ τὰ πάθη σπουδαῖον η φαῦλοι. Il significato di πάθος come affetto è mantenuto nella *Poetica*, nè ci pare si possa

accettare, perchè eccezionale oltre che troppo sottile, l'interpretazione del Bywater, mantenuta dal Valgimigli e dal Rostagni, di πάθος come ciò che capita, ciò che si sopporta. Ηράξις comprende anche carattere e affetti; essa per Aristotele è operazione umana volontaria e consapevole esercitata da un uomo nei riguardi di altri uomini e da cui deriva la sua felicità o infelicità. La danza era stata già considerata da Platone secondo le precedenti differenze (*Leggi*, VIII, cap. XV. III. 815. a.). Ai tempi di Aristotele essa era genere essenzialmente imitativo perchè era diventata mimodramma (figurazione di scene e di azioni).

(15) ἡ δὲ ἐποποίia ἡ δὲ μόνον (dopo il secondo ἡ δὲ è sottinteso τέχνη) = l'epopea e le arti che si servono soltanto della nuda parola ecc. Crediamo che debba mantenersi la parola ἐποποίia tolta dall'Ueberweg, che si trova del resto in tutti i codici, perchè l'epopea è il genere poetico fondamentale fra quelli che si servono di un solo mezzo, perchè esso è fra quelli enumerati nell'introduzione (1447, a. 13), e ricorre anche dopo (1447, b. 14). Nè ci pare costituiscia obiezione il fatto che la parola non si trova nel testo arabo, perchè essa manca anche nel testo arabo in 1447, a. 13; e perchè in casi di divergenza fra la poco attendibile traduzione araba e il *Parisino*, senza l'appoggio di altri codici, bisogna dar la prevalenza al *Parisino*. Aristotele ora parla infatti dei generi poetici che si servono del solo mezzo della parola, ed egli nota che manca un nome comune che li denoti tutti insieme in quanto generi imitativi; essi sono l'epopea, i mimi di Sofrone e di Senarco, i dialoghi socratici, la poesia in trimetri giambici, in metri elegiaci ecc.

(16) (ἀνώνυμος) τυγχάνει οὐσα. Il vocabolo ἀνώνυμος, senza nome, è congettura del Bernays confermata dalla versione araba.

(17) τοὺς Σώφρονος καὶ Σενάρχου μήμονες.... Sofrone e Senarco furono due siracusani, padre e figlio, del V secolo. I mimi erano dialoghi fra persone del popolo; secondo Diogene Laerzio, Platone avrebbe ammirato ed imitato Sofrone nei suoi dialoghi.

(18) τοὺς Σωκρατικοὺς λόγους. I dialoghi socratici sono i dialoghi dei discepoli di Socrate, di Alessandro di Teo, di Platone, di Eschine (Rose fram. 72).

(19) οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς. Aristotele nota che manca un nome comune che comprenda tutti i generi imitativi che si servono della sola parola, i quali invece sono caratterizzati come generi poetici dal verso usato, quasi che verso e poesia fossero qualità identiche, mentre si può fare poesia in

28

1447 b  
9

10-11

11

15

prosa e prosa in poesia. Questa indipendenza della poesia dal verso è geniale intuizione di Aristotele.

19 (20) τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον. Empedocle è mostrato come esempio dell'indipendenza della poesia dal verso, perchè, quantunque egli abbia scritto in versi, non perciò è poeta. Questa affermazione è ripetuta per Erodoto nel cap. IX 1451 b. Veramente in un frammento del dialogo περὶ ποιητῶν, Empedocle è caratterizzato come omerico e δεινὸς περὶ τὴν φράσιν, per le sue metafore, μεταφορικός τ' ὁν; ma qui si allude alle qualità del linguaggio e non del contenuto, che non bastano per dare un poeta.

20 (21) ὠμοίως δὲ κἄν εἴ τις. Che il metro non caratterizzi il poeta viene mostrato con l'esempio di un poeta imitatore che ha usato tutti i metri. In tal caso non si saprebbe col nome di qual metro caratterizzarlo, ma egli rimarrebbe sempre poeta, indipendentemente dalla confusione dei metri, se imitatore.

21 (22) Καθάπερ Χαιρήμων. Poeta tragico del IV sec. a. C., che avrebbe mescolato vari metri come in XXIV, 1460, a. 2. Vedi anche *Ret.* III, cap. XII, 1413 b. 13, dove si dice che lo stile delle sue tragedie le rende più adatte per essere lette. L'argomento del *Centauro* (Nauck. T. G. F. 2, pag. 7845) è ignoto.

24 (23) βυθμῷ.... qui ha probabilmente il senso di danza.

25 (24) μέλετ.... = canto, è la parola cantata cioè con armonia, il metro è la parola versificata; danza, verso, canto, nel ditirambo e nel nomo, composizioni essenzialmente musicali, sono sempre uniti, nella tragedia e commedia uniti solo nelle parti corali, e non nelle dialogate che sono senza canto.

26 (25) ἡ τῶν νόμων.... La parola νόμος ha più significati (vedi Gevaert, *Commento ai Probl. music. d'Arist.* 289), poichè può significare un tema melodico consacrato dal favore secolare, una composizione lirica eseguita da un artista isolato (nomos citarodico, auletico, citaristico, aulodico ecc.) Al tempo di Aristotele il nomo aveva assunto forma drammatica, al solista si era aggiunto un coro, le melodie da semplici erano diventate varie e ricche.

## II.

1448a (1) Ἐπεὶ δὲ μηδεῦται οἱ μηδόμενοι πράττοντας. Si vede da questo brano che Aristotele scorge come essenziale nella poesia il suo aspetto grammatico, l'esposizione di azioni umane. La mancanza di giustificazione di questa arbitraria delimitazione dell'oggetto della poesia ci rivela che questo concetto doveva

essere familiare nella cultura greca, e infatti anche Platone (*Repubblica*, X, 603, c.) dice che l'arte imitativa imita uomini che agiscono; ἡ μημητικὴ μιμεῖται πράττοντας αὐθερώπους. Oltre che per la familiarità del concetto, Aristotele sarà stato ancora spinto ad esso dal prevalere ai suoi tempi del drammatico come genere fondamentale e rappresentativo di tutti gli altri. La precedente limitazione sembra arbitraria a noi moderni che intendiamo la poesia come espressione più che come imitazione, come effusione di momenti interiori, come lirica e non come dramma, e che del resto esprimiamo nell'arte anche la natura; quantunque questa sia sempre natura umanizzata, e rimanga quindi vero, in un senso più profondo, che oggetto dell'arte è l'uomo.

(2) τούτους ἡ σπουδαῖος ἡ φαῦλους εἶναι = e questi debbono necessariamente essere elevati o di bassa indole. Se la poesia imita azioni di uomini, e se le azioni derivano dai caratteri, essa rispecchierà la divisione fondamentale fra le creature umane in quanto consapevoli e responsabili, — che corrisponde alla differenza fra virtù e difetto, κακία καὶ ἀρετή, — fra buoni e cattivi, gente che ha pregio e spregevoli, σπουδαῖοι: e φαῦλοι, divisione fra i caratteri e le persone che è fondamentale nell'*Etica a Nicomaco* (libro II, cap. V). Questa divisione ci pare abbia carattere essenzialmente morale; naturalmente i buoni σπουδαῖοι debbono intendersi come individui dotati di virtù greche e non ascetiche. Tale divisione di caratteri nella poesia sarebbe poi il riflesso dell'indole elevata o volgare dei poeti e determina conseguentemente una divisione in generi poetici di elogio, solenni e severi, e in generi di biasimo, familiari, suscitatori di riso, duplicità di generi che, per l'esistenza di un medio, diventa triplicità, e produce una poesia idealizzante, verista, caricaturale.

(3) Πολύγνωτος. Polignoto di Taso fu uno dei più grandi pittori di ispirazione idealista del V secolo; compose dipinti a soggetto storico come la battaglia di Maratona nel portico Pecile in Atene, e la distruzione di Troia in Delfi. (*Poetica*, VI, 1450, a. 27).

(4) Παύσων. Pausone fu pittore attico caricaturista, più giovane di Polignoto, forse satireggiato da Aristofane negli *Acarn.* (v., 854) *Thesm.* (948) *Plut.* (602). Di lui dice Aristotele nella *Poetica* (VIII, 5, 1340, a. 36) δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νέους. ἄλλὰ τὰ Πολυγνώτου κἄν εἰ τις ἄλλος τῶν γραφέων ἡ τῶν ἀγαλματοποιῶν ἔστιν ἡθικός.

(5) Διονύσιος. Dionisio di Colofone fu contemporaneo di Polignoto e denominato pittore di uomini, ἀνθρωπογράφος, epitetò

2

5

6

9

che sembra convenire alla sua pittura realistica. Plinio *N. H.* 35, 113: *Contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatus.*

11 (6) Κλεοφῶν.... Sembra da questo luogo che Cleofonte sia stato un poeta epico, in seguito (*Poet.* XXII, 1458, a. 20). Aristotele ci dice che il suo linguaggio è ταπειγή; nella *Retorica* (l. III, cap. 7, 140<sup>b</sup>, a. 10), si parla di un Cleofonte che viene accusato di usare un linguaggio sproporzionato agli argomenti e perciò indecoroso «come Cleofonte che usava certi modi di parlare, come sarebbe a dire, o fico beato»; è incerto se sia un Cleofonte poeta tragico ateniese, di cui parla Suida (Kirchner, *Pros. Att.* 8639).

12 (7) Ἡγῆμων. Autore della seconda metà del V<sup>o</sup> secolo di composizioni parodistiche.

13 (8) Νικοχάρης.... Sembra da questo luogo di Aristotele che abbia composto un poema burlesco: Δειλιάς che significherebbe la *Vigliaccide*, ma se si accetta la variante Δηλιάς, il poema di Delo. È incerto se debba identificarsi con uno scrittore di commedie contemporaneo di Aristofane (Kock C. A. F. I. p. 770).

15 (9) Ἀργᾶς Κύκλωπας καὶ Τιμόθεος καὶ Φιλόξενος  
La parola Ἀργᾶς venne reintegrata dal Castelvetro. Arga fu un autore di nomi grossolani (Kock, C. A. F. II, pp. 141, 152, 304), e quindi sarebbe esempio di chi avrebbe imitato personaggi inferiori nel nomen; nulla però si sa sui *Ciclopi* da lui composto. Timoteo di Mileto (447-357) invece aveva composto un ditirambo, il *Ciclope* (2-3 Diehl), e possiamo ritenere che sia imitatore di personaggi migliori; Filosseno di Citera (435-380) compose un ditirambo, il *Ciclope*, parodiato da Aristofane in un passo del *Pluto* (v. 290 sgg.).

### III.

1448 a 19 (1) τούτων τρίτη διαφορά. Vi è ancora fra le arti una terza differenza; τούτων = τῶν λεχθεισῶν μιμῆσεων. Aristotele viene ora a parlare di una terza differenza nei generi imitativi già distinti per l'oggetto e i mezzi, la quale deriva dall'atteggiamento del poeta verso il suo contenuto, per cui si ha una poesia narrativa e una poesia drammatica. Alla sua volta poi la poesia narrativa si divide in due sottospecie: *in una forma narrativa mista* (come quella usata da Omero, che talvolta parla in propria persona, talvolta fa parlare direttamente i suoi personaggi) e *in una forma narrativa pura* che si ha quando il poeta mantiene

sempre la sua personalità di narratore in confronto dei suoi personaggi, e mai cambia ed oblia se stesso mutandosi in questo o quello, e facendo parlare direttamente i suoi personaggi. Questa bipartizione, che è anche tripartizione, si riconduce alla triplice divisione della poesia che Platone pone nel terzo libro della *Repubblica* (392, d. c.), fra una poesia narrativa pura (= ἀπαγγελτας) = ἀπλὴ διῆγησις; una pura poesia imitativa = ἔλη διὰ μημέσεως, e una forma mista. La poesia imitativa di Platone: «ἔλη διὰ μημέσεως» corrisponde alla poesia drammatica di Aristotele, però questo termine è usato da quest'ultimo con maggiore precisione che non in Platone, in cui la poesia imitativa ha senso ambiguo, perché ora indica la poesia in generale, ora la drammatica. Se la classificazione nei due filosofi è simile, il valore però che essi danno ai generi classificati è diverso, perché per Platone la poesia più propriamente imitativa o drammatica è poesia inferiore, perché la poesia che più imita è più volgare e inattuale (*Rep. X.*), mentre per Aristotele il genere drammatico come più oggettivo ed imitativo è il più poetico e il più perfetto.

(2) μημεῖσθαι ἔστιν... sottinteso τὸν μημούμενον. La costruzione è questa: ἔστιν τὸν μημούμενον μημεῖσθαι ἐτὲ μὲν ἀπαγγέλλοντα.... η̄ (sta per ἐτὲ δὲ) ἔστιν τὸν μημούμενος πάντας μημεῖσθαι ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας = il poeta può imitare o in forma narrativa, o i personaggi tutti possono imitare operando e agendo direttamente. Tὸν μημούμενον con libertà di espressione è sostituito da τοὺς μημούμενούς nel secondo membro, perché Aristotele pensa alla forma drammatica in cui l'imitazione è compiuta direttamente dagli attori e il poeta scompare nei personaggi, non è lui, l'imitante, che narra, ma gli imitanti, che sono gli attori, operano direttamente.

(3) ἔθεν καὶ δράματα καλεῖσθαι τινες αὐτὰ φασιν.... Fermata l'esistenza di un genere fondamentale, il dramma, diviso in tragedia e commedia, in cui i personaggi imitati agiscono direttamente, sono πάντες δρῶντες, Aristotele accenna all'opinione che tragedia e commedia abbiano avuta origine dorica. Ed essa si ricaverebbe dal fatto che il vocabolo δρᾶν, da cui la parola dramma, è vocabolo dorico e non attico, e che commedia deriverebbe pure dal vocabolo dorico κῶμη = villaggio, perché i primi attori comici sarebbero stati gli accoliti nei villaggi. Sul fondamento di queste derivazioni Aristotele non si pronunzia; però egli conviene in appresso (v. 1449, b, 6) che la commedia deriva dalla Sicilia, almeno per questo riguardo, perché Epicarmo e Formide composero le prime favole.

291

28

- 31       (4) οἱ Μεγαρεῖς οἱ τε ἐνταῦθα... i Megaresi della Megaride attigua all'Attica o della madre patria, distinti dai Megaresi della Sicilia.
- 31-2     (5) τῆς παρ' αὐτοῖς δημοκρατίας.... quando vi era presso di essi la democrazia, cioè circa il 610 a. C. dopo la cacciata del tiranno Teagene.
- 33       (6) Ἐπίχαρμος. Epicarmo fu uno dei primi commediografi del VI secolo, nato, secondo Diogene Laerzio, nell'isola di Cos, vissuto però, per la maggior parte della vita, a Megara Iblea e a Siracusa. Ci rimangono circa quaranta titoli e numerosi frammenti delle sue commedie. Su di lui aggiunge Aristotele (V. 1449, b. 5) che egli, assieme a Formide, rese impersonale la commedia, e Platone (*Teeteto* 152, e) lo considera come sommo comico in confronto ad Omero, sommo tragico. Tutta la tradizione posteriore conviene nell'origine siciliana della commedia.
- 33-4     (7) Χιωνίδος καὶ Μάγνητος. Chionide, ateniese, sarebbe con Magnete il più antico commediografo attico, avrebbe riportata nel 488 la prima vittoria. Magnete, contemporaneo di Chionide, dovette essere autore dapprima assai apprezzato dal pubblico, come si vede dai *Cavalieri* di Aristofane (V. 519 e seg.).

## IV.

- 1448 b  
4-5       (1) αἰτίαι δύο. Quali sono le due cause della poesia? La maggior parte degli interpreti, a cominciar dal Tyrwhitt e dal Vahlen, vede queste due cause nella tendenza all'imitazione e all'armonia ed al ritmo; altri, come il Bywater, nel τὸ μιμεῖσθαι e nel τὸ χαιρεῖν τοῖς μιμήμασι, nell'imitazione e nel piacere innanzi alle cose imitate. Noi riteniamo con i primi che queste due ultime cause siano una sola, perchè, come nota il Vahlen, la seconda è il rovescio della prima, (Vahlen, *op. cit.* pag. 10), e che la seconda causa della poesia sia la tendenza all'armonia ed al ritmo. Infatti appresso è detto chiaramente che sono naturali in noi l'imitazione e la tendenza all'armonia e al ritmo: κατὰ φύσιν δὲ ὅντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ἐνθυμοῦ, e che la poesia nacque per opera di quelli che avevano queste due tendenze: οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ ἔγγένησαν τὴν ποίησιν. Assegnare poi come causa della poesia solo l'imitazione non è spiegare l'origine della poesia, ma delle arti in generale, mentre alla poesia in concreto Aristotele mostra di ritenere come essenziale l'armonia ed il ritmo. Che poi in questo capitolo si accenni solo di sfuggita a questa tendenza all'armonia ed al ritmo si spiegherebbe col carattere acroamatico dell'opera, in

cui questa tendenza non aveva bisogno di spiegazione, essendo già familiare, specialmente in Platone (*Leggi*, II, 653, a. vedi anche Finsler, *op. cit.* pag. 192).

(2) Σημεῖον.... αἴτιον. Che la tendenza all'imitazione col conseguente godimento sia innata nell'uomo viene mostrato con una prova di fatto, σημεῖον δὲ τούτου, e con una prova razionale, αἴτιον δὲ καὶ τούτου, col che e col perchè. Il fatto consiste nel piacere che ci danno le imitazioni anche di oggetti sgradevoli; il perchè, che dimostra la necessità del fatto, deriva da ciò, che la tendenza all'imitazione è un aspetto del desiderio di conoscere.

(3) ἐπὶ τῶν ἔργων, dai fatti, dalla realtà. Altri intende innanzi alle « opere d'arte », ma con questa traduzione si dà ad ἔργων un significato estetico che è smentito dagli esempi addotti. Preferibile rendere: innanzi alle opere dell'arte.

(4) χαίρομεν θεωροῦντες. *Rhet.* I, cap. 11, 1371, b. 4. *De part. anim.* I, 5, 645, a. 11. Il piacere dell'imitazione deriva dal piacere di conoscere, sia dal piacere del riconoscimento, della corrispondenza del modello all'originale, che implica una classificazione, questo è quello; sia, quando l'originale non si conosca, dal piacere della conoscenza immediata che deriva dalle sensazioni di colore o dall'apprezzamento dell'abilità tecnica, forma anch'essa lontana di riconoscimento.

(5) καὶ τῆς ἀρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ.... Vedi nella nostra introduzione, cap. III e cap. VII, pag. XXIX e LX.

(6) διεσπάσθη, δὲ κατὰ τὰ οἰνεῖα ἤθη. Platone, *Repubblica*, 396 c. La divisione della poesia secondo il contenuto viene derivata dal carattere degli artisti elevato o volgare, secondo una concezione molto diffusa nella cultura greca, che trovava negli infortuni coniugali di Euripide la causa del suo presunto considerar male le donne.

(7) τὰς καλὰς πράξεις καὶ τὰς τῶν τοιούτων.. Le azioni di quelli che sono buoni non sempre sono buone azioni, perchè il buono, se fuorviato, può anche operar male, come nota Platone nella *Repubblica* (libro III, 396, c. d.) « se egli imiti il buono nel suo operar sicuro e padrone di sé, un pò meno però se fuorviato da amori e da malattie ».

(8) ψόγους = invettive: Platone, *Leggi*, 879 c: ἐγκώμια τε καὶ φόγους ποιεῖν. Sommo poeta in questo genere era Archiloco.

(9) ὑμνους καὶ ἐγκώμια. Gli inni venivano rivolti agli dei, gli encomi agli eroi, come in Platone, *Repubblica*, 607, a: ὑμνους θεοῖς καὶ ἐγκώμια τοῖς ἀγαθοῖς.

9

9

11

20-1

24

25

26

27

- 28        (10) ὁ Μαργίτης == Il *Margite* è un poema burlesco di cui ci restano solo tre versi in sei frammenti. Esso narrava le avventure di uno sciocco presuntuoso, che sapeva molte cose, ma tutte male. La critica moderna, come già gli antichi, esclude la paternità di esso ad Omero; da alcuni (Suida) veniva attribuito ad un Pigrete di Alicarnasso del V secolo.
- 30        (11) ἐν τις == e in questi, cioè sul *Margite* e nei poemi posteriori che ci rimangono, e non negli anteriori ad Omero, di cui non sappiamo nulla. Nel *Margite* erano mescolati esametri e trimetri giambici.
- 32        (12) ἵμβετον ὅτι ἵμβιζον. L'etimologia supposta da Aristotele deve evidentemente venire rovesciata, perchè ἵμβιζω deriverà piuttosto da ἵμβος.
- 33-4      (13) τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητής "Ομηρος" = massimo poeta nel genere elevato. Omero, che è considerato nella *Poetica* come genio sovrumano, fa eccezione alla legge della divisione della poesia in due rami secondo l'indole dei poeti, perchè egli sarebbe padre e rappresentante di entrambi. (Così si risolve la contraddizione che abbiamo notata nell'introduzione, Cap. IV, pag. XXX).
- 34-5      (14) οὐχ ὅτι εὖ, ἀλλ' ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικὸς ἐποιησεν. Omero non è eccellente solo per l'aspetto formale delle sue composizioni, nel qual caso anche Empedocle sarebbe stato poeta, ma per il suo contenuto perchè fu imitatore, e perchè diede alle sue imitazioni elaborazione drammatica. La drammaticità di Omero consiste, come è spiegato in seguito, (cap. XXIII, 1459, a. 19, e anche in XXIV, 1460, a. 5) nel carattere unitario delle sue composizioni e nell'oggettività dei personaggi.
- 36        (15) τὸ γελοῖον δραματοποιήσας = traducendo in forma drammatica soggetti di riso. Nel *Margite* Omero sarebbe stato il padre della vera commedia, che è impersonale e drammatica, perchè avrebbe data trattazione unitaria e carattere di azione a un soggetto impersonale e di riso, a differenza di quei comediografi che avrebbero trattato argomenti dalla favola povera, cioè senza unità e vero svolgimento di azione, e soggetti personali e di invettiva.
- <sup>1449 a</sup>  
5        (16) διὰ τὸ μεῖζων καὶ ἐντυμότερα... Queste dunque le fasi della poesia. Originariamente rozza improvvisazione, come danza cantata, si sarebbe divisa nei due rami dell'inno ed encomio e dell'invettiva, che si sarebbero sviluppati nella poesia epica e comica (*Iliade-Odissea, Margite*). Di esse sarebbero ulteriore sviluppo tragedia e commedia, generi sommi e τέλος dell'evoluzione poetica.

(17) τὸ μὲν οὖν ἐπισκοπεῖν. Passo oscuro, perchè sembra contraddittoria questa affermazione: « una diversa questione è quella dell'indagine della completezza o meno della tragedia » con ciò che subito dopo segue, in cui si dice che la tragedia si fermò, dopo che ebbe raggiunta la sua natura (1449, a. 15) ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν; perchè sembra che se la tragedia ha raggiunta la sua natura essa è completa, e quindi oziosa la domanda della sua completezza. Migliore soluzione ci sembra però quella del Vahlen (*op. cit.* pag. 14-15-16), accettata anche dal Bywater (*op. cit.* pag. 132-133), per cui il senso del passo deve integrarsi con ciò che segue. Aristotele, infatti, descrive le principali fasi per cui passò la tragedia prima di diventare veramente tragedia. Essa dapprima era un canto dionisiaco, poi favola satiresca con linguaggio giocoso, con tetrametro trocaico, ma poi venne diventando tragedia quando con Eschilo e Sofocle il coro si restrinse, l'azione ebbe maggior sviluppo ecc. Allora essa raggiunse la sua natura e si fermò, poichè cessarono tutte le fasi che si possono dire estranee alla essenza della tragedia. Ciò però non esclude che la tragedia possa anche assumere ulteriori sviluppi, non deformatori della sua essenza, e quindi affermare che si è ormai avuto il genere tragico, che ha soppiantati gli altri e con la sua natura, non significa negare ogni ulteriore evoluzione della tragedia. Che questa sia possibile ammette infatti Aristotele nel cap. XVIII, 1456, a. 4 sg., in cui invita i tragici a mescolar tutti i tipi di tragedie. Se è vera la nostra interpretazione, εἰδεσιν non significherà elementi costitutivi: favola, carattere, pensiero, linguaggio, canto, spettacolo scenico, ma tipo, specie, e, conforme al significato più semplice, le classi di un genere: περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς.

(18) γενομένης δ’οὖν ἀπ’ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς = essendo sorta dapprima come una improvvisazione, cioè la tragedia, ai suoi inizi, sorse senza riflessione, senza volontà di porsi come tragedia, come la poesia in generale (1448, b. 23). Infatti essa è nata da un genere diverso, dal ditirambo: καὶ η̄ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον. Dunque la tragedia è nata come improvvisazione, perchè essa è sorta spontaneamente da dove non ce lo saremmo attesi, dal ditirambo, e non come intende alcuno (Romagnoli: *Il teatro greco*. Milano, Treves) « perchè fu in origine una improvvisazione dei corifei, che guidavano i ditirambi ». Ma come è nata la tragedia? Evidentemente non dal semplice coro del ditirambo, perchè, fin-

chè si aveva il solo coro non vi era alcuna traccia della tragedia. Essa sarà nata invece quando si sarà prodotto il fenomeno fondamentale della tragedia, la divisione fra il coro e un attore, il dialogo, quindi ἀπὸ τῶν ἔξαρχόντων τὸν διθύραμβον, da coloro che preludiavano (Croiset), o dirigevano il ditirambo, da attori che potevano identificarsi col corifeo. Se questa interpretazione è valida, debbono respingersi sia quella che vede in ἀπὸ τῶν ἔξαρχόντων il coro, « dai cantori del ditirambo » (Valgimigli), sia quella (Bywater, Hardy) che vi vede gli autori dei ditirambi, perchè non si capisce come dagli autori dei ditirambi sia nata la tragedia, e inoltre il carattere intellettualistico della spiegazione contrasta con la nota dell'improvvisazione.

- 11        (19) φαλλικά. Photius Lex. Φαλλικόν ποίημα αὐτοσχέδιον ἐπὶ τῷ φαλλῷ ἀδόμενον. Si può ripetere per la commedia ciò che si è detto per la tragedia, essa avrà avuto gli inizi quando il corifeo avrà inserito un suo dialogo fra i canti del coro.
- 16        (20) τὴν αὐτῆς φύσιν = la sua natura, cioè la sua essenza che corrisponde alla sua definizione.
- 16-7      (21) ἐξ ἑνὸς εἰς δύο πρῶτος Αἰσχύλος. Questo passo e i successivi confermano l'importanza dell'attore e delle parti dialigate nelle tragedie, la cui presenza diede origine alla tragedia. In questi cenni la tradizione non è del tutto concorde, perchè da altri (Temistio) ad Eschilo viene attribuito un terzo attore, ed effettivamente, delle 7 tragedie di Eschilo che ci rimangono, 5 richiedono 3 attori, 2 solo (*Suppl. Pers.*) 2 attori.
- 19        (22) τὸ μέγεθος ἐκ μικρῶν μύθων. La prima tragedia avrebbe perciò contenuta una breve azione, con linguaggio in trochei, e sarebbe stata affine al dramma satiresco, essendo il suo coro composto di satiri; da questo primo dramma satiresco, sorto dal ditirambo, sarebbe poi derivata quella tragedia la cui natura è definita nel cap. VI.
- 28        (23) ἐπεισοδίων πλήθη. Per episodio qui deve intendersi la parte della tragedia fra due entrate del coro (cap. XII, 1452 b. 20-21).

## V.

- 1449 a  
32-3      (1) ὁλλ' ἡ τοῦ αἰσχροῦ ἔστι τὸ γελοῖον μόριον = ma in quanto il ridicolo è parte del brutto, cioè per quella parte del brutto che è risibile. La commedia perciò è imitazione di uomini ignobili, che non suscitino però lo sdegno, perchè allora la commedia sarebbe personale e di invettiva, ma piuttosto il riso.

(2) τὸ γὰρ γελοτόν ἔστιν ἀμάρτημα. Abbiamo qui la più antica definizione del ridicolo, che doveva avere sviluppi più ampi nel II libro della *Poetica*, e che costituisce la base di altre famose spiegazioni del comico. Per la definizione che ne vien data, il ridicolo viene pensato come qualcosa di non riuscito e di stravolto, come una finalità non raggiunta.

(3) εὖθες — evidentemente, con molta chiarezza (X, 1452 a.). La verità della definizione è mostrata nel modo più chiaro e senz'altro dalla maschera tragica.

(4) χορὸν κωμῳδῶν ὁψέ... l'arconte concedette tardi il coro della commedia. È noto che in Atene gli spettacoli teatrali erano funzione di stato, e ad essi presiedeva l'arconte eponimo, che sceglieva i poeti da ammettere ai concorsi e concedeva i cori. 1449 b

(5) ἐθελονταὶ ἡσαν — erano volontari, in quanto lavoravano a proprie spese e rischi, non pagati dallo stato.

(6) οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται — sono ricordati i poeti così chiamati per questo genere, cioè sono menzionati i primi poeti comici, o i poeti così chiamati dal genere che praticavano: αὐτῆς. Da questa perifrasi si capisce che i primi compositori di commedie non dovevano venir considerati come propriamente poeti. Può darsi che μνημονεύονται voglia alludere al ricordo che dei poeti comici era conservato negli atti ufficiali.

(7) Φόρμης. Scrittore di commedie, vissuto a Siracusa, alquanto più giovane di Epicarmo.

(8) Κράτης. Crate fu poeta comico ateniese, che avrebbe riportata nel 449 la prima vittoria. Ci rimangono di lui alcuni titoli e frammenti. Aristofane lo elogia nei *Cavalieri* (V. 577).

(9) ἀπλοῦν. La semplicità del metro dell'epopea, l'esametro, si oppone alla varietà dei metri della tragedia.

(10) τῷ μήκει. L'epopea è più lunga della tragedia. La maggiore lunghezza della epopea qui viene dichiarata col fatto che l'azione rappresentata dalla epopea abbraccia un lungo periodo di tempo, mentre quella della tragedia rappresenta azioni che si svolgono entro le ventiquattro ore; questa però è la causa principale, ma non l'unica, della maggiore estensione materiale dell'epopea, che si traduce in un maggior numero di versi, poichè la sua maggiore lunghezza deriva anche (cap. XXIV, 1459, b) dal fatto che l'epopea può accogliere, come narrazione, episodi contemporanei. Μήκος perciò significa tanto lunghezza materiale, quanto di tempo dell'azione.

(11) ὅπο μίαν περιόδον ἥλιου = entro un sol giro di sole, cioè

33

34

1449 b

2

3

5

7

11

12

15

entro le 24 ore. Da questo passo dai critici del Rinascimento venne dedotta la regola dell'unità di tempo, che, come si vede, non è una assoluta prescrizione, per Aristotele, quantunque egli debba considerarla come regola ragionevole, poichè essa corrisponde all'essenza della tragedia e sorge nell'evoluzione di essa verso la sua natura.

- 15      (12) ἐμοίως ἐν ταῖς τραγῳδίαις τόδι ἐπολούν — avveniva questo stesso nelle tragedie, cioè l'azione della tragedia non si svolgeva entro le ventiquattro ore, ma in un periodo di tempo più lungo, equivalente a quello dei poemi epici. Da questa maggiore lunghezza della tragedia primitiva il Croiset ha detto che essa si sia poi limitata, spezzandosi nelle tre tragedie della trilogia (Croiset, *Revue des Études Grecques*, I, 1888, p. 373). Si tratta però di una molto ipotetica affermazione.

- 16      (13) μέρη δέστι τὰ μὲν ταῦτα — le parti sono alcune comuni, altre proprie della sola tragedia. Le parti comuni sono la favola, il carattere, il pensiero, il linguaggio; quelle proprie sono spettacolo scenico e musica. Da ciò si ricava che il critico di una tragedia è critico anche della poesia epica, e non viceversa; costatazione su cui nell'ultimo capitolo verrà fondata la tesi della superiorità della tragedia.

## VI.

- 1449 b      22      (1) τὸν γενέμενον ἔρου τῆς οὐσίας — la definizione della sua essenza che sorge dalle cose dette avanti. Nei capitoli precedenti fu detto che la tragedia è imitazione (cap. I, 1447, a. 13-15), nel cap. II, che è imitazione πρᾶξεως σπουδαιας, in quanto si distingue dalla commedia come imitazione di uomini migliori; fu poi detto della sua lunghezza (1449, a. 19-1449, b. 12), dei mezzi si parlò nel cap. I, del modo nel III; ora questi caratteri vengono riassunti nella definizione, nella quale si aggiunge però qualcosa di nuovo, come la completezza dell'estensione e la catarsi.

- 23      (2) πρᾶξεως σπουδαιας. Molti traducono « di azione seria » in contrapposto all'azione che fa ridere della commedia. Ma la serietà non basta a definire i caratteri dei personaggi della tragedia come superiori all'ordinario e in generale moralmente elevati; quindi è meglio tradurre σπουδαιας elevata, che è vocabolo comprensivo anche di serio.

(3)  $\tau\epsilon\lambda\sigma\iota\alpha\varsigma$  = completa. Di questa completezza veramente non si è parlato, ma se ne dirà in appresso nel cap. VII.

24

(4)  $\eta\delta\nu\sigma\mu\acute{e}n\varphi\ \lambda\acute{o}\gamma\varphi$  = in linguaggio abbellito. Da questa specificazione sembrerebbe che il mezzo dell'imitazione sia uno solo, mentre nel cap. I (1447, b. 23, 27) si era detto che la tragedia si serve di tutti e tre i mezzi dell'imitazione: del ritmo, del canto, del verso. La contraddizione però è tolta se si riflette che nel linguaggio abbellito si ritrovano i tre mezzi precedenti, e che l'indicazione della fondamentalità del mezzo parola si spiega per la supremazia che nella tragedia, genere eminentemente letterario, ha la parola rispetto agli altri mezzi.

24

(5)  $\delta\imath^{\circ}\ \varepsilon\lambda\acute{e}\ou\ \kappa\alpha\l\ \varphi\delta\ou$  = mediante *il terrore e la pietà*. Espressione ellittica. Mediante scene pietose e terrorizzanti, cioè che fanno sorgere pietà e terrore, la tragedia produce la catarsi di tali affezioni. Importante questione è quella del significato che Aristotele attribuisce a queste due emozioni. Di esse egli si occupa nel secondo libro della *Retorica*, della prima nel cap. V, della seconda nel VII. Il terrore è definito come un'agitazione dell'immaginazione che si attende un male apportatore di distruzione e di dolore; la pietà è il terrore per l'apparire di un male apportatore di rovina e di dolore ad una persona che ne sia immeritevole, male che chi lo vede si aspetta di poterlo un giorno patire lui o qualcuno dei suoi, terrore che è tanto più forte quanto più questo male ci appaia vicino. Da tali definizioni molti commentatori, a cominciare dal Lessing, hanno creduto che l'emozione fondamentale nella tragedia sia solo il terrore e che la pietà sia un terrore mascherato, poichè essa sarebbe la visione, innanzi ad un male che porta terrore e rovina agli altri, della possibilità che questo male colpisca anche noi, e perciò sarebbe sentimento, come nota Aristotele, dei deboli, dei vecchi, di quelli che hanno parenti, mentre è estraneo agli assolutamente infelici, o a quelli che si credono sicuri della propria prosperità. Ma a noi non pare che la pietà possa ridursi al terrore perchè la pietà importa anzitutto per Aristotele un elemento irriducibile al terrore: la valutazione oggettiva che le persone colpite da un male non ne sono meritevoli; e poi se la pietà è terrore per gli altri, siccome nella tragedia si prova terrore per casi di altri, non ci dovrebbe in essa esser terrore, ma pietà. Il vero è perciò questo: che la pietà importa il rivolgersi agli altri, una tendenza altruistica che non c'è nel terrore, mentre, per capire il male degli altri, bisogna conoscere questo male, cioè farlo nostro. Questa interpretazione ha il suo valore

26

perchè se la pietà fosse terrore, si capirebbe la catarsi come estirpazione; ma ciò non essendo, si capisce meglio la sua funzione come regolatrice.

26-7 (6) τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Sulla catarsi vedi la nostra introduzione, cap. IX. I sentimenti su cui si esercita la catarsi « τῶν τοιούτων » sono solo i due precedenti: pietà e terrore; τοιούτων invece di τούτων, *tali* invece di *questi* potrebbe significare che i sentimenti catartizzati sono non quelli della tragedia, ma della vita reale.

27 (7) λέγω δὲ ἡδυσμένον μὲν λόγον = dico abbellito quel linguaggio che contiene ritmo, armonia, canto. Data la supremazia che ha la parola nella tragedia, gli elementi considerati sono la parola versificata e la parola cantata; la prima che è parola con ritmo, la seconda con ritmo ed armonia ed è quindi canto. Perciò Aristotele dice che il discorso abbellito ha ritmo, armonia e canto, e il terzo vocabolo è comprensivo dei due primi. Nella tragedia poi, egli continua, alcune parti (le dialogate) si servono solo del metro, cioè solo del ritmo, altre del canto, cioè di ritmo ed armonia, e queste sono specialmente le parti corali.

30 (8) ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν = poichè nella tragedia l'imitazione è compiuta da attori. Dopo la definizione della tragedia segue, da questa definizione, l'analisi degli elementi di essa, nella cui enumerazione si procede dapprima secondo l'ordine della successione empirica. Il primo elemento che in una tragedia si presenta è la scena, con uomini con certi costumi, e con tutti gli ornamenti dello spettacolo: ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, elemento fra tutti il più appariscente ed immediato. Ma questi uomini cantano e quindi c'è la musica: ὁ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν, che manifesta chiaramente tutta la sua potenza, cioè che non ha doppio valore, come la parola, che è suono e simbolo di altro, ma è tutto quello che si manifesta, e quindi è lingua universale, intesa da tutti. E questi uomini parlano, cioè dicono tanti versi.

34-5 (9) ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἔστι μίμησις = poichè la tragedia è imitazione di azione. La deduzione degli elementi più importanti della tragedia è ricavata dall'analisi dell'azione. Se la tragedia è imitazione di azione, l'azione poi è in funzione del carattere e del pensiero, e perciò nella tragedia ci saranno tre elementi: azione, carattere, pensiero, in cui il primo racchiude ed è diversamente qualificato dai due ultimi; perciò l'elemento più importante è l'azione, quindi la rappresentazione di essa che è la favola.

(10) Καθ' ὁ ποιὰ τις ἔστιν ἡ τραγῳδία — da cui deriva la sua qualità; cioè la specificità del genere tragedia è data da questi suoi elementi.

1450 n  
8-9

(11) τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοις αἰτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται 13-14 τοῖς εἰδέσιν. Passo assai oscuro in cui m'attengo essenzialmente all'interpretazione del Vahlen: di queste parti non pochi poeti si sono serviti come, per così dire, di forme della tragedia. Questo passo, a parer nostro, deve illuminarsi in riferimento al cap. IV, 1449 a. 7, e al cap. XVIII, 1456 a. 3, dove si parla di forme e di tipi della tragedia, e specie nel cap. XVIII di tipi in corrispondenza delle parti. Si noti poi che per esprimere gli elementi constitutivi della tragedia Aristotele usa il termine μέρος e che εἶδος è il genere letterario in generale, o, nel caso della tragedia, il tipo di tragedia che deriva ed è in corrispondenza delle sue parti. Il senso del passo pare dunque il seguente: le parti della tragedia sono sei; tanti poeti poi, per il fatto di considerare come fondamentale questa o quella parte, si sono serviti di esse come di tipi o di modelli per le tragedie, producendo così tragedie fondate sul carattere, sull'azione, sullo spettacolo scenico, sull'elemento musicale ecc. ecc. Questi tipi di tragedie si sono necessariamente prodotti perchè la tragedia, nella sua essenza, contiene le sei parti predette; solo bisognerebbe considerare che ci sono parti più essenziali e meno essenziali; più essenziale è la favola. Questa la nostra interpretazione. Comunemente si traduce invece: di questi elementi non pochi poeti, (tutti) per dir così, si son serviti, perchè ogni tragedia contiene egualmente ecc. È chiaro però che con questa interpretazione si ha un pensiero assolutamente vacuo, e che trova dopo la sua contraddizione. È infatti superfluo, dopo aver detto che la tragedia è costituita di sei parti, aggiungere che i poeti si sono serviti di esse, ciò che pure è contraddetto da quel che segue, cioè dal fatto che vi sono tragedie senza azione e tragedie senza carattere.

(12) ναὶ γὰρ ὅφεις ἔχει πᾶν — il tutto della definizione, cioè la vera tragedia nella sua essenza, contiene questi sei elementi, quindi il prevalere dell'uno o dell'altro.

14

(13) μέριστον δέ τούτων ἔστιν — l'elemento più importante è però l'intreccio dei fatti. Aristotele qui ribadisce l'importante pensiero della superiorità dell'elemento favola nella tragedia. In questa non hanno importanza essenziale le qualità morali o intellettuali dei personaggi, ma l'interesse che essi suscitano, che può nascere solo dalle situazioni in cui vengono a trovarsi in conseguenza delle loro azioni. Le emozioni infatti e la con-

15

seguinte purificazione, che è il fine della tragedia, non deriva da ciò che gli uomini sono, ma da quello che essi fanno, quindi ciò che importa di più in una tragedia è la combinazione delle azioni e degli eventi, che dà l'ossatura alla tragedia e costituisce in essa quello che è il disegno in una pittura.

18 (14) ἐν πρᾶξει. Per l'*Etica a Nicomaco* (l. I, cap. VI. 1098 a. 16) la felicità è attività dell'anima secondo virtù. *Phisica* (l. II, cap. VI. 197. b. 4) ή δὲ εὐδαιμονία πρᾶξις τις. εὐπράξια γάρ.

20 1 (15) οὕκουν δπως τὰ ἥθη μημήσωνται πράττουσιν = non agiscono allo scopo di imitare certi caratteri. Nella tragedia l'essenziale è l'intreccio delle azioni, quindi i caratteri debbono essere subordinati ad esse; una tragedia perciò in cui non vi è sviluppo di azione, come l'*Adelchi* manzoniano, in cui vi sono caratteri, ma azione senza sviluppo, sarebbe stata, per Aristotele, tragedia difettosa. L'essenziale è per lui il nodo e lo scioglimento, la tragedia con peripezia e riconoscimento. Ciò spiega la sua scarsa simpatia per Eschilo.

25 (16) τῶν γέων = dei poeti moderni. Fra essi pare debba annoverarsi anche Euripide, se egli, come si vede dal cap. XIV. 1453. b. 27-29, non è da annoverar fra gli antichi οἱ παλαιοὶ. Quindi i moderni saranno forse i poeti da Euripide in poi.

25 (17) ἀγήθεις. Non può intendersi del tutto senza carattere, ma scarsi di carattere.

26-7 (18) Ζεῦς πρὸς Πολύγνωτον. Zeusi di Eraclea, vissuto al tempo delle guerre del Peloponneso, fu uno dei più grandi pittori dell'antichità. Aristotele dice di lui che fu meno valente di Polignoto nel rappresentare i caratteri, ciò che concorda con quanto si dice di quest'ultimo nella *Politica* (lib. VIII. cap. V, 1340-a. 37), in cui vien chiamato ἥθυκός. Questo essere Zeusi senza carattere vuol significare forse il carattere più impersonale ed universale della sua arte.

33-4 (19) αἱ τε περιπέτειαι = le peripezie e i riconoscimenti. Di essi nel cap. XI.

36 (20) οἰον καὶ οἱ πρώτοι ποιηται. Aristotele nota che le tragedie primitive erano mal composte e costituite di un'azione assai semplice: « Ben comporre un intreccio, come ha notato Aristotele, è giustamente la cosa più difficile e che si apprende in ultimo » (Croiset, *Histoire de la Littérature Grecque*. Nel volume III, cap. II, pag. 38-39, Paris, Boccard 1929).

1450 b 7 (21) πολιτικῶς ἐποίουν λέγοντας = davano ai loro personaggi un linguaggio di cittadini. Si allude al carattere avvocatesco ed ornato dei discorsi dei personaggi delle tragedie moderne, a

cominciar forse da Euripide, in confronto alla semplice eloquenza dei primi tragici.

(22) οἵτινες δὲ γένος. Alla enumerazione delle parti delle tragedie, come si presentano all'esperienza, segue l'enumerazione di esse secondo la successione logica, per cui viene in primo luogo la favola, poi il carattere, il pensiero, il linguaggio, la musica, lo spettacolo scenico. Di esse viene ripetuta la definizione con maggiore ampiezza, perchè, nel caso del carattere, prima si era detto che è ciò da cui deriva la varia qualità dell'azione, ed ora questa qualità viene meglio specificata come ciò che rivela ciò che si segue o si fugge; il carattere illumina l'azione: ἐν τοῖς δὲ τούτοις οὖν οἵτινες δηλοῦν, in quelle situazioni che potrebbero rimanere incerte nel loro significato, il carattere dà ad esse concretezza, mostrando quel che veramente sono.

(23) Διάνοια δέ. A differenza del carattere che rivela il soggetto, il pensiero, in quanto enunciazione di una verità oggettiva o di una opinione, riguarda l'oggetto, ci dice non ciò che è il soggetto, ma ciò che è l'oggetto.

(24) τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγων ή λέξεων = quarto elemento fra le parti letterarie è il discorso. L'interpretazione sostenuta dal Rostagni: quarto elemento è l'elocuzione dei discorsi, urta, fra l'altro, contro l'ostacolo della particella μὲν, che, in questa interpretazione, verrebbe soppressa. Τῶν μὲν λόγων si contrappone a τῶν δὲ λοιπῶν. Le parti rimanenti sono la musica e lo spettacolo scenico, parti che si contrappongono a τῶν μὲν λόγων, — equivalente, come ha corretto il Bywater, a τῶν ἐν λόγῳ — cioè alle parti discursive, letterarie, che effettivamente si possono contrapporre alle altre due, perchè la tragedia è essenzialmente imitazione letteraria, μίμησις ἐν λόγῳ.

(24) ἀτεχνότατον = estraneo all'arte, cioè il più materiale. Sullo spettacolo scenico, vedi anche il cap. XIII. 1453. b. 7: τὸ δὲ διὰ τῆς ὅψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ κορηγίας δεόμενόν ἔστιν, e cap. XXVI. 1462. a 11.

## VII.

(1) καὶ μέγιστον τῆς τραγῳδίας. Nel capitolo precedente fu detto che fra gli elementi della tragedia il più importante è la favola: μέγιστον δὲ τούτων ἔστιν ή τῶν πραγμάτων σύστασις (1450<sup>a</sup>, 15-16), ed ora si ha di essa un'ampia trattazione sia come favola in generale (fino al cap. IX), sia come favola tragica.

- 24           (2) κεῖται δὴ ήμιν. Nel cap. VI. 1449. b. 24.
- 25           (3) τελείας καὶ ὅλης = completa e intera. Il secondo termine specifica il primo, poichè la completezza, come raggiungimento del fine, viene meglio determinata col concetto dell'intero o del tutto, come ciò che ha principio, mezzo, fine.
- 26           (4) καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος = anche senza estensione. Come nota il Bywater l'espressione è equivalente a πάμπτυρον, come οὐδὲν ἔχει ήθος vale non assolutamente senza carattere, ma con scarso carattere.
- 28           (5) μὴ ἐξ ἀνάγκης = Principio è ciò che per quel che esso è non succede necessariamente a qualche altra cosa; quindi il principio può empiricamente venire dopo altri fatti, ma la sua natura di principio, per cui sbocca in un certo fine, non richiede gli antecedenti empirici, che pure può avere.
- 30-1          (6) ἡ ἐξ ἀνάγκης ἡ ὁς ἐπὶ τὸ πολὺ. Il legame con cui il fine è unito agli antecedenti può essere fondato su una necessità logica o psicologica: κατὰ τὸ ἀναγκαῖον ἡ κατὰ τὸ εἰκός.
- 35           (7) τὸ καλόν. Questo passo è molto importante in quanto mostra che Aristotele non separava bellezza ed opera d'arte, per quanto l'unione fosse ancora estrinseca: la poesia è sottoposta al limite della bellezza. Ora la bellezza è grandezza ed ordine (*Metaph.* III. 1078 a. 36), e quindi un'opera di poesia non deve essere piccolissima, perchè se ne debbono scorgere distintamente le parti, non deve essere grandissima, perchè deve venir colta nel suo insieme.
- 1451 a       (8) τοῦ δὲ μήκους ὅρος = il limite della grandezza di una tragedia. Aristotele si pone ora questa domanda: quanto deve essere lunga una tragedia? Egli risponde che si possono dare due risposte, la prima subordinata alle esigenze pratiche della rappresentazione, la seconda derivante dall'essenza della tragedia. È certo che se si dovessero rappresentare cento tragedie innanzi al pubblico, questo si stancherebbe, e allora si dovrebbe dare ad esse una lunghezza corrispondente alla sua sopportazione: πρὸς τὴν αἰσθησιν, misurata per ciascuna dalla clessidra. Altra invece è la lunghezza che deriva dall'essenza della tragedia.
- 9-10          (9) δ δὲ κατ' αὐτὴν τὴν φύσιν. La grandezza da assegnare ad una tragedia — ove si consideri la sua natura, che è quella di una metabasi o di un cambiamento di situazione, — deve essere la massima grandezza possibile, entro il limite del potere essere accolta dalla mente, e del contenere una metabasi.
- (10) καλλίων ἔστι κατὰ τὸ μέγεθος = più bella in riguardo

all'estensione, cioè, date due tragedie, quella più lunga, purchè possa cogliersi dalla mente, è più bella in quanto alla qualità dell'estensione, poichè per altri aspetti potrebbe essere inferiore.

(11) ὡς δὲ & πλῶς = per dirla brevemente. (*Politica* I. VIII. 11-12 c. 7. 1341. b. 38).

## VIII.

(1) Μῦθος δ' ἔστιν εἰς = la favola non è una per il fatto che si riferisca ad una sola persona. Nel capitolo precedente si esaminò il requisito dell'estensione che deve avere una favola; in questo viene analizzato il carattere dell'unità, che non consiste nell'unità empirica degli avvenimenti temporali di un certo personaggio, ma nella connessione necessaria degli eventi di un tutto, quale fu prima definito.

(2) ὥσπερ τινὲς οἰονται. Da quel che è detto in seguito (1451, a. 19 sg.), si vede che questi che così credono non sono dei teorici, ma dei poeti la cui teoria può essere dedotta da ciò che hanno fatto.

(3) πολλὰ γὰρ καὶ ἀπειρά = poichè molti, innumerevoli casi. I casi che possono capitare ad un individuo sono infiniti, perchè la loro molteplicità, non essendo ordinata, manca di limite.

(4) οἵτοι διὰ τέχνην ηδὲ φύσιν. Omero compose un'azione veramente una o per arte, in quanto consapevole logicamente della necessità dell'unità che volle attuare, o per genio naturale, in quanto scelse certe situazioni senza la consapevolezza teorica della sua scelta.

(5) οὐκ ἐποίησεν ἀπάντα. Omero non compose tutto ciò che fece Ulisse, ma solo quei casi suscettibili di trattazione unitaria. L'unità dell'argomento dell'*Odissea* è illustrata nel cap. XVII. 1455. b. La stessa qualità di Omero è illustrata per l'*Iliade* nel cap. XXIII. 1459 a. 30.

(6) οἷον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασῷ = che, per esempio, fu ferito nel Parnaso. Nell'*Odissea* XIX. 397-466 si racconta che Odisseo, bambino, fu morso da un cignale, ma si tratta di una narrazione incidentale.

(7) μανῆναι δὲ προσποιήσασθαι. La finta pazzia di Ulisse al momento della spedizione dei Greci era narrata nelle *Ciprie* (Kinkel, E. G. F. p. 18).

1451 a  
16

16

17

24

25

25

26

## IX.

- 1451 a  
36 (1) Φανερὸν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων = è chiaro dalle cose dette avanti. Nei cap. VII e VIII fu mostrato che requisito della poesia è una ben definita totalità unitaria, compito che evidentemente separa, per la specificità del fine da raggiungere, l'azione del poeta da quella dello storico, perchè il primo tende a realizzare una forma di unità che i γενόμενα, oggetto dello storico, non presentano.
- 1451 b (2) τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκός η τὸ ἀναγκαῖον. La poesia ha per oggetto il possibile, ma non il solo possibile, in quanto riflesso dei fatti, τὰ γενόμενα, che perciò è ad essi inferiore, ma il possibile secondo verosimiglianza e necessità. Nei *Primi Analitici* (III. 70. 4) verosimile è definito ciò che è solito accadere o non accadere, ciò che suole generalmente verificarsi o non, e il suo fondamento, nel campo delle azioni umane, consiste nella diversa reazione dei vari individui allo stesso motivo, in quanto però tali differenze sono capaci di ricondursi a certi tipi principali o caratteri, quali quelli di cui Aristotele tratta nel secondo libro della *Retorica*. La necessità invece è quel legame fra azioni, fenomeni, proposizioni, il cui contrario è inconcepibile; essa nasce dalla conoscenza dell'essenza, si realizza specialmente nelle matematiche, e, nel campo dei procedimenti del pensiero, si fonda sul sillogismo, mentre la verosimiglianza sull'analogia.
- 1-2 (3) ὁ γὰρ ιστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς. Vedi cap. I. 1447. b. 8-20. Le differenze fra storico e poeta saranno riprese nel cap. XXIII.
- 6 (4) σπουδαιότερον = più elevata, come anche più filosofica è la poesia perchè dà una conoscenza più ampia della vita umana in quanto elimina da essa gli accidenti del reale, e ci dà una visione di ciò che è essenziale.
- 7 5) μᾶλλον τὰ καθόλου. Aristotele spiega ora che cosa sia l'universale poetico. Esso consiste nell'eliminazione degli accidenti, e quindi nel legame verosimile e necessario che lega certe azioni e manifestazioni a certi caratteri. Questo legame ha il suo fondamento nella realtà e non è creazione del poeta; però siccome ci rivela le leggi eterne dell'umano agire, ci dà una conoscenza superiore a quella della storia, per cui la poesia è più filosofica di essa. Con questa determinazione Aristotele polemizza implicitamente con Platone che aveva fatta la poesia

come copia del sensibile, inferiore alla scienza dell'effettivamente accaduto.

(6) τῷ ποτῷ τὰ ποτὰ ἀπό τα συμβαίνει λέγειν η̄ πράττειν — ad un individuo di una determinata natura quelle cose che conviene che egli dica o faccia. Il poeta, posto un individuo di una determinata natura e impegnato in certi casi, lo determina ulteriormente con azioni e parole coerenti a questa natura, in modo, come dirà appresso (cap. XV. 1454. a. 25), che anche quando il carattere dell'individuo sia incoerente, egli sia coerentemente incoerente. 8-9

(7) ἐνόματα ἔπιτιθεμένη = quando mette nomi ai suoi personaggi. La poesia quando mette nomi ai suoi personaggi, siano essi nomi propri, siano comuni, mira sempre all'universale, perchè, nel caso in cui un suo personaggio si chiami Alcibiade, non dirà però i casi che ad Alcibiade effettivamente accaddero. Non mi pare perciò esatta la traduzione (Bywater, Valgimigli) « sebbene ai suoi personaggi dia nomi propri », anche perchè in certi casi, come nella commedia recente, la poesia non usa questi nomi propri (1451. b. 12. 13. 14), ma τὰ τυχόντα δυόματα. 10

(8) ἡδὴ τοῦτο δῆλον γέγονεν = nella commedia questo carattere universale della poesia ha già avuto la sua piena manifestazione. Nella commedia, pensa Aristotele, la tendenza alla astoricità della favola e alla impersonalità dei nomi si è meglio rivelata che nella tragedia, che generalmente è ancora tradizionale e personale. 12

(9) οἱ ἱερόποιοι. Come specialmente Archiloco e la commedia prima di Cratete. 14

(10) ὅτι πιθανόν ἔστι τὸ δυνατόν = perchè il possibile è qualcosa a cui si presta fede. Nella tragedia i poeti preferiscono soggetti storici perchè la credenza, che è carattere del possibile, viene soddisfatta quando il soggetto trattato riguardi cose accadute. Nota dunque Aristotele che la scelta di argomenti storici nella tragedia deriva dal fatto che il pubblico si interessa solo a ciò a cui può credere almeno come non impossibile, e quindi tenderà a preferire ciò che è accaduto, perchè ciò che è accaduto è evidentemente possibile. Se però Aristotele ci descrive questa tendenza, non perciò egli l'approva, ma deve ritenerla conducente all'errore e fondata su una confusione fra il possibile artistico e il possibile come ombra del reale empirico. 16

(11) οἷον ἔν τῷ Ἀγάθωνος. Agatone, tragico della seconda metà del V secolo. Una vittoria poetica, da lui riportata, dà oc- 21

cazione al *Banchetto* di Platone. È menzionato varie volte nella *Poetica*, e generalmente apprezzato da Aristotele; fu innovatore della tragedia, al seguito di Euripide, e criticato da Aristofane, specialmente nelle *Tesmoforiazuse*; egli avrebbe specialmente introdotta una tragedia di pura invenzione e modificata la funzione del coro.

- 25-6      (12) ἔπει τὰ γνώριμα δλίγοις γνώριμά ἔστιν = se anche le cose note, per molti non lo sono. In base alla già asserita astoricità della poesia, Aristotele considera come del tutto giustificata una nuova tragedia non più eroica né tradizionale, ma psicologica ed umana, a cui già si era avviato Euripide. L'indipendenza dal mito, da tutti conosciuto come realtà storica, non però contraddice alla concezione della poesia come imitazione, che non suppone però il confronto con oggetti dell'esperienza, come sembrava dal IV capitolo.
- 29-30     (13) κανὸς συμβῆ γενόμενα ποιεῖν. Come deve comportarsi il poeta rispetto alla storia? Quale il rapporto fra storia e poesia? Il problema, qui posto da Aristotele, risorse nel periodo del romanticismo e nel Manzoni con la sua teoria del romanzo storico, per cui egli legava strettamente (*Discorso sull'unità di tempo e di luogo*) poesia e storia, attribuendo alla prima la descrizione del carattere intimo degli eventi, di cui lo storico ci darebbe la superficie. Più arditamente Aristotele stacca la poesia dalla storia, pur non privandola di verità e di realtà.
- 33        (14) τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων = delle favole semplici le episodi che sono le peggiori. Nel cap. X Aristotele chiama semplici le favole senza peripezia e riconoscimento, ed egli mostra di ritenere che tale semplicità sia qualità che diminuisca l'interesse tragico, che peripezia e riconoscimento alimentano. Ora parrebbe che tale semplicità possa venir corretta dalla molteplicità degli episodi, quando si dia alla favola complessità epica: εποποιηκός σύστημα (XVIII. 1456. a. 13. 14). Ma Aristotele nota che invece tale complessità è difetto, perché nelle favole episodiche in generale manca fra i vari episodi il nesso della verosimiglianza e della necessità. Il fatto poi che in questo brano è introdotto il termine *favola semplice*, che non è stato definito precedentemente, mentre lo è in seguito, nel cap. X, ha fatto pensare che il periodo sia fuori posto. L'ipotesi però non è necessaria, perché il brano in discussione appartiene essenzialmente all'argomento di questo capitolo dell'unità della favola e della legge di verosimiglianza e necessità fra i suoi elementi.

(15) ὅπὸ δέ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς = dai buoni poeti per condiscendenza verso gli attori. Come nota il Margoliouth (*op. cit.* pag. 173, nota), Aristotele nel III libro della *Retorica*, nel cap. XIII. 1413. b. 10, nel parlare del linguaggio adatto per le discussioni agonistiche, dice che esso è ἡ ὑποκριτική = il più adatto per gli attori, e che gli attori vanno dietro a quei drammi in cui vi sono tali parti, e i poeti dietro a tali attori: οἱ ὑποκριταὶ τοιαῦτα τῶν δραμάτων διώκουσι, καὶ οἱ ποιῆται τοὺς τοιούτους. Dall'esame di questi passi si scorge dunque che Aristotele qui dice che la rottura dell'unità della favola, che si ha pure nei buoni poeti, è colpa della loro dipendenza dagli attori, perchè questi preferiscono le parti declamatorie che rompono l'unità dell'azione, e i poeti, per accontentarli, debbono rompere l'unità della favola.

(16) ἀλλὰ καὶ φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν = ma anche di casi che suscitino terrore e pietà. Questo luogo segna il passaggio alla trattazione della favola come favola tragica, e quindi ai requisiti che essa deve avere per tale effetto. Requisito fondamentale è l'inaspettato, che però non deve sottrarsi alle leggi del verosimile, del necessario, e della finalità spirituale.

(17) τοῦ αὐτομάτου καὶ τῆς τύχης = da sè e a caso. L'*αὐτόματον* indica la spontaneità dell'evento, la *τύχη* è una concezione relativa all'uomo, è una specialità dell'*αὐτομάτον*; ed essa indica il concorso di due avvenimenti che, pur non essendo legati intimamente, suscitano l'idea di una connessione causale.

(18) τὸν αἴτιον τοῦ θανάτου τῷ Μίτι = fu causa di morte allo stesso Miti. Da un luogo di Demostene LIX, 33, pare che questo Miti debba considerarsi come vincitore di corse, e che avrebbe perciò avuta eretta una statua. Questo personaggio nel « *De sera numinis vindicta* » 553. d, è citato da Plutarco che, derivando la notizia da Aristotele e alterando probabilmente la narrazione, dice che fu ucciso durante una sommossa, e che la sua statua cadde sull'uccisore durante una festa.

## X.

(1) εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται = sono tali direttamente. Εὐθὺς indica, come in V. 1449. a. 34, l'immediatezza e l'evidenza di un certo requisito, che qui è la semplicità o la complessità dell'intreccio, nel cap. V l'evidenza del ridicolo nelle maschere tragiche.

36

1452 a  
2

5

8

1452 a  
13

- 15-16 (2) ἡ μετάβασις γίνεται = raggiunge il suo cangiamento. Come abbiamo visto nel cap. VII, 1451. a. 12-15, in ogni tragedia è essenziale un passaggio dalla felicità all'infelicità, ed esso costituisce ciò che Aristotele chiama *metabasi*.
- 20-1 (3) τάδε διὰ τάδε ἡ μετάταδε = propter hoc non è post hoc.

## XI.

1452 a 22 (1) "Εστι δὲ περιπέτεια μὲν ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολὴ = la peripezia è un cambiamento repentino di ciò che succede nel suo opposto, nel modo con cui fu detto. Ogni tragedia per Aristotele implica una μεταβολή o un μεταβάλλειν εἰς εὑτυχίαν ἐκ δυστυχίας ή ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, il quale passaggio può avvenire in modo insensibile, o tale che si possa in qualche modo prevedere, come la sconfitta dei Persiani nella tragedia di Eschilo, e in questo caso non c'è peripezia. La peripezia invece è un'azione scenica particolare che implica, per quel che ci dice la definizione e per gli esempi che sono dati, due caratteri: la rapidità del cambiamento per un sorgere repentino di un opposto dall'altro, per cui essi stanno di fronte; l'ironia del fato e l'imprevisto, per cui proprio le azioni che sembravano garantire il raggiungimento di un certo fine e che miravano ad esso, fanno raggiungere l'opposto. I due esempi che sono dati confermano la nostra spiegazione, per quanto nel primo (il messaggero di Edipo) sia meglio accentuata l'ironia del fato, nel secondo il capovolgimento di una situazione. Il primo esempio riguarda infatti specialmente l'azione del messaggero di Edipo (v. 924-1085), che viene per recar gioia ad Edipo e per rassicurarlo che non deve temere della presunta madre di Corinto, perchè questa non è sua madre. Da questa situazione che dovrebbe rassicurare Edipo, sorge invece l'opposta: il dolore di Edipo; i mezzi della guarigione sono invece i mezzi della morte; il lavoro per allontanare un male lo avvicina; chi credeva di esserne lontano, e seconda perciò una certa azione, lavora invece per la sua infelicità. Il secondo esempio illumina piuttosto il sorgere repentino di un opposto, di una situazione dalla contraria. Si tratta del *Linceo* di Teodette. Linceo è trascinato alla morte e già lo vediamo al supplizio, vediamo Danao che lo segue in veste di uccisore: ad un tratto,

chi era condotto alla morte vive, chi sicuro stava per dare la morte muore. Dalla nostra spiegazione risulta chiaro che l'interpretazione del Vahlen illustra solo un aspetto della peripezia, che pure non può essere trascurato. Il Vahlen (*op. cit.* pag. 34) pensa che peripezia è azione che raggiunge l'effetto contrario a quello che si proponeva, quando le azioni di un uomo ( $\tau\delta\eta\pi\rho\alpha\tau\tau\omega\mu\epsilon\nu\omega\nu$ ) producono effetti opposti a quelli che costui si aspettava. È stato opposto al Vahlen che la sua interpretazione è troppo ristretta (Bywater, Butcher, Hardy, nella traduz., nelle note, pag. 80) e che, nel caso del messaggero di Edipo, la peripezia dovrebbe riguardare il messaggero e non Edipo. Si può rispondere che il messaggero non si può staccare da Edipo, e che i chiarimenti del messaggero sono la stessa azione con cui il personaggio Edipo piomba negli abissi della sua miseria. A noi sembra che l'interpretazione della peripezia deve essere più comprensiva, poichè essa contiene (tanto il cambiamento repentino della situazione, quanto l'ironia del fato per cui esso risulta dalle azioni che sembravano allontanarlo).

(2)  $\tau\delta\eta\pi\rho\alpha\tau\tau\omega\mu\epsilon\nu\omega\nu$  = di ciò che succede. Il senso fondamentale è quello di situazione, ma da essa non debbono escludersi le azioni che, per l'ironia del fato, raggiungono l'effetto opposto di quello a cui miravano.

(3)  $\nu\alpha\theta\dot{\alpha}\pi\epsilon\rho\; \epsilon\iota\rho\gamma\tau\iota$  = nel modo con cui fu detto. Vaga espressione che ha dato luogo a molte congetture, e anche alla sua soppressione da parte di alcuni critici (Zeller, Gomperz, Butcher). Sembra che essa debba riferirsi al cap. VII. (1451. a. 12-14), dove si dichiarò come essenziale nella tragedia un  $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\dot{\alpha}\lambda\lambda\epsilon\iota$   $\epsilon\iota\sigma\; \epsilon\iota\sigma\tau\omega\chi\iota\alpha\iota$   $\epsilon\kappa\; \delta\upsilon\sigma\tau\omega\chi\iota\alpha\iota$   $\eta\; \delta\dot{\epsilon}\epsilon\; \epsilon\iota\sigma\tau\omega\chi\iota\alpha\iota$ , cioè una  $\mu\epsilon\tau\alpha\beta\dot{\alpha}\lambda\lambda\eta$   $\epsilon\iota\sigma\; \epsilon\iota\sigma\tau\omega\chi\iota\alpha\iota$   $\epsilon\iota\sigma\; \delta\upsilon\sigma\tau\omega\chi\iota\alpha\iota$ , di cui la peripezia sarebbe una specie.

(4)  $\kappa\alpha\tau\alpha\; \tau\delta\; \epsilon\iota\kappa\dot{\alpha}\delta\eta\; \eta\; \dot{\alpha}\alpha\gamma\chi\kappa\alpha\dot{\alpha}\nu$ . Il cambiamento degli opposti deve avvenire  $\delta\dot{\iota}\; \ddot{\alpha}\lambda\lambda\eta\lambda\lambda$ , o con un certo legame fra le azioni come nel caso di Miti; non ci deve essere successione, ma connessione (X. 1452. a. 20).

(5)  $\dot{\epsilon}\nu\; \tau\dot{\phi}\; \Omega\dot{\delta}\dot{\iota}\pi\dot{\omega}\dot{\iota}\nu$ . *Edipo Re* (974-1085). Il messo di Corinto svela ad Edipo, che egli non è figlio della regina di Corinto, e, mentre crede di rassicurare Edipo, produce l'effetto opposto, perchè mette Edipo sulla via della scoperta del parricidio e dell'incesto.

(6)  $\dot{\epsilon}\nu\; \tau\dot{\phi}\; \Lambda\dot{\nu}\gamma\kappa\dot{\iota}\nu$ . Si tratta del *Linceo* di Teodette di cui si parla pure nel cap. XVIII. 1455. b. 28. Teodette di Faselide, che fu scolaro di Isocrate e di Platone e amico di Aristotele, com-

22 3

23

24

25

27

pose 50 drammi e fu molte volte vincitore. Linceo fu sposo di Ipermenestra, una delle cinquanta figlie di Danao e la sola che non avesse ucciso il marito.

- 29       (7) ἐκ τῶν πεπραγμένων = dallo svolgimento dei fatti, perchè il cambiamento di situazione deve essere motivato: κατὰ τὸ εἰκός ή ἀναγνώσου.
- 30       (8) ἀναγνώρισις. Come dice il Vahlen (*op. cit.* pag. 37), il riconoscimento che avviene fra persone strappa dai loro occhi il velo che le nascondeva, e mostra che quelli che si precipitavano contro come nemici erano legati da vincoli di sangue, e che erano nemici quelli che si reputavano compagni. Quindi esso produce effetti immediati di amicizia e di inimicizia, ed è unito nella sua forma migliore con la peripezia, perchè la rivelazione della vera realtà dei personaggi capovolge il significato delle loro azioni, e con esso perciò la tragedia perviene al suo fatale termine, a quella felicità e infelicità a cui erano destinati i personaggi « τῶν πρὸς εὐτυχίαν ή δυστυχίαν φρισμένων », alla sorte cui invano cercarono di sfuggire, e che condizionarono peripezia e riconoscimento.
- 33       (9) ή ἐν τῷ Οἰδίποδι. L'*Edipo Re* è per Aristotele la tragedia modello, a cui ha guardato nella sua trattazione della tragedia. Esso presenta infatti una favola complessa con peripezia e riconoscimento, e quest'ultimo è riconoscimento di persona, che scaturisce dagli avvenimenti e non da segni accidentali, oggetti ecc. Il riconoscimento, che in Edipo avviene naturalmente, del suo vero sè porta come conseguenza alla peripezia; e riconoscimento e peripezia producono l'infelicità cui Edipo era destinato dal fato, mentre si sviluppa in ultimo la catastrofe con il suicidio di Giocasta e la cecità di Edipo.
- 34       (10) καὶ γὰρ πρὸς ἄφυχα. Aristotele nota che il riconoscimento può avvenire anche con l'intervento di oggetti inanimati, o per casi accidentali, cioè non legati all'azione; essi però sono mezzi per il riconoscimento delle persone, e per il carattere di artifizio che hanno non sono da approvare. Di queste varie specie di riconoscimento parlerà più a lungo Aristotele nel cap. XVI.
- 1452 b  
5.4       (11) ἐπει δὴ ή ἀναγνώρισις τιγῶν ἔστιν = poichè il riconoscimento è riconoscimento di persone. Siccome il riconoscimento per le cose è mezzo al riconoscimento delle persone, così quest'ultimo è il vero riconoscimento.
- 6       (12) οτον ή μὲν Ἰφιγένεια. Si allude all'*Ifigenia Taurica* di Euripide (v. 727 sg.), dove Ifigenia consegna a Pilade, che do-

vrebbe tornare salvo in patria, la lettera per il fratello Oreste, che crede lontano, mentre invece è presente, e così è riconosciuta da Oreste. Siccome Pilade ha passato la lettera ad Oreste, come al vero destinatario, Ifigenia interroga e così essa viene a riconoscere Oreste.

(13) *τρίτον* δὲ πάθος. Πάθος doveva essere un termine comune nell'uso teatrale, ed esso indica una delle parti della favola, come la peripezia e il riconoscimento, caratterizzata dal luttuoso e dal terribile.

(14) οἵ τε ἐν τῷ φανερῷ θάνατοι = come le uccisioni che si vedono sulle scene. Vedi *Retorica* 1386 a. 4, e Orazio A. P. V. 185.

## XII.

(1) *κατὰ* δὲ τὸ ποστὸν και εἰς ἡ διαιρεῖται, = se si considera la tragedia secondo la sua estensione e le parti in cui può esser divisa. Dopo la considerazione delle parti della tragedia come elementi costitutivi da cui derivano vari tipi di tragedie, e delle parti della favola, segue una considerazione delle varie parti in cui la tragedia, nella sua estensione, può venir considerata.

(2) *κοινὰ μὲν ἀπάντων ταῦτα*. Il riferimento è alle parti del coro, poichè i *canti della scena* e i *commi*, canti fra attori e coro, possono interpretarsi anche come canti corali. Perciò il parodo e lo stasimo sono comuni a tutte le tragedie, i canti dalle scene e i commi solo ad alcune. Altri riferiscono invece *κοινά* anche al prologo, episodio, esodo. (Vedi Bywater in questo luogo pag. 208).

(3) *τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς* = i canti dalla scena. Sono gli a solo cantati dagli attori sulle scene.

(4) *πρόλογος μὲν*. Questa parte manca in alcune tragedie che ci sono conservate, come i *Persiani*. Del prologo si servì specialmente Euripide per dichiarare preventivamente l'azione, e fu criticato perciò da Aristofane nelle *Rane*.

(5) *μέρος ὅλου* = una parte compiuta, da costituire, entro la tragedia, un tutto.

(6) *ἔξοδος* δέ μέρος ὅλου. *Esodo* qui è inteso come episodio finale non seguito da canto di coro; mentre il vero significato è quello, opposto a *parodo*, di ultimo canto del coro.

(7) *ἡ πρώτη λέξις* = la prima recitazione di tutto il coro, non esclusivamente *μέλος*, perchè comprendente anche sistemi anapestici non cantati, ma recitati dal coro.

10

12

1452 b

15

17-18

18

19

19

20

22-23

- 23-24 (8) στάσιμον δὲ μέλος χοροῦ τὸ ἄνευ ἀναπαλαστού καὶ τροχαῖον = lo stasimo è un canto del coro senza anapesti e trochei. Questa dichiarazione contrasta con la struttura metrica delle tragedie che ci rimangono, perchè anapesti e trochei si trovano pure negli stasimi delle tragedie che ci rimangono, come lo stasimo della *Medea* (1081-1115) ricco di anapesti. Aristotele, che concepisce lo stasimo come un canto moderato e tranquillo del coro che sta fermo, esclude trochei e anapesti come canti di movimento. La contraddizione con il carattere di alcune tragedie si spiega ove si pensi che la sua non è indagine rigorosamente scientifica, e che probabilmente si riferisce alla costituzione della tragedia del IV secolo, che noi non conosciamo.
- 24 (8) κόμμη. Il *commo* era un canto lamentevole cantato fra uno o più attori e il coro; come il commo fra Serse e il coro della fine dei *Persiani*. Manca la definizione dei canti dalla scena.

## XIII.

- 1452 b  
28 (1) Ὡν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ δεῖ εὐλαβεῖσθαι = quali situazioni bisogna ricercare, quali evitare nel costruire la favola. Descritte analiticamente le parti della favola tragica, Aristotele passa a considerare questa nella sua unità per disegnare le linee della tragedia ideale. Fondamento di questo disegno viene la considerazione dell'*ἔργον* della tragedia, che è di suscitare pietà e terrore con la conseguente catarsi, in conseguenza in questo primo capitolo vengono rigettate tutte le situazioni che contraddicono a tale *ἔργον*, e disegnata quella che gli si confà; nel capitolo seguente viene considerata la catastrofe, che condiziona più particolarmente pietà e terrore.
- 30 (2) ἐφεξῆς ἀν εἴη λεκτέον τοις νῦν εἰρημένοις = in connessione a quanto si è detto, dopo appunto la considerazione delle parti della favola tragica.
- 32-33 (3) φοβερῶν καὶ ἔλεινῶν = di eventi terribili e pietosi. La specificità della tragedia consiste nel suscitare tali sentimenti, il cui significato Aristotele determina in appresso. La tragedia è tragedia in quanto fa sorgere questi sentimenti in una atmosfera però di normalità di valori, quale è data dal φρλάνθρωπον; e i sentimenti, che così sono suscitiati dal razionale intreccio della favola una, producono la catarsi dell'elemento passionale (Vedi la nostra introduzione, cap. IX).

(4) οὗτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας = non uomini ottimi. Il trionfo 34-35 dell'assoluta ingiustizia è ripugnante. Con lo stabilire così dei limiti al contenuto dell'arte, Aristotele aderisce ad una concezione assai diffusa e che vive pure nell'esigenza della giustizia tragica della stessa tragedia greca.

(5) οὐτε γάρ φιλάνθρωπον. Sul φιλάνθρωπον, si veda l'introduzione, cap. VIII, pagg. LXXVI, LXXXIII.

(6) τὸν σφόδρα πονηρόν. Non si tratta di un malvagio, ma di un completo malvagio. L'accrescitivo σφόδρα ci sembra fondamentale per l'interpretazione del φιλάνθρωπον, in quanto che se la punizione di un malvagio può suscitar pietà, quella di un completo malvagio dovrà far sorgere l'acquetamento per la giustizia compiuta.

(7) δι' ἀμαρτίαν τινά = per un qualche errore. Sull'ἀμαρτία vedi Eth. Nic. I. III, cap. II, 1110, b. 31, e Retorica I. I, cap. XIII, 1374 b. 6. L'ἀμαρτία è difetto intellettuale più che morale, tuttavia, in quanto negligenza, cecità, sfiora il campo morale.

(8) τοὺς τυχόντας μύθους = qualsiasi soggetto. I poeti, secondo Aristotele, hanno proceduto ἀπὸ φύσεως e non ἀπὸ τέχνης; quindi dapprima sceglievano indifferentemente i primi soggetti che capitavano, ma poi, l'esperienza avendo mostrata l'insufficienza tragica di certi argomenti, la scelta si limitò a quelle situazioni di poche famiglie, che si dimostrarono veramente tragiche.

(9) τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσιν = cadono nel precedente errore, cioè nell'errore di quelli che credono che la tragedia debba avere doppia soluzione, o soluzione lieta. Un caso di questo errore consiste nelle critiche che si fanno ad Euripide per il procedimento che egli usa, mentre esso è quello giusto perchè giustificato dalla teoria e confermato dalla pratica del teatro.

(10) ἐν κατορθωθῶσιν purchè siano ben rappresentate. Euripide, nota Aristotele, ha certamente dei difetti: τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, e cioè introduce spesso il *deus ex machina* (cap. XV, 1454 b. 1), difetta nella trattazione dei caratteri (la malvagità non necessaria di Menelao, l'incoerenza di Ifigenia (cap. XV, 1454, a. 27-32), nell'uso del coro che è per lui un riempitivo (XVIII, 1456 a. 27). Ha però una qualità che compensa questi difetti, cioè la scelta di situazioni veramente tragiche, per cui è il più tragico fra tutti i poeti. Questo requisito è importantissimo e infatti esso fa trionfare sulle scene le tragedie che lo possiedono, nonostante altri difetti che possano presentare, a patto però che queste qualità siano ben sostenute e messe in

evidenza dagli attori, perchè trattandosi di pubblici concorsi e di qualità che sono messe in evidenza dalla rappresentazione, l'interpretazione degli attori ha grande importanza.

- 31 (11) *καθάπερ ή Ὀδύσσεια*. Nell'*Odissea* vi è un esito felice per Odisseo, luttuoso per i Proci, come in cap. XVIII, 1455 b. 16-17.

#### XIV.

- 1453 b (1) "Εστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν. — Dunque il terrore e la pietà. Il *dunque* *οὖν* è conseguenza di tutto il capitolo precedente, nel quale, poichè si determinò quale fosse la migliore situazione tragica, venne ad escludersi il tragico nascente da puri fatti. Ma il *dunque* mostra pure che la trattazione del capitolo continua un soggetto vivo e che chiede ancora di essere approfondito: quello delle condizioni per cui una tragedia può raggiungere la massima tragicità, cioè suscitare pietà e terrore. Questi sentimenti nascosti in tutta la tragedia culminano verso la sua fine, nella catastrofe; però, per mantenerli entro le regole dell'arte, non debbono sorgere come che sia, perchè bisogna evitare i procedimenti degli autori volgari, che si fondano solo sull'esteriorità della scena. Contro di essi Aristotele muove riflessioni di grande finezza, e ritorna sul suo pensiero centrale che la tragedia, in quanto favola, è elevata produzione spirituale, che si rivolge ad intelletti elevati.
- 5-6 (2) ἐκ τῶν συμβαινόντων = per il modo con cui si svolgono. Non è tanto il fatto in sè che lo rende tragico, quanto la sua preparazione, la motivazione, lo svolgimento.
- 8 (3) *καὶ χορηγίας* = dall'opera del corego. La produzione del terrore e della pietà, come effetto dello spettacolo scenico, non fa parte della tecnica della poesia, ma dell'arte che procaccia l'apparato scenico, della coregia, e di cui il corego, come allestitore dei cori, può considerarsi rappresentante.
- 9 (4) *τὸ τερατῶδες μόνον* = soltanto ciò che è mostruoso. Abbiamo qui una nuova affermazione del famoso principio dell'unità. Tutti i particolari della tragedia, dice Aristotele, devono essere subordinati al conseguimento del suo fine; e quindi lo strano e lo spettacoloso, come le Furie nelle *Eumenidi* o simili altre concezioni della mitologia greca, portate da sole sulla scena per impressionare, in quanto distraggono lo spettatore e allontanano dal sentimento tragico, devono essere eliminati.

(5) τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρακευάζειν = la tragedia deve procacciare quel diletto che sorge dalla pietà e dal terrore suscitati dall'imitazione. Aristotele riafferma il carattere artistico della tragedia, che costituisce la più valida difesa contro la condanna platonica. I sentimenti della tragedia non debbono essere qualunque sentimento, ma pietà e terrore, e questi debbono essere pietà e terrore non empirici ma artistici, cioè διὰ μιμήσεως, sentimenti sorgenti dalla rappresentazione artistica.

(6) Ποτα οὖν δεινὰ η ποτα οικτρὰ. Questa parte si può considerare come una enunciazione delle regole della catastrofe, e, ove si tenga conto del carattere limitato di queste regole in quanto si rivolgono a una sola parte della favola, si attenuerà la contraddizione che alcune di esse, in cui si suggerisce una soluzione felice, pare contengano con l'affermazione del valore del tragico contenuto nel capitolo precedente.

(7) η φίλων εἰναι πρὸς ἀλλήλους τὰς τοιαύτας πράξεις = fra personaggi fra cui esistano legami di reciproca affinità. Per persone amiche Aristotele dunque intende persone fra cui esistano, anche se non conosciuti, quei legami che rendono le persone amiche, come i legami di parentela.

(8) πλὴν κατ' αὐτὸν τὸ πάθος. Nel caso di nemici o di estranei il fatto luttuoso è giustificato, poichè non è strano che due nemici cerchino di danneggiarsi a vicenda, e quindi l'emozione dello spettatore è limitata alla semplice sofferenza per qualcuno che soffre. Nel caso di parenti sorge invece la pietà per il contrasto fra ciò che è richiesto dalla loro natura di affini, e ciò che effettivamente avviene.

(9) τοῦ μὲν οὖν παρειλημμένους μύθους. Questa, che può sembrare una digressione, si collega con i pensieri precedenti in cui si affermava che migliori catastrofi erano quelle fra affini, quando un fratello o una madre uccida o stia per uccidere un fratello, un figlio ecc. Questo tipo di catastrofi fa pensare ad Aristotele che esso è quello conservato nella tradizione di una Clitennestra, Edipo, Oreste ecc., e alle novità portate da poeti recenti, come Euripide, a questi miti. Questo volere innovare il mito è però biasimato, sia per il carattere veramente tragico di esso, sia per la credibilità che gli si accompagna.

(10) αὐτὸν δὲ εὑρίσκειν δεῖ = ma egli stesso deve saper trovare e servirsi opportunamente dei dati della tradizione. L'accettazione dei miti quali furono tramandati non costituisce un limite all'inventività del poeta, perchè ciò che più importa è

11.12

14

15

22

24.25

l'elaborazione artistica di questo dato, che deve essere trasformato in favola tragica. Questo lavoro del poeta non consiste perciò nell'uscir fuori dai miti tradizionali, come pensa il Rostagni (*op. cit.* pag. 53 nota), ma in una invenzione e in un trovare entro il campo dello stesso dato. Αὐτόν non può dunque essere il poeta come inventore di nuove favole opposto al poeta che si conformi ai miti, ma è lo stesso poeta che, quando si serve delle favole tradizionali, non può mutarle.

- 32       (11) ἔξω τοῦ δράματος. Nell'*Edipo* di Sofocle Edipo commette i suoi atti scellerati: uccisione del padre, matrimonio con la madre, senza saperlo, e solo dopo viene a sapere. L'uccisione del padre è poi fuori dell'azione, perchè è narrata da lui. (V. 800 sgg.).

- 33       (12) ὁ Ἀλκμέων ὁ Ἀστυδάμαντος ἢ ὁ Τηλέγονος. Alcmeone aveva uccisa la madre Eritile perchè questa, corrotta da un monile, aveva svelato il luogo dove era nascosto il marito Adrasto, che perciò dovette partire per Tebe, dove trovò la morte. Dell'*Alcmeone* di Astimadante nulla ci rimane. Di lui sappiamo che fu contemporaneo di Aristotele, che compose 240 tragedie e riportò 15 vittorie. Le gesta di Telegono erano forse contenute nella perduta tragedia di Sofocle: Ὁδυσσεὺς ἀκανθοπλῆξ. Telegono, figlio di Ulisse e di Circe, feriva mortalmente il padre, senza conoscerlo, in Itaca, dove era venuto per cercarlo.

- 36       (13) καὶ παρὰ ταῦτα οὐκ ἔστιν ἄλλως — oltre di questi non ci sono altri casi. I casi di catastrofe sarebbero dunque tre: di chi agisce conoscendo; di chi agisce non conoscendo e poi conosce; di chi sta per agire non conoscendo, poi conosce e non agisce più. Oltre di questi casi, dice Aristotele, non ce ne sono altri. Però subito dopo egli aggiunge un altro caso, quello di chi conoscendo sta per agire, e poi non agisce più, caso che fra tutti viene dichiarato peggiore. Con questa aggiunta i casi di catastrofe sarebbero quattro e non tre. La contraddizione però è tolta se si pensi che l'ultimo quarto caso non è considerato da Aristotele come valido, e quindi che i casi veramente legittimi sono tre.

- 1454 a     (14) οτοι ἐν Ἀντιγόνῃ τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων. Nell'*Antigone* di Sofocle Emone (vv. 1231) sta per scagliarsi contro il padre, che fugge, ma poi rivolge contro di sè la spada. L'azione però è narrata da un nunzio ad Euridice.

- 4       (15) πράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον. Aristotele dice qui che la migliore catastrofe è quella di chi sta per uccidere, perchè non conosce, e che poi, avvenuto il riconoscimento, non uccide;

quindi una catastrofe con conclusione felice. Nel cap. XIII, invece, 1453 a. 22, aveva detto che la migliore situazione è quella per cui un personaggio simile a noi o migliore, in seguito ad un errore, grave di conseguenze, passa dalla felicità all'infelicità. Vi è effettivamente una contraddizione, che però si attenua ove si riflette che in quest'ultimo caso si tratta della *metabasi* o della situazione generale della tragedia, nel primo invece delle situazioni catastrofiche, che riguardano una parte della favola tragica.

(16) ἐν τῷ Κρεσφόντῃ. L'episodio di Merope, che stando per uccidere il figlio poi non l'uccide, era contenuto nella perduta *Merope* di Euripide.

(17) ἐν τῇ Ἰφιγένειᾳ. Nell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide la sorella, che doveva sacrificare come sacerdotessa il fratello, avvenuto il riconoscimento (XI, 52 b. 6, XVII, 55 b. 9), si arresta e poi fugge con lui.

(18) ἐν τῇ Ἐλλῇ. Nulla si conosce di quest'opera, nè del suo autore.

(19) οὐ περὶ πολλὰ γένη αἱ τραγῳδίαι εἰσίν — le tragedie hanno per oggetto i casi di poche famiglie. Aristotele nota che le tragedie si aggirano attorno ai casi di poche famiglie, e la ragione egli la trova nel fatto che i tragici compongono ἀπὸ φύσεως e non ἀπὸ τέχνης, senza conoscere le regole della loro arte. Se avessero composto ἀπὸ τέχνης, allora avrebbero potuto inventare situazioni conformi alle regole, e quindi variare i casi di poche famiglie, e la tragedia si sarebbe arricchita di situazioni. Invece essi trattarono dapprima τοὺς τυχόντας μάθους, i primi argomenti che capitavano (1453 a. 18, 21), trovarono poi che questi non erano tragici, e quindi si restrinsero ai casi di poche famiglie, che presentavano le situazioni illustrate da Aristotele.

## XV.

(1) ὅπως χρηστὰ γῆ = che siano buoni. Il biasimo che in appresso (1454 a. 27-9) è rivolto alla cattiveria non necessaria di Menelao, e la concezione dell'eroe tragico (cap. XIII), mostrano che Aristotele richiede essenzialmente dall'eroe tragico non tanto una superiorità sul livello comune, quale potrebbero possedere un Catilina o un Iago, quanto una elevatezza morale, una

bontà, consistente nel possesso di virtù quali il coraggio, la saggezza ecc., e conciliabile del resto con altri difetti.

19 (2) *ἕστιν δέ ἐν ἔκάστῳ γένει* — questa bontà esiste in ogni classe di persone. Come spiegherà subito dopo Aristotele, la bontà di cui qui si tratta non è qualità che appartenga solo ai personaggi di nobile nascita, e quindi non è nobiltà, perché questa bontà che si richiede esiste pure nelle donne e negli schiavi. La bontà femminile considererà perciò nell'accentuazione delle virtù femminili: amore per la casa, per lo sposo, per l'economia; di uno schiavo saranno la fedeltà, la laboriosità ecc.

20-21 (3) *τούτων τὸ μὲν χεῖρον, τὸ δὲ ὄλως φαῦλόν ἔστιν* = benchè la donna sia un essere inferiore e lo schiavo un essere di poco conto. Secondo le *Historiae animalium* (IX, 1608 b. 8) e la *Politica* (l. I, 3, 1260 a. 20), la donna è più facile alle lagrime, meno coraggiosa, nata per ubbidire. Anche nella *Politica* troviamo la curiosa teoria della φαῦλότης: volgarità ed inferiorità dello schiavo, spiegata con l'esistenza di servi per natura, cioè di esseri essenzialmente corporei, e che perciò non arrivano alla possibilità della riflessione matura. L'ὄλως, poichè precede il φαῦλόν, ci pare, col Margoliouth, che debba intendersi nel senso di *sostanzialmente, generalmente*, e non in quello di *del tutto*, perchè se lo schiavo fosse del tutto abietto, non si capisce come si possa richiedere da lui una certa bontà. D'altronde nella stessa *Politica* (l. I, 1260 a. 35) Aristotele dice che « occorre allo schiavo una virtù in piccole proporzioni, perchè non venga meno al suo operato per incontinenza o dappocaggine ».

23 (4) *τὸ ὁμοίον* = che sia simile. Questa terza qualità del carattere è stata variamente intesa, anche perchè Aristotele non porta esempi di essa; e c'è chi l'ha interpretata come rispetto al mito e alla tradizione (Corneille), altri come imitazione della natura (Vahlen, *op. cit.* p. 60). A noi pare che essa debba lumeggiarsi col passo che si riferisce ai buoni pittori, che debbono nei loro ritratti mantenere una certa somiglianza (1454 b. 10); ma che però è un termine assai comprensivo e che indica sia la conformità al personaggio della tradizione, ove il poeta abbia attinta ad essa, sia la rassomiglianza ad una realtà accaduta ove si rappresentino personaggi storici.

25 (5) *τὸ ὁμαλόν* = che sia coerente. Questa determinazione del carattere è una conseguenza dell'unità secondo verosimiglianza e necessità, che è massimo requisito della poesia. Si può poi dire in generale che i quattro requisiti del carattere si riassumono nella formula che l'artista deve imitare idealizzando, in

cui l'imitazione è espressa dalla seconda e dalla terza qualità del carattere, l'idealizzazione dalla prima e dalla quarta.

(6) ὁ Μενέλαος ὁ ἐν τῷ Ὁρέστῃ. L'*Oreste* è una delle tragedie rimaste ci di Euripide. Dalla osservazione di Aristotele, ripetuta nel cap. XXV, 1461 b, vediamo che egli non esclude assolutamente dalle tragedie i caratteri malvagi, ma li ammette eccezionalmente nei personaggi secondari, e ove risulti qualche utilità all'effetto tragico.

(7) ὁ τε θρῆνος Ὅδυσσεως ἐν τῇ Σκύλλῃ = il lamento di Odisseo nella *Scilla*. La *Scilla* che conteneva i lamenti di Ulisse, che piangeva come una donna, è un ditirambo di Timoteo di Mileto. (Th. Gomperz: *Hellenika*. Band I, pp. 79 e 85. Wilamowitz: *Timotheos, die Perser*. Leipzig, 1913, pag. 111). Di esso più avanti nel cap. XXVI, 1461, b. 34.

(8) ἡ τῆς Μελανιππης ἔξις = il discorso di Melanippe. Si tratta di un passo della tragedia di Euripide, *Melanippe la saggia*, in cui Melanippe parla da uomo contro le superstizioni, sostenendo al marito che ogni cosa è conforme alle leggi di natura (Nauck, fram. 484. Von Arnim, *Suppl. Eur.* pag. 25 e sgg.).

(9) ἡ ἐν Αὐλίδι Ἱφιγένεια. Si allude al diverso contegno che mostra l'*Ifigenia in Aulide* nei versi 1211 sgg. e nei versi 1308 sgg., perchè dapprima dimostra debolezza femminile e cerca di salvarsi, mentre si consacra in ultimo virilmente alla morte. La contraddizione fu negata dallo Schiller, ed ultimamente dal nostro Perrotta (*I tragici greci*, Bari, 1931 nel cap. « Euripide », IV, pag. 207).

(10) τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου. Altri sostuiscono a μύθου ἥθους (Ueberweg, Rostagni), sostituzione che parrebbe autorizzata anche dal testo arabo e che sembra collegare meglio questo brano ai precedenti. Ma Aristotele ora passa a criticare le soluzioni fondate sul *deus ex machina*, e pare perciò che ciò che meglio si contrapponga ad esse sia la soluzione fondata sulla favola stessa. Questo brano sulle giuste soluzioni non è poi del tutto fuori posto, se si pensa che la legge fondamentale dei caratteri, quale la verosimiglianza e la necessità, legittima una digressione su ciò che la contradice, cioè sulla soluzione fondata sul *deus ex machina*; la considerazione sulla verosimiglianza e necessità nelle favole, e conseguentemente nei caratteri, deve, per riuscir completa, considerare anche le violazioni ad esse.

(11) ἀπὸ μηχανῆς = letteralmente: dalla macchina scenica, 1454 b ma meglio tradurre dal *deus ex machina*, perchè la macchina

28

30

31

37

1454 b

scenica serviva generalmente per l'intervento degli dei, che risolvevano così situazioni imbrogliate.

1 (12) ἐν τῇ Μῆδεί..., καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδῃ. Si allude alla *Medea* di Euripide, e probabilmente (V. 1317 sgg.) al carro alato che Medea riceve da Elio, e all'apparizione di Atena nell'*Iliade* (c. II, v. 155), che distoglie i Greci dal tornare in patria.

2-3 (13) ἀλλὰ μηχανῆ χρηστέον. Aristotele non condanna assolutamente il *deus ex machina*, ma lo ammette fuori dell'azione, e per quegli eventi, passati e futuri, che, impossibili ad esser conosciuti da capacità umana, possono solo essere conosciuti dagli dei, date le loro superiori capacità.

7 (14) οἷον τὸν τῷ Οἰδίποδι = come nell'*Edipo*. Sull'irrazionale vedi la nostra introduzione (cap. VIII, pag. LXV-VII). Dal cap. XXIV, 1460 a. 30, si vede che l'irrazionale nell'*Edipo* consisterebbe nella sua ignoranza sulla morte del padre. Esso è velato in quanto posto fuori dell'azione,

14 (15) οἷον τὸν Ἀχιλλέα μὲν, ("Αγάθων) ἀγαθὸν καὶ Ὁμηρος. Ci pare che si debba mantenere la lezione del *Riccardiano* (μὲν ἀγαθόν), confermata dai codici urbinati, laurenziiano, ambrosiano = e così Achille che è esempio di ruyidezza, Omero l'ha reso buono. Al mantenimento di Αγάθων ci pare faccia ostacolo: la precedenza di Agatone ad Omero nella citazione, l'unione in un esempio di un poeta accanto ad Omero, che è sommo fra tutti, il non avere nessuna notizia di un Achille di Agatone. Il senso del periodo ci pare dunque questo: il poeta deve unire verità ed ideale, e fondare l'idealizzazione del suo personaggio sulle caratteristiche dei personaggi, come Omero, che del rozzo Achille della tradizione fece il forte e coraggioso Achille.

15-16 (16) καὶ πρὸς τούτους τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ = e oltre ad esse alle regole che riguardano le sensazioni che si accompagnano necessariamente alla poesia. Passo oscuro. Sembra che gli avvertimenti non riguardino tutto l'*Ἐψιλ*, ma solo quell'aspetto che è necessariamente collegato alla poesia, con esclusione di ciò che apparteneva al maestro di scena, come l'uso di maschere e abiti convenienti.

17-18 (17) ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις = nei libri pubblicati, ciò che mostra che la *Poetica* è opera acroamatica. I libri a cui si accenna sono forse l'opera περὶ ποιητῶν.

## XVI.

(1) Ἀναγνώρισις δὲ τοῦ μέν ἐστιν, εἰρηται πρότερον = che cosa sia riconoscimento abbiamo detto avanti. Aristotele in questo capitolo torna a parlare del riconoscimento, di cui già nel cap. XI. 1452. e sgg. Ora sente il bisogno di tornare più ampiamente sull'argomento, in un capitolo, come di appendice, e di fondare una classificazione dei tipi di riconoscimento, che sarebbero quattro: per segni, combinati dal poeta, per la memoria, per ragionamento. Questa classificazione è evidentemente empirica, e forse corrisponde alla corrente terminologia teatrale. Infatti a sua base non sussiste un unico fondamento di classificazione, il quale ora è l'oggetto per cui si riconosce: il segno, ciò che dice il poeta; ora l'attività della mente che riconosce: la memoria, il ragionamento; mentre poi, come hanno pur notato il Susemihl (*Aristoteles: Über die Dichtkunst*, 2<sup>a</sup> ed., pag. 252) e il Philippart (*Revue des études grecques* 1925, p. 190), ogni riconoscimento, in quanto interpretazione, implica un sillogismo. L'empiricità della classificazione è vista del resto anche da Aristotele, che classifica in ultimo tutti i riconoscimenti come naturali ed artificiali, i primi scaturenti naturalmente dall'azione, i secondi posti artificialmente dal poeta come rimedio del suo non saper connettere gli eventi in modo verosimile e necessario.

La trattazione del riconoscimento, dopo che si è chiusa la trattazione del πύθος e dopo il capitolo sui caratteri, è sembrata fuori posto, anche al Vahlen, che ha collocato perciò il capitolo sui caratteri (nostro XV) dopo quello del riconoscimento (XVI), ritenendo che la teoria del riconoscimento si connetta a quella del πάθος. Ma lo spostamento non sembra necessario. Conchiusa col XV capitolo la trattazione delle due parti veramente essenziali della tragedia, favola e caratteri, Aristotele, come nota il Rostagni, (*op. cit.* pag. 60, nota) s'indugia in una specie di appendice di osservazioni accessorie e di consigli pratici.

(2) Γῆγενετες = i figli della terra. I figli della terra sono i progenitori dei Tebani, nati dai denti del dragone disseminati da Cadmo, e che portavano tale impronta. « λόγχην ήν φοροῦσι Γῆγενετες » è parte di un trimetro giambico.

- 22 (3) ἦ « ἀστέρας » = o le stelle. Queste stelle sono forse il segno luminoso impresso sull'omero dei discendenti di Peleo dalla spalla d'avorio, da Carcino probabilmente chiamato stella, e che dovette servire di riconoscimento, non sappiamo come. In quanto a Carcino noi conosciamo due tragedografi, nonno e nipote, di questo nome, il primo contemporaneo di Aristofane, il secondo di Aristotele; quest'ultimo avrebbe composte 160 tragedie; non sappiamo però a quale dei due attribuire il citato *Tieste*.
- 25 (4) ἐν τῇ Τυροτ διὰ τῆς σκάφης. Si allude al *Tiro* di Sofocle, di cui ci restano pochi frammenti. La madre Tiro riconosce i suoi due gemelli Pelio e Neleo per la culla in forma di barretta in cui erano stati esposti.
- 26-27 (5) Ὁδυσσεὺς διὰ τῆς οὐλῆς. Si allude al riconoscimento di Ulisse, per via della cicatrice, che avviene nell'*Odissea* (c. XIX. 386-475), da parte della nutrice, mentre gli lava i piedi.
- 28 (6) ὑπὸ τῶν συβοτῶν. Ulisse è riconosciuto dal porcaio Eumeo e dal bovaro Filetio perché egli stesso mostra le sue cicatrici (*Odissea* XXI. 193 sgg.).
- 28 (7) αἱ μὲν πίστεως ἔνεκα. Aristotele nota che anche il riconoscimento per segni può effettuarsi in modo artistico, se esso avviene per una scoperta naturale del segno, come quando la nutrice scopre la cicatrice di Ulisse, e così inaspettatamente e drammaticamente si trova innanzi al suo padrone; in modo non artistico se il segno viene mostrato: πίστεως ἔνεκα = per ottenere credenza, quando l'inabilità, ἀπορία, del poeta non trovi modo per ottenere un natural riconoscimento. Artificioso sembra perciò il riconoscimento dei pastori.
- 30-31 (8) αἱ πεποιημέναι ὅπο τοῦ ποιητοῦ = quelli combinati dal poeta. Sono questi i riconoscimenti che non sorgono ἐν περιπτεταῖς, dalla forza imprevista delle circostanze, ma perché il poeta, generalmente a corto di risorse, fa dichiarare al personaggio il suo vero essere, e in questi casi perciò, chi fa avvenire il riconoscimento è il poeta, e non sono le cose stesse.
- 31-32 (9) οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἰφιγενεῖᾳ ἀνεγγώρισεν διτ. Ὀρέστης = e così Oreste nell'*Ifigenia* fa conoscere che è Oreste. Accettiamo la lezione del *Parisino*, diversamente dal Rostagni. ἀνεγγώρισεν = si fa riconoscere, è usato nello stesso senso in 1452. b. 6 e in 1455. b. 9. Il riconoscimento di Oreste, che si rivela da sè, dopo che egli ha riconosciuto Ifigenia διὰ ἐπιστολῆς, è riconoscimento del poeta.
- 35 (10) ἐν τῷ Σοφοκλέους Τηρεῳ = nel *Tereo* di Sofocle. Nel

Tereo di Sofocle Filomela, che aveva avuta la lingua mozzata da Tereo, perchè non potesse rivelare l'onta subita, ricama su una tela la sua offesa, e la mostra alla sorella Progne. Qui per il riconoscimento invece di parole abbiamo segni grafici, ciò che non porta, per Aristotele, differenza fra i due riconoscimenti, che sono entrambi del tipo, combinati dal poeta.

(11) ἡ τρίτη διὰ μνήμης. Si tratta della terza specie di riconoscimento, che avviene per la memoria, che, come è spiegato dalla definizione e dagli esempi, avviene per tre momenti: τι ιδόντα, διὰ μνήμης, τῷ αἰσθέσται. Di questi tre momenti, medio è la memoria: la vista o l'uditio di qualche cosa, interpretato dalla memoria, produce espressioni corrispondenti a tali ricordi: grida, lagrime ecc. che fanno rivelare, a chi si ricorda, chi egli è, in modo involontario e drammatico. 36

(12) ἡ ἐν Κυπροῖς τοῖς Δικαιογένους = nei *Cipri* di Diceogene. Diceogene, contemporaneo di Agatone, fu autore di tragedie e ditirambi. Oltre dei *Cipri* conosciamo il titolo di un'altra tragedia: la *Medea*. Nei *Cipri* Teucro, dopo la morte del padre Talamone, ritorna a Salamina, sua patria. Quivi avviene forse la scena del riconoscimento, alla vista del ritratto del padre. 1455 a

(13) ἡ ἐν Ἀλκίνοῳ ἀπολέγῃ. *Odissea* VIII. 83-521. Odisso, al banchetto di Alcino, nel sentir cantar da Demodoco della guerra di Troia, si ricorda, piange, e così si rivela. 2

(14) ἡ Χοηφόροις. Si tratta di un riconoscimento per sillogismo. (Eschilo, *Coefore* 168-234). Elettra, dall'esame di una treccia lasciata da Oreste sulla tomba del padre, deduce che è venuto Oreste. 4

(15) ἡ Πολυδίου τοῦ σοφίστοῦ. La composizione di Polido intorno ad Ifigenia è pure citata da Aristotele nel cap. XVII. 1455. 10. È probabile che questo Polido sia l'autore di ditirambi, il pittore e il musicista della fine del V secolo (Diod. XIV, 46, 2), e che la sua *Ifigenia* sia un ditirambo come la *Scilla* di Timoteo. 6·7

(16) ἡ Θεοδέκτου Τύδει nel *Tideo* di Teodette. Su Teodette (cap. XI. 1452. a. 27). Si ignora il contenuto del lavoro qui citato. 9

(17) ἡ τοῖς Φιγείδαις = nelle *Finidi*. Ci è ignoto l'autore della composizione citata, che doveva essere molto nota, e forse del tempo di Aristotele. L'argomento doveva riferirsi alla leggenda del re Fineo, che, per istigazione della seconda moglie, incarcò la prima e ne ferì i figli. Essi furono liberati dagli Argonauti e Fineo fu imprigionato ed ucciso. 10

(18) ἔτιν δέ τις καὶ συνθετή ἐκ παραλογισμοῦ. Passo non molto chiaro, come si vede anche dalle molteplici e divergenti interpretazioni che se ne sono date, nessuna delle quali è soddisfacente. Il brano da noi tradotto è fondato sull'edizione del Margoliouth che, contro la tradizione passata, dando specialmente valore al codice *Riccardiano*, ha introdotte nel testo due linee che non si trovano nel *Parisino*. Le due linee del *Riccardiano* sarebbero poi confermate, secondo il Margoliouth, dal testo arabo. Riportiamo il brano da noi accettato, mettendo fra parentesi quadra [ i vocaboli che si trovano solo nel *Riccardiano*: τὸ μὲν γὰρ τὸ τόξον [ἔντεινει] ἀλλον δὲ μηδένα, πεποιημένον δπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις (καὶ εἴ γε τὸ τόξον] ἔφη γνώσοθαι δὲ οὐχ ἔωράκοις τὸ δὲ ὡς δι' ἔκεινου ἀναγνωρισθεῖτος διὰ τούτου ποιῆσαι, παραλογισμός. Il senso più verosimile ci pare il seguente. Aristotele dice che esiste inoltre una forma di riconoscimento, che avviene per un paralogismo in cui vien fatto incorrere il pubblico. E il paralogismo contenuto nella composizione « *Ulisse falso messaggiero* » consisterebbe nel fatto che Ulisse è riconosciuto per mezzo del riconoscimento che egli fa del suo arco, invece che per mezzo del tenderlo, che costituirebbe un giustificato riconoscimento. Il riconoscimento di Ulisse per il fatto che egli riconosca il suo arco, implica un paralogismo, perchè se il proprietario di un oggetto è in grado di riconoscerlo, chiunque lo riconosce non è però il proprietario. Questa interpretazione, per quanto non convalidata da alcuna conoscenza dell'opera citata, mi sembra da accettare solo perchè più plausibile, in confronto di altre. L'interpretazione infatti (Rostagni, *op. cit.* p. 65) che fa consistere il riconoscimento per paralogismo nel tendere che Ulisse fa l'arco, non spiega come questo sia un paralogismo, perchè il riconoscimento per il tendere che Ulisse fa l'arco, che solo lui poteva tendere, non è paralogismo. Anche l'interpretazione del Valgimigli che si tratta di un riconoscimento per paralogismo, in quanto il pubblico inclinerebbe a credere che Ulisse si sarebbe fatto riconoscere per il riconoscimento dell'arco, anche ad escludere ogni altra difficoltà, toglie il carattere di paralogismo al riconoscimento, e quindi non può essere accettata.

## XVII.

(1) Δεῖ δὲ τοὺς μόθους συντάσσει. Nei capitoli precedenti Aristotele ha conchiusa la trattazione delle parti essenziali della tragedia, cioè della favola e dei caratteri; rimangono il pensiero, per cui egli rimanda alla retorica (XIX. 1456. a. 36), e il linguaggio poetico, che non è particolare alla tragedia, ma ad ogni genere di poesia.

Con la favola e con i caratteri la trattazione della tragedia si può dire dunque effettivamente chiusa, e perciò non sembrano fuori posto questi due capitoli, XVII e XVIII, di consigli al poeta tragico. E questo capitolo XVII contiene essenzialmente due avvertimenti: il primo, diviso in due membri, riguarda il poeta che vien componendo e gli atteggiamenti che egli deve assumere (1455. a. 22-34), il secondo (1455. a. 34-1455. b. 15) riguarda il metodo di lavoro del poeta. Il primo avvertimento considera il poeta nell'atto in cui compone, e i difetti in cui la sua composizione può cadere, che sono due: le tradizioni nell'azione, la fiacchezza nella rappresentazione degli affetti, e come rimedi ad essi vien suggerita la chiarezza della visione, e l'immedesimazione negli affetti dei personaggi.

(2) ναι τῇ λέξει συναπεργάζεσθαι = e produrre assieme l'espressione verbale. Il lavoro di composizione di una tragedia viene qui da Aristotele riassunto nella produzione dei due elementi del μόθος e della λέξις; caratteri e pensieri sono inclusi in essi. Che cosa sia l'elemento λέξις Aristotele ha dichiarato nel cap. VI. 1449. a. 32 e in 1450. b. 13, e ne dirà ancora più ampiamente nel cap. XX. 1456. b. 20; esso consiste essenzialmente nella parte linguistica, che possiede chi conosce le risorse della lingua, sì da poterle opportunamente usare, in modo che la sua composizione abbia stile. Ma siccome la tragedia è costituita da personaggi operanti e che esprimono questo operare con i loro discorsi, perciò il συναπεργάζεσθαι τῇ λέξει del nostro brano, il servirsi, l'assumere il linguaggio, significa dare a questi personaggi il loro linguaggio, e quindi farli parlare.

(3) πρὸ δημάτων τιθέμενον. Il rimedio dunque contro le tradizioni che possono sorgere nella composizione della favola consiste nella nitida visione di ciò che si compone.

(4) ὁ ἐπειμάτο Καρκίνω = il biasimo in cui incorse Carcino. Su Carcino vedi cap. XVI. 1454. b. 23. Amfiarao fu padre di

1455 a  
22

23

26

Alcmeone è uno dei sette assalitori di Tebe, che si nascose per non partire. Quale sia stata la contraddizione in cui incorse Carcino (forse Anfiarao veniva fatto uscire dal tempio dove s'era nascosto, mentre avrebbe dovuto ancora rimanervi?) non sappiamo.

29 (5) *ὅσα δὲ δύνατον καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργάζόμενον* = per quanto è possibile di riprodurre in se stesso anche gli atteggiamenti e i gesti dei suoi personaggi. Contro la fiacchezza nella rappresentazione degli affetti vien suggerito al poeta, che prima si è posto come spettatore, di porsi ora come attore. Questa proposizione è pure dipendente da *δεῖ* di cui costituisce il secondo membro. *Δεῖ δὲ τὸν μύθους συνιστάναι τιθέμενον.... καὶ.... συναπεργάζόμενον.* Un uso analogo di *συναπεργάζεσθαι* col dativo si trova nella *Retorica*, libro II, cap. LIII. 1386. a. 31. «*τὸν συναπεργάζομένους σχῆμασι καὶ φωναῖς καὶ ἐσθῆται.... ἐλεεινοτέρους είναι* » = quelli che assumono (riproducono) i gesti, la voce. L'assumere i gesti dei personaggi (*σχῆμασι* è in generale tutta la parte espressiva di un personaggio), farà sì che il poeta si troverà nella condizione migliore per immedesimarsi *ἐν τοῖς πάθεσιν* (*τῶν πραττόντων*), immedesimazione da cui deriverà l'eloquenza e la verità del sentimento.

29-30 (6) *πιθανώτατοι γάρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθεσιν εἰσιν.* In questa proposizione e in ciò che segue Aristotele spiega la ragione del suo preccetto al poeta di porsi come attore e di far sua la parte espressiva dei personaggi. La ragione è questa: quei poeti che movendo *ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως*, da una disposizione naturale eguale a quella dei loro personaggi, ne vivono i sentimenti, sono i più efficaci fra tutti, perchè (*καὶ*) chi ha l'animo in tempesta e chi è adirato esprime nel modo più verace la tempesta dell'animo e l'ira, e in generale l'eloquenza di un sentimento consiste nella verità con cui è provato.

31 (7) *καὶ χειμάνει δὲ χειμαζόμενος.* Similmente Orazio: *Si vis me flere dolendumst primum ipsi tibi.* (*Arte poetica* 101).

32 (8) *διὸ εὑφούσδης η̄ ποιητικὴ ἔστιν η̄ μανικοῦ.* Se per essere efficaci poeti occorre questo immedesimar se stessi nei propri personaggi — e questa immedesimazione può derivare da due fonti, o da una innata versatilità che rende capace il poeta di accogliere l'impronta dei vari caratteri, o da un rapimento estatico che trasporti l'individuo fuori di sè, — segue che la poesia deriva o da *εὑφοία* o da *μανία*. Con questa doppia teoria sul temperamento poetico, Aristotele corregge la comune opinione, e a noi nota specialmente attraverso Platone (*Fedro*, *Jone*, *Banchetto*, *Leggi*), per cui la poesia sarebbe un rapimento estatico

e come il prodotto di una forza estranea all'io che oblii se stesso. L'*εὐφυία* è la buona natura che si manifesta in vari campi, e che Aristotele ha specialmente illustrata nel campo morale (*Eth. Nic.* libro III. 1114. b. 6).

(9) ἐντιθεσθαι καθόλου. Aristotele dà qui un secondo avvertimento riguardante il metodo di lavoro del poeta tragico, per cui gli consiglia di procedere dal generale al particolare, e ciò perchè, con lo sfrondare dagli accessori ciò che è essenziale, potrà meglio venir raggiunta l'unità d'azione. 1455 b

(10) ἐπεισοδοῦν καὶ παρατελεῖν = passi a disegnare i vari episodi e ad estenderli convenientemente. Episodio qui ha un senso diverso di quello del cap. XII dove indicava una parte della tragedia fra due cori, e indica invece le parti secondarie e accessorie di una composizione poetica, che sono, in fondo, tutto ciò che rimane, tolta l'azione fondamentale. 1-2

(11) οἷον τῆς Ἰφιγένειας. Come esempio della considerazione di un argomento nelle sue linee generali viene presa la leggenda di Ifigenia in Tauride, e questa viene considerata nella sua generalità, indipendentemente dalla trattazione che ne fecero i poeti, come Euripide e Poliido, che qui vengono citati. Quindi in questa prima considerazione Ifigenia non è la figlia di Agamennone, ma una giovinetta; Oreste non è l'uccisore di Clitennestra, ma un fratello venuto nell'isola della sorella per qualche causa ecc. Questa astratta considerazione è necessaria perchè i particolari ingombrerebbero la netta visione dell'azione tragica che deve sempre avversi. Disegnata l'azione, potranno mettersi i nomi che, con i riferimenti storici e leggendari che implicano, porteranno determinazioni concrete, che saranno però subordinate a ciò che si è disegnato, e verranno gli episodi, che si collegano anche ai nomi. 3

(12) ἔξω τοῦ καθόλου τοῦ μόνου = è fuori della considerazione generale della favola. Accetto la lezione del Christ. 8

(13) ὡς Πολύδος. Su Poliido vedi cap. XVII. 1455. b. 10, e 1455. a. 6. 10

(14) οἷον ἐν τῷ Ὀρέστῃ. Gli episodi debbono concordare con i nomi e col tutto. Così i due episodi della follia e della salvezza nell'*Ifigenia Taurica*, perchè la follia di Oreste è legata al suo nome e si collega alla sua cattura, e la sua salvezza è legata con la stessa follia e con l'ufficio sacerdotale della sorella. 14

(15) ἦ δ' ἐποποίητο τούτοις μηκύνεται. L'epopea ha una maggiore lunghezza che deriva dal maggior numero di episodi. 15-16

## XVIII.

**1455 b 24** (1) ἔστι δὲ πάσης τραγῳδίας. In questo capitolo Aristotele continua a dare dei consigli al poeta tragico sulla composizione della tragedia considerata non più nelle sue parti, ma nella sua totalità. Così considerata essa si presenta anzitutto come metabasi, come risoluzione di certi antecedenti, quindi la necessità dell'esame del nodo e dello scioglimento.

**23** (2) ξνια τῶν ἔσωθεν πολλάκις η δέσις. Il nodo non solo comprende una parte presupposta della favola fuori dell'azione, ma in molti casi anche parte dell'azione rappresentata. Così nell'*Edipo Re* tutto il nodo è presupposto, e la tragedia comincia con la soluzione; nell'*Ifigenia in Tauride* il nodo comprende parte delle azioni rappresentate, fino al V. 351.

**29** (3) ἐν τῷ Λυγχεὶ τῷ Θεοδέκτου. Sul *Linceo* di Teodette vedi cap. XI. 1452. a. 27. La δέσις in questa tragedia consiste nel matrimonio di Ipermenestra con Linceo, nel divieto di Danao, la conseguente cattura del fanciullo Abante e dei genitori; λύσις è il cambiamento della situazione con la morte di Danao.

**32** (4) τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέτταρα. Questo brano ha dato luogo a due questioni: la prima sul quarto tipo di tragedia (dopo la parola τὸ δὲ τέταρτον il testo è guasto); la seconda sulle parti di cui Aristotele avrebbe parlato e che sono in corrispondenza con i quattro tipi.

In quanto alla prima questione i codd. A e B dopo τέταρτον hanno οὐς, che si incontra pure in XXI. 56<sup>a</sup> 6, dove sta a significare ὄψις, glossa di ὄψ. Il Bywater ha perciò letto οὐς come ὄψις; e quindi il quarto tipo della tragedia sarebbe la tragedia spettacolosa, tipo di tragedia confermato dagli esempi addotti, perchè le tragedie la cui azione si svolge nell'Ade, sono spettacolose. Questa interpretazione si accorda anche con quanto vien detto subito dopo: che un poeta dovrebbe cercar di fondere tutti i tipi di tragedia, perchè si capisce che si possa avere insieme una tragedia complessa, patetica, etica, spettacolosa. Contro questa interpretazione si può però obiettare che il quarto tipo di tragedia deve essere il semplice, perchè nel cap. XXIV (1459<sup>b</sup>, 8-9) Aristotele dice che l'epopea presenta gli stessi tipi della tragedia, ed è semplice, complessa, etica, catastrofica. La difficoltà non è però insormontabile perchè si può pensare, come crede il Valgimigli nella nota al passo citato (pag. 132-83), che

Aristotele identifichi tragedia οὐεις ed ἀπλῆ, in quanto una tragedia senza peripezia e riconoscimento riceve il suo valore dallo spettacolo ed è essenzialmente οὐεις, come sono le tragedie di Eschilo, senza peripezia e riconoscimento, e che dovevano sembrare spettacolose. Il *Prometeo* citato è infatti tragedia semplice e spettacolosa.

Meno agevole invece è rispondere alla seconda domanda sulle parti di cui Aristotele avrebbe parlato, e che sarebbero in corrispondenza dei quattro tipi di tragedie: Τραγῳδίας δὲ εἴδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη). Aristotele ha parlato di parti della tragedia (sei) e di parti della favola (tre), peripezia, riconoscimento, catastrofe; quindi le quattro parti corrispondenti ai quattro tipi non possono essere né le parti della tragedia, che sono sei, né quelle della favola, che sono tre, anche perchè il πάθος non è elemento della tragedia, né l'ήθος della favola. Vista la difficoltà dell'avvicinamento dei quattro tipi della tragedia a quattro parti in corrispondenza ad essi, lo Spengel (citato dal Vahlen pag. 76) ha pensato che la corrispondenza riguardi solo il numero: quattro sono i tipi di tragedie, come quattro sono le parti essenziali di essa; ma non si capisce perchè Aristotele avrebbe fatta questa oziosa affermazione della corrispondenza fra due numeri, e d'altra parte non si tratta di un semplice avvicinamento, perchè il γὰρ indica piuttosto una derivazione. Siccome la corrispondenza è fra quattro tipi e quattro parti, bisogna anche respingere tutte le interpretazioni che diminuiscono il numero di queste parti, come la recente del Rignami (*op. cit.*, cap. V, pag. 157 sgg.), per cui le parti corrispondenti ai tipi, sarebbero il πάθος, l'ήθος e la πρᾶξις, i tre oggetti dell'imitazione dei danzatori nel cap. I. 1447. a. 27-28. Qui fa difetto la corrispondenza numerica, e d'altra parte la πρᾶξις non può costituire oggetto di un solo tipo di tragedie, perchè tutti i tipi di tragedie sono imitazione di πρᾶξις. Il Vahlen (*op. cit.* zu kap. 18) pensa invece che la corrispondenza fra quattro parti e quattro tipi di tragedie è fondata su un quadruplici modo con cui può avvenire lo scioglimento: con o senza peripezia e riconoscimento (tragedia di tipo complesso e spettacolosa o semplice), scioglimento con catastrofe (tragedia di tipo patetico), senza catastrofe (di tipo etico). Questa ingegnosa risoluzione è fondata sul presupposto di una quadruplici classificazione di tipi di scioglimento, di quattro μέρη; ma noi nulla troviamo nel testo che autorizzi una tale ipotesi; e d'altra parte assai forzata è l'identificazione della tragedia etica con la tragedia senza πάθος.

Noi riteniamo che se c'è corrispondenza fra tipi di tragedie e parti, e se i tipi di tragedia sono il semplice, il complesso, l'etico, il patetico, le parti di cui si parlò dovranno essere la favola con peripezia e riconoscimento e la favola semplice, il πάθος, e l'ήθος, che sono tutte μέρη sia della tragedia, sia della favola. La soluzione non è perfetta, ma ci sembra la meno difettosa.

- 1456 a (5) οἱ τε Διανυτες καὶ οἱ Ἱξίονες. Le leggende di Aiace, preso dal delirio e dal suicidio, di Issione condannato ad orrenda pena, per i fatti catastrofici che contengono, vengono citate come fondamento di tragedie patetiche. Intorno a questo soggetto abbiamo l'*Aiace* di Sofocle e conosciamo un *Sisifo* di Euripide, ma altri autori lo trattarono; perciò il riferimento qui fatto da Aristotele, nella sua genericità, riguarda classi di tragedie fondate su queste leggende, piuttosto che tragedie particolari.
- 1-2 (6) αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεύς. Ftiotidi si intitolava una tragedia di Sofocle, su Peleo vi era una tragedia di Sofocle e una di Euripide.
- 3 (7) αἱ τε Φορκίδες καὶ Προμηθεὺς. Le Forcidi erano figlie di Forci, che lottarono contro Perseo, e così si intitolava un dramma satiresco di Euripide. Il *Prometeo* che conosciamo è tragedia senza peripezia e riconoscimento.
- 4-5 (8) ἀπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν. Descritti i vari tipi o specie di tragedie, Aristotele invita i tragici a render ricca la tragedia fondendo tutti i tipi di essa, perchè la critica attuale è divenuta assai esigente. Ma in questa mescolanza non bisogna trascurare l'essenziale, e l'essenziale è la favola col nodo e lo scioglimento.
- 11 (9) ὅπερ εἰρηται πολλάκις = ciò che abbiamo detto più volte. È stato infatti già detto che la poesia epica ha una maggiore estensione (μῆκος) temporale della tragedia, e che i suoi episodi sono più numerosi e più lunghi. (V. 1449 b. 9, XVII, 1455 b. 15-16); ora si aggiunge che la tragedia non deve essere πολύμυθον, cioè non deve contenere più azioni, che potrebbero dare sviluppo a molte tragedie.
- 15 (10) παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει = delude ciò che il poeta si aspetta. I poeti che hanno preso come soggetto delle loro tragedie tutta un'azione epica, pensavano così di meravigliare con la varietà e la grandiosità degli episodi, ma questi invece, strozzati in una sola composizione, o hanno fatto far fiasco ai poeti, o hanno prodotto, nei migliori, scarso successo.

- (11) πέρσιν Ἰλίου ὅλην. L'intero argomento della caduta di Troia fu trattato da varii tragici come Iofonte, figlio di Sofocle, Nicomaco, Cleofonte; Euripide invece si limitò nelle sue tragedie, quali le *Troiane*, a singoli episodi. 16
- (12) Νιόβην. Sembra dunque che Eschilo abbia trattato del mito di Niobe, dopo la morte dei figli. Frammenti di essa sono stati ora trovati. 17
- (13) καὶ Ἀγάθων. L'insuccesso di Agatone è tanto maggiore quanta più grande popolarità godeva. 19
- (14) ἐν δὲ ταῖς περιπτετεῖαις καὶ ἐν τοῖς ἀπλοῖς πράγμασι. Questo periodo si collega con le precedenti considerazioni sulla tragedia di struttura epica. Molti poeti per dare magnificenza alla tragedia l'hanno imbottita di molte azioni. Invece, oppone Aristotele, sia nelle azioni semplici sia in quelle con peripezia, i poeti possono conseguire l'effetto a cui mirano, quando si servano dell'inaspettato, come in quelle situazioni veramente tragiche e conformi all'aspettazione umana di giustizia, in cui un sapiente ma malvagio venga vinto con le sue stesse armi e ingannato, e un forte ma ingiusto venga vinto nella sua stessa forza. Intendiamo θαυμαστῶς col Rostagni, come già l'aveva inteso il Castelvetro, come per mezzo del θαυμαστόν, mediante il sorprendente. Sul φιλάνθρωπον e su questo passo vedi l'introduzione, capitolo VIII. Questo periodo, da noi così reso, viene generalmente interpretato in modo diverso (Susemihl, *op. cit.* p. 143; Butcher, Margoliouth, Valgimigli ecc.), come includente una indicazione del procedimento tenuto dai poeti tragici, che trattarono argomenti epici, come Agatone, che per altro verso « avrebbero mostrata una meravigliosa acutezza nello sforzo di colpire il gusto popolare (Butcher, *op. cit.* pag. 69). Queste interpretazioni, oltre a forzare il testo, suppongono una digressione storica di Aristotele sul carattere di certi tragici, che è fuori luogo, e non conforme alla sobrietà dell'opera. Nessun aiuto ci dà in questo, come in altri passi, la traduzione araba, e si veda in proposito il seguente brano (Tkatsch. Vol. I, pag. 261. XXI. 141. a. 17-21. *Quoniam hoc e bonis cecidit in circumversionibus, et in rebus simplicibus indicant et cognoscunt veritatem horum quae volunt et cupiunt mirabiliter, quoniam hoc est encomiasticum et e re amoris humani.*
- (15) ὥσπερ Ἀγάθων λέγει. Il verso di Agatone è il seguente: 24-25 (Nauck framm. 9): τάχ' ἂν τις εἰκὸς αὐτῷ τοῦτ' εἴναι λέγοι, βροτοῖς πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα.

26     (16) *τὸν χορὸν δὲ*. Questo brano si ricollega anch'esso all'idea centrale del capitolo, che l'essenziale nella tragedia è l'unità della favola, quale si manifesta nel nodo e nello scioglimento. Come la composizione dalle molte azioni contraddice a questa unità, così la contraddice il coro come parte giustaposta. Esso, deviato nella sua funzione da Euripide, è diventato ἐμβόλιμα, intermezzo estraneo in Agatone e nei suoi imitatori. Ma il coro come ἐμβόλιμα è così assurdo, come mettere in una tragedia l'episodio di un'altra.

## XIX.

1456 a

35     (1) *Περὶ μὲν οὐν τῶν ἀλλων ἥδη εἰρηται.* Effettivamente dei sei elementi della tragedia sono stati considerati solo la favola e il carattere; ma siccome lo spettacolo scenico e la musica appartengono alla tragedia, ma non alla teoria di essa, rimangono da trattare pensiero e linguaggio.

35     (2) *ἐν τοῖς περὶ ῥητορικῆς* — sul campo della retorica, e non nei libri della *Retorica*, come da qualcuno si interpreta (Valgimigli, Rostagni), perchè, non essendo ancora composta la *Retorica*, Aristotele non poteva prevedere che occupasse più libri. Platone nel *Gorgia* (LVII, 502, 21 sgg.) aveva identificata tragedia e retorica definendo la tragedia come una forma di retorica rivolta a fanciulli, a donne, a uomini, a servi, a liberi; la identificazione era fondata sul fatto che entrambe persuadevano e suscitavano piacere per mezzo della parola adornata, e in questa identificazione, essendo da Platone condannata la retorica, consisteva anche la condanna della tragedia. In questa trattazione della *διάνοια* anche Aristotele avvicina il pensiero, quale è trattato nella retorica, col pensiero della tragedia, ed egli dice che « ciò che riguarda il pensiero trova il suo posto naturale nel campo della retorica ». Questa identificazione non è però condanna perchè Aristotele, a differenza di Platone, credeva al valore del pensiero adatto a persuadere e fondato sull'entimema e sull'analogia, e di esso diede trattazione scientifica nella *Retorica*.

38     (3) *μέρη δὲ τούτων.* Come parti del pensiero usato nella tragedia Aristotele dichiara il dimostrare e il confutare, il suscitare emozioni, l'ingrandire e il diminuire. Nella *Retorica* invece i modi del persuadere sono: l'*argomentazione* (entimema, ana-

logia) il *carattere dell'oratore*, i *sentimenti del pubblico*, consistenti nelle emozioni che vengono suscite. La corrispondenza perciò nelle due opere fra i modi del persuadere non è completa, perchè nella *Poetica*, al posto dei caratteri della *Retorica*, troviamo l'ingrandire e il diminuire. La differenza nella classificazione si spiega non solo per l'antecedenza della *Poetica* alla *Retorica*, ma meglio per il carattere più particolare della *διάνοια* tragica, e perchè la persuasione per il carattere è implicita nella trattazione già compiuta dei caratteri (Vahlen, *op. cit.* cap. III, pag. 95-6 sgg.).

(4) οτον ἔλεον η̄ φόβον η̄ δργήν και δσα τοιαῦτα. Dall'indicazione delle emozioni, in questo passo, alcuni hanno supposto che terrore e pietà non siano le sole emozioni che la tragedia si propone di suscitare, ma anche molte altre come l'ira, l'amore ecc. L'affermazione non appare però giustificata, perchè qui si parla delle emozioni dell'attore verso un altro attore, e non di quelle dello spettatore.

(5) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας. L'arte di render grandi le cose piccole e piccole le grandi è considerata da Aristotele (*Ret. I. II*, cap. XXVI, 1403 a. 17) come applicazione dell'entimema. Come padroni di codesta arte si vantaron specialmente i sofisti.

(6) εὐ τοῖς πράγμασι. Aristotele distingue dunque una retorica della parola e una dell'azione, perchè le convinzioni e i sentimenti possono sorgere o per l'artificio della parola o per l'eloquenza dell'azione; ma poichè nei due casi gli scopi da raggiungere sono gli stessi, eguali debbono essere le cause per cui vengono promossi, e perciò eguali sono i principi delle due retoriche.

(7) τὰ σχῆματα τῆς λέξεως. Si tratta dei modi della elocuzione, e l'arte che se ne occupa: la recitazione, indica come i vari atteggiamenti del pensiero debbono essere tradotti con l'accentuazione, le pause ecc. I modi della elocuzione appartengono perciò all'arte della recitazione, e il primo ad occuparsi in maniera scientifica di quest'arte sarebbe stato, secondo Diogene Laerzio, Protagora (*Diog. Laerzio, Vite*, X, 8, 33), che avrebbe distinto quattro modi di elocuzione: preghiera, domanda, risposta, comando.

(8) ἡ Προταγόρας ἐπιτιμᾷ. Sembra dunque da questo luogo che Protagora avesse biasimato Omero perchè all'inizio dell'*Iliade* usava, rivolgendosi alla dea, l'imperativo, un comando invece di una preghiera. La risposta implicita di Aristotele è

che il biasimo riguarderebbe tutt'al più il rapsodo, e non il poeta, perchè solo il primo ha l'obbligo di far sentire con la voce che si tratta di una preghiera. Questo caso citato è esempio della critica sofistica, nei riguardi dei poeti; di essa il *Protagora* di Platone è ampia documentazione.

## XX.

- 1456 b 20 (1) Τῆς δὲ λέξεως ἀπάσης = di tutto quanto il linguaggio. Dopo la διάνοια viene esaminata la λέξις, considerata però nel suo tutto, sia nelle parti espressive, sia negli elementi più semplici e costitutivi di essa, lettera e sillaba.
- 21 (2) (ἄρθρον). È probabile che il vocabolo ἄρθρον, articolo, sia aggiunta posteriore, e quindi da venir tolto. Infatti, per testimonianza di Dionisio d'Alicarnasso (*De comp. verb.* 2. p. 8. 1; *De vi Demosth.* 48, p. 1101, 4) furono i successori di Aristotele e specialmente gli Stoici, a distinguere dai σύνδεσμοι gli ἄρθρα. È quindi probabile che si tratt di interpolazione, e del resto il mantenimento della parola, nel senso tradizionale di articolo, non riceve alcun lume da ciò che dice il testo; altre interpretazioni poi che vengono date al vocabolo, come particella separativa (Margoliouth p. 200) o congiunzione (Vahlen, *op. cit.* pag. 112 sgg.), urtano contro il testo e richiedono l'ipotesi di complicate interpolazioni.
- 22 (3) στοιχεῖον. Lo στοιχεῖον, elemento, nel caso nostro lettera, è l'elemento primo del linguaggio ed è φωνή, suono espressivo, non φόγος, rumore, ed è indivisibile; ma è qualcosa di più di un suono indivisibile perchè anche gli animali emettono suoni indivisibili, espressivi di piacere e dolore (*Polit.* 1253 a. 10), ma questi non sono lettere perchè non entrano come elementi costitutivi del linguaggio, come creazione spirituale.
- 25 (4) τό τε φωνήσ καὶ τὸ ημίφωνον καὶ ἀφωνον = vocali, semivocali, mute. Questa triplice divisione si trova in Platone (*Cratilo* 393 d, *Filebo* 18 b, *Teeteto* 203 b).
- 26 (5) ἀνευ προσβολῆς = senza incontro (della lingua o delle labbra). Il chiarimento di questa espressione si ha nel «*De partibus animalium*» 660 a. 2 e nelle *Hist. anim.* 553 a. 31, in cui Aristotele dice che le vocali sono un prodotto della voce e della laringe, le mute (fra esse debbono intendersi anche le semivocali) della lingua e delle labbra.

- (6) σχήμασιν τε τοῦ στόματος = per la forma della bocca. 31  
 Essa distingue le vocali fra loro.
- (7) καὶ τόπους. Il luogo della bocca distingue gli elementi dei gruppi semivocale e muto nelle gutturali, dentali, labiali. 32
- (8) καὶ τῷ μέσῳ. Si può anche pensare che μέσῳ si riferisca pure ai tre gruppi, secondo la distinzione di Dionigi di Alicarnasso. 33
- (9) καὶ φωνὴν ἔχοντος. Il vocabolo φωνὴν comprende non solo le vocali, ma anche le semivocali, come si scorge dall'esempio. 36
- (10) σύνδεσμος δέ ἐστιν φωνὴ ἀσημος ή οὗτε κωλύει οὗτε ποιεῖ 1456 b  
 φωνὴν σημαντικὴν ἐκ πλειόνων φωνῶν, πεφυκυῖα συντίθεσθαι καὶ 39  
 ἐπὶ τῶν ἄκρων καὶ ἐπὶ τοῦ μέσου, ηγ μὴ ἀρμόττει ἐν ἀρχῇ λόγου 1457 a  
 τιθέναι καθ' αὐτόν, οἷον μέν ἦτος δέ. η φωνὴ ἀσημος ή ἐκ πλειόνων 9  
 μὲν φωνῶν μιᾶς, σημαντικῶν δέ, ποιεῖν πέφυκεν μιὰν σημαντικὴν φωνὴν, οἷον τὸ ἀμφὶ καὶ τὸ περὶ καὶ τὰ ἄλλα η φωνὴ ἀσημος ή λόγου ἀρχὴν η τέλος η διορισμὸν δηλοῖ. Accettiamo il testo del Butcher, e riteniamo perciò che Aristotele definisca qui il σύνδεσμος che comprende sotto di sè le particelle, le preposizioni, le congiunzioni. La prima definizione infatti riguarda il collegamento come particella di cui vengono portati esempi: μέν ητο. Di esso dice Aristotele che è una voce non significativa, che non ha il compito di formare di più voci una sola voce significativa (questo è il compito della congiunzione), che ha il suo posto ordinario all'inizio e alla fine di una proposizione o nel mezzo, ma che non può stare a principio se la proposizione è indipendente e non legata ad altre (*καθ' αὐτόν*) come è il caso di μέν, δέ. Segue la definizione del σύνδεσμος come preposizione, di cui sono dati come esempio: ἀμφὶ, περὶ ecc. che ha il compito di unire più voci. L'ultima definizione è della congiunzione, come unione di proposizioni, che distingue le varie parti di un periodo. Così semplificato il passo, da cui abbiamo tolto brani considerandoli come interpolazioni o ripetizioni, rimane pur dubbio, e ciascun critico infatti dà una sua interpretazione. E così il Vahlen crede che bisogna mantenere il vocabolo ἀρθον come denotante le congiunzioni e le preposizioni. Egli crede che la prima parte della definizione dell'ἀρθον si applica alle congiunzioni, per quanto gli esempi portati siano di preposizioni: τὸ αμφὶ; ma la difficoltà si eliminerebbe con l'ipotesi che l'ἀρθον comprenda sia le congiunzioni, sia la definizione delle preposizioni, e che nel testo attuale siano andati perduti gli esempi delle congiunzioni e la definizione

delle preposizioni, rimanendo solo la definizione della congiunzione e l'esempio di preposizioni.

**1457 a 10** (11) ὄνομα. Il nome, come voce significativa più semplice, comprende anche l'aggettivo e il pronomo, come si vede da 1457 a. 19, 20. Il nome differisce dalle altre parti significative, perchè non contiene, come il verbo, la nozione di tempo, ed è costituito da parti non significative, diversamente dal discorso, che è costituito di voci che sono o tutte o in parte significative.

**10-11** (12) ηδέ μέρος οὐδέν εστι καθ' αὐτὸν σημαντικόν = nessuna parte ha significato presa da sola, (cioè fuori dal tutto). Come è notato anche in *Herm.* 16, a. 21, con l'esempio del nome Callippo, questo non risulta dall'insieme del significato dei due vocaboli: καλός ιππος.

**19** (13) πτῶσις. Sotto la classe πτῶσις Aristotele comprende varie flessioni: il caso dei nomi (aggettivi e pronomi), il numero e i modi del verbo.

**24** (14) λόγος = discorso. L'ultima delle parti del linguaggio è il discorso, formazione spirituale che va, come mostrano gli esempi di Aristotele, dalla definizione dell'uomo, a quel discorso che è l'*Iliade*. Carattere di esso è l'unità di una totalità di parti, che può derivare o dal riferirsi ad un solo oggetto, o per un legame che unisca varie parti. Di queste varie parti, nota Aristotele, almeno alcune debbono essere significative, perchè non sempre un discorso è composto di nome e di verbo, che sono tutte e due parti significative, ma ci può essere anche un discorso senza verbo, come la definizione di uomo.

**26** (15) οἷον δ τοῦ ἀνθρώπου δρισμός = come la definizione di uomo = ζῷον πεζὸν δίπον (Top. I, 7, 103. a. 27), o ζῷον ἐπιστήμης δεκτικόν (Top. 5, 2, 130 b. 8).

## XXI.

**1457 a 33-34** (1) πλὴν οὐκ ἐν τῷ ὀνόματι φέσημαντος καὶ ἀσήμου. Considerate entro il nome, ἐν τῷ ὀνόματι, tutte le parti sono non significative, perchè il significato del nome non risulta dalla somma delle parti. Ciò conferma quanto si era detto nel capitolo XX, 1457 a. 10-13.

**36** (2) πολλὰ τῶν Μασσαλιωτῶν = parecchi dei nomi dei Massalioti. La Lezione Μασσαλιωτῶν fu introdotta dal Diels al posto di μεγαλιωτῶν dei codici, ed è stata accettata dal Butcher e dal

Gomperz, dal Rostagni, e dall'Hardy. La lezione è confermata dalla versione araba, e anche il nome composto Ἔρμοκαϊκός, portato come esempio, le darebbe una certa conferma perchè Ermo, Caico, Xanto sono tre fiumi dell'Asia Minore, i due primi vicini a Focea, madre patria di Massilia; Xanto è fiume della Troade. Ermocaico-Xanto era forse epiteto di Giove protettore della città.

(3) κύριον è il nome dominante, corrente, di uso comune, 1457 b che è distinto dal γλῶττα, dalla μεταφορά, dal κόσμος ecc. Γλῶττα è vocabolo di eccezione, che comprende i vocaboli stranieri, dialettali, rari, come mostrano gli esempi che vengono portati, l'uno di vocaboli forestieri, (1457 b. 4-6) l'altro di vocaboli rari e più espressivi (XXII, 1458 b. 20-25).

(4) μεταφορά. La metafora è attribuzione ad una cosa del nome di un'altra; però non ogni trasporto di vocabolo è metafora, ma solo quello che trasporta ad una cosa il nome di un'altra che sia il nome del suo genere, o della sua specie, o di una specie correlativa. 1

(5) *doru autem est nobis proprium, populo autem glossa.* 10 Così nel testo arabo dopo γλῶττα (trad. Tkatsch). Queste parole saranno cadute negli altri codici per omoteleuto di glossa, γλῶττα.

(6) « νηῆς δέ μοι... ». Omero, *Odissea*, I. I, v. 185, XXIV, 308 In quest'esempio per indicare un'azione specifica della nave, quale l'ancorarsi, viene usato il nome dell'azione generica quale *fermarsi*.

(7) « ή δὴ μυρὶ Ὀδυσσεύς... ». *Iliade*, II, v. 272. In cambio 11-12 del termine del genere, *molti*, è usato una specie del molti, cioè *mille e mille*.

(8) « χαλκῷ ἀπὸ φυχὴν ἀρύσας » ecc. Si tratta di due frammenti di Empedocle, forse dei Καθαροὶ, come si vede dal secondo che si riscontra parzialmente in un frammento conservato da Teo di Smirne (Diels fram. 143). E. Bignone: *Empedocle*, pag. 507-8. La citazione da parte di Aristotele di versi di Empedocle, a proposito di metafore, confermerebbe l'epiteto di μεταφορικός. 13-14

(9) καὶ ἐνίστε προστιθέασιν ἀνθ' οὗ λέγει πρὸς δὲ ἔστι, proposizione che così può venire allargata (Vahlen, *op. cit.* pag. 130): καὶ ἐνίστε προστιθέασιν τῇ μεταφορῇ τοῦτο πρὸς δὲ ἔστιν ἔκεινο ἀνθ' οὗ λέγουσιν τὴν μεταφοράν = e talora aggiungono alla metafora quel termine a cui si riferisce quello al posto del quale mettono la metafora. Aristotele perciò distingue un'analogia semplice 19-20

e una doppia; nella semplice, dati quattro termini in rapporto, si scambia l'uno con l'altro, e si chiama, per esempio, lo scudo coppa e reciprocamente; nella doppia si aggiunge al termine metaforico quel termine a cui si riferisce il termine proprio, o in rapporto a cui sta il termine che fu sostituito dalla metafora, e così lo scudo si dice coppa di Marte, e la coppa scudo di Bacco. (*Retorica* I. III, XI, 1412, b. 32 sgg.).

24 (10) ὁσπερ Ἐμπεδοκλῆς. Fra i frammenti che ci rimangono di Empedocle non abbiamo alcuna metafora, come la citata.

30 (11) ἔστι δὲ τῷ τρόπῳ τούτῳ τῆς μεταφορᾶς χρῆσθαι = vi è anche un altro modo con cui servirsi di questa specie di metafora. Si tratta di una modificazione della metafora che consiste, per rendere più chiaro il termine metaforico sostituito, nell'aggiungergli un epiteto negativo, (*Ret.* III, cap. VI, 1408 6. « τὴν σάλπιγγα εἶναι μέλος ἀλυρον »).

33 (12) .... Manca la trattazione del κόσμος, che, per la precisa indicazione che di esso vien dato come di una specie di nome particolare, non si può pensare che sia un termine generico che comprenda ogni specie di vocaboli ornati. Non è però facile identificare il significato di κόσμος; è probabile, come pensa il Vahlen (*op. cit.* pag. 136), che debba identificarsi con l'ἐπίθετον, come vocabolo di adornamento.

1458 a 5 (13) μία γίγνεται. Empedocle fr. 88 Diels....

8 (14) Αὐτῶν δὲ τῶν δνομάτων = i nomi in se stessi, cioè indipendentemente dalle classificazioni particolari come quelle di nomi comuni, metafore, ecc.

8-9 (15) τὰ μὲν ἄρρενα τὰ δὲ θῆλεα τὰ δὲ μεταξύ = maschili, femminili, intermedi. Questa classificazione è fondata su quella di Protagora, che distingueva i nomi in maschili, femminili e σκεύη (*Ret.* I. III, c. V, 1407 b. 7). Aristotele così distingue nomi maschili che terminano in *ρ*, *ν*, *ς* (e in composti di *ς* = φ *ξ*), femminili in *η*, *ω* e *α* lunga, e neutri che ora hanno le terminazioni dei maschili, ora dei femminili.

## XXII.

1458 a 18 (1) Λέξεως δὲ ἀρετὴ. Dei tre capitoli XX, XXI, XXII sul linguaggio, questo è il più interessante dal punto di vista della critica estetica, poichè in esso, avendo ormai sott'occhio il materiale linguistico, Aristotele si occupa delle doti del linguaggio poetico, e difende specialmente la libertà, nel poeta, di variare dalle

forme comuni. Una critica infatti, in parte di carattere sofistico, in parte logicistica, criticava i poeti per il loro allontanarsi dal linguaggio corrente, accuse portate, fra gli altri, da un tale Euclide e da un Arifrade. L'argomento di questo capitolo si collega con quello dei primi capitoli del terzo libro della *Retorica*. La differenza fra le due trattazioni consiste in ciò che nella *Retorica* vengono esaminati i pregi del linguaggio oratorio, che è però più limitato del linguaggio poetico, che richiede ornamenti speciali.

(2) *καὶ μὴ ταπεινὴν εἶναι.* (*Retorica*, I. III, cap. II, 1404. b. 2, e 1404, b. 3). « Ora abbiasi per definito che la virtù del parlare consiste nell'esser chiaro, e la conferma di ciò sta nel fatto che un discorso, che non renda chiare le cose, manca al suo ufficio. E poi che un discorso non sia troppo basso ecc... ».

(3) ή Κλεοφῶντος ποίησις καὶ ή Σθενέλου. Su Cleofonte vedi cap. II, 1448, a. 11-12. Stenelo, qui citato per il suo pedestre linguaggio, pare possa identificarsi con lo Stenelo criticato da Aristofane (*Vespe*, v. 1313) per la sua sciatta elocuzione.

(4) « ἀνέρ̄ εἰλὸν πυρὶ χαλκὸν ἐπ̄ ἀνέρι κολλήσαντα = vidi un uomo che incollava col fuoco bronzo su un altro uomo. Questo esempio di enigma, derivante dall'uso di vocaboli metaforici in luogo di comuni, è portato pure nella *Retorica* (III, c. XI, 1405 a. 35) e battezzato come enigma famoso. L'enigma qui nasce dall'uso di termini metaforici invece dei propri, di appiccare o incollare invece di applicare (metafora dalla specie alla specie) e del termine bronzo invece di ventosa o coppetta, metafora dal genere alla specie.

(5) δεῖς ἀρια κεκράσθαι πως τούτοις. Aristotele ha mostrato due difetti dell'elocuzione poetica derivanti dall'uso esclusivo di vocaboli comuni che producono una chiarezza pedestre, e di vocaboli esclusivamente peregrini, metafore, nomi forestieri, che producono un linguaggio enimmatico e barbaro. Il rimedio consiste nella medietà, nel mescolare le varie specie di nomi, sì da avere insieme chiarezza ed elevatezza, due qualità che si ottengono specialmente con i vocaboli allungati e con gli alterati, perchè essi partecipano delle qualità dei due gruppi di nomi, comuni e peregrini.

(6) τὸν ποιητὴν. Il poeta è Omero, come padre di tutti i poeti del genere epico, del quale genere qui particolarmente si parla.

(7) Εὐκλείδης δὲ ἀρχατος. Non si sa chi sia questo Euclide il vecchio. Egli, come si vede dal passo citato, criticava i poeti, e Omero sopra tutti, per la libertà negli allungamenti e accor-

18

20

28-29

31

1458 b  
6

7

ciamenti dei nomi, argomentando che con tale libertà tutti potevano riuscir poeti, e dalla teoria scendendo alla pratica, ἐν αὐτῇ τῇ λέξει = servendosi dello stesso linguaggio per caricatura alterata, voleva mostrare il ridicolo cui porta tale libertà.

9-10 (8) « Ἐπιχάρηγεν εἰδον Μαραθῶνάδε βᾶθιζοντα » e « οὐκ ἄν ἐράμενος τὸν ἔκεινον ἐλλέβορον ». Sono due cattivi esametri che vogliono essere epici e in cui sono arbitrariamente allungate le vocali segnate; in essi la pompa dell'espressione contrasta con la vacuità del contenuto.

18-19 (9) οἷον τὸ αὐτὸν ποιῆσαντος ιαμβεῖον Αἰσχύλου καὶ Εὐριπίδου. I due giambi sono tolti da due tragedie perdute di Eschilo ed Euripide.

24 (10) ἀντὶ τοῦ « ἐσθίει » τὸ « θοιγάται » μετέθηκεν = ha sostituito a mangia, banchetti « θοιγάται » vocabolo più raro e caratteristico.

25 (11) νῦν δὲ μ' ἐών ὅλιγος τε καὶ οὐτιδανὸς καὶ ἀεικής; questi aggettivi sono più rari e caratteristici, mettendo al posto i τὰ κύρια ὄνόματα, i vocaboli comuni, μικρός, ἀσθενικός, ἀειδής, si avrebbe un verso chiaro ma insignificante.

29 (12) διφρον ἀεικέλιον καταθεῖς ὅλιγην τε τράπεζαν.

διφρον μοχθηρὸν καταθεῖς μικράν τε τράπεζαν.

31 (13) « ἡγόνες βούσαν », « ἡγόνες κραζούσαν », dove *rimbombano* è più efficace di *gridano*.

31 (14) ἔτι δὲ Ἀριφράδης. Non si sa chi sia questo Arifrade; forse può identificarsi con un Arifrade che Aristofane critica per il suo γλωττωδεψέν (*Cavalieri* v. 1280. *Vespe* 1275).

33-35 (15) τὸ « δωμάτων ἀπο » ἀλλὰ μὴ « ἀπὸ δωμάτων », καὶ τὸ « σέθεν » καὶ τὸ « ἐγώ δέ νιν » καὶ τὸ « Ἀχιλλέως πέρι » ἀλλὰ μὴ « περὶ Ἀχιλλέως ». Aristotele qui difende le inversioni poetiche di cui dà vari esempi, sul fondamento che il linguaggio poetico non può essere quello comune.

1459 a 7 (16) εὑφυίας τε σημεῖόν ἔστι = è segno di originalità d'ingegno. Anche da questo luogo si scorge che l'*εὑφυία* è l'opposto di ciò che si può apprendere da altri. Sull'importanza della metafora, vedi *Retorica* III, c. II, 1465 a. 4.

9 (17) μάλιστα δρμόττει τοῖς διθυράμβοις. (*Ret.* I. III, c. III, 1406 b. 1.).

10 (18) αἱ δὲ μεταφοραὶ τοῖς ιαμβεῖοις. (*Ret.* III, cap. I. 1404 a, 30).

## XXIII.

(1) Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς.... In questo e nel seguente capitulo si ha la trattazione del poema epico denominato dal punto di vista del modo e del mezzo, poichè in quanto al contenuto esso si identifica con la tragedia. Il punto di vista centrale, nella trattazione che fa Aristotele, è che l'epopea è un genere essenzialmente affine alla tragedia, e perciò l'esposizione, senza entrare in particolari che sarebbero ripetizioni del già detto, dopo avere ribadito, nei confronti con la storia, il carattere dell'unità epica, che ha il suo degno interprete in Omero, si ferma essenzialmente sulle differenze fra tragedia e poesia epica.

(2) καὶ ἐμμέτρου = e in verso. L'epopea è imitazione narrativa e che ha per mezzo il verso che, come si disse in VI, 1449 b, 20, è l'esametro.

(3) τοὺς μύθους συνιστάναι δραματικούς = le favole debbono avere struttura drammatica. La struttura drammatica, come subito dopo è dichiarato, è quella che ha per oggetto un'unica azione; essa hanno anche le commedie quando riguardino una unica azione: « τὸ γελοῖον δραματοποιήσας » (1448, b. 30).

(4) ὥσπερ ζφον. Platone: *Fedro* 264 c.

(5) τὴν οἰκεῖαν ἡδονὴν = il piacere che le è proprio. Il ditetto della poesia epica ha il suo fondamento, come ogni altra opera d'arte, nell'unità della favola, ma è motivato immediatamente dal suo contenuto, che rappresenta azioni elevate e suscianti terrore e pietà.

(6) μὴ δροίας ιστορίαις. La posizione degli eventi in un certo periodo di tempo sia contemporanei, sia successivi, quale è data dalla storia, non è quella connessione necessaria che richiede la poesia.

(7) κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους. La battaglia di Salamina avvenne nel 480, nello stesso anno (secondo Erodoto anzi nello stesso giorno VII, 168) avvenne la sconfitta dei Cartaginesi in Sicilia, per opera di Gelone; però la contemporaneità dei due eventi non stabilisce fra essi alcuna connessione.

(8) τοῦτο δρῶσι, cioè danno ai loro poemi una trattazione storica.

(9) τῷ μηδὲ τὸν πόλεμον.... ποιεῖν ἔλον. Omero, in conformità alla legge che deriva dal bello, illustrata nel cap. VII, non poetò

1459 a  
17

17

18-19

20

21

21

25

29

31-32

tutta quanta la guerra di Troia, per quanto essa avesse un principio e una fine, perchè l'argomento sarebbe riuscito troppo vasto, come un ζῶν μυρίων σταθμῶν.

- 33.4 (10) τῷ μεγέθει μετριάζονται, se avesse avuta una giusta lunghezza, sarebbe stato difettoso per l'accumularsi di molte parti in spazio ristretto.

34 (11) ἐν μέρος. Questa parte è l'ira di Achille.

- 1459 b (12) ἐ τὰ Κύπρια ποιήσας. Le *Ciprie* sono una composizione epica di incerto autore, attribuita nell'antichità a Stasino di Cipro, donde il titolo. In essa, come ci informa Proclo, si narravano gli antecedenti della guerra di Troia, dal decreto di Giove alle nozze di Peleo e Tetide, al giudizio di Paride, alla spedizione e alle prime battaglie.

- 2 (13) τὴν μικρὰν Ιλιάδα — la piccola *Iliade*. La *piccola Iliade* è un poema ciclico attribuito comunemente a Lesche di Lesbo. Esso avrebbe raccontato gli eventi dalla contesa delle armi alla caduta di Troia, il quale avvenimento però, per quel che ci dice Proclo, sarebbe stato trattato da Arctino nell'*Ilioperside*.

- 5 (14) ὅπλων κρίσις. Si tratta della contesa per le armi di Achille fra Ulisse ed Aiace, che avrebbe cagionata la morte di Aiace. Eschilo, Sofocle nell'*Aiace* che ci rimane, ed altri tragici avrebbero trattato questo soggetto.

- 5-6 (15) Φιλοκτήτης. Su Filottete ci rimane la tragedia di Sofocle dello stesso nome. Anche Eschilo ed Euripide compostero una tragedia su questo argomento. Filottete fu un eroe greco che dall'isola di Lemno, ove era stato relegato, fu spinto poi a tornare a Troia.

- 6 (16) Νεοπτόλεμος. Neottolemo, figlio di Achille, fu spinto da Ulisse a partire da Sciro per combattere contro Troia.

- 6 (17) Εὐρύπιλος. Figlio di Telefo, venne in aiuto di Troia, ma fu ucciso da Neottolemo.

- 6-7 (18) πτωχεία — la mendicità di Ulisse. Da ciò che ci dice Proclo desumiamo che il probabile argomento di questa tragedia doveva essere il travestimento di Ulisse da mendico, per penetrare in Troia, e cospirare per la caduta della città.

- 7 (19) Λάκαιναι — Le donne di Sparta. Le donne di Sparta dovevano essere le donzelle di Elena che l'avrebbero aiutata nel rapimento del Palladio, d'accordo con Ulisse e Diomede. Di una tragedia di Sofocle di questo titolo ci restano cinque versi.

- 7 (20) Ἰλίου πέρσις — la distruzione di Troia. Sembra dal riasunto di Proclo che questo argomento sia stato trattato da Arctino.

(21) ἀπόπλους, καὶ Στυων καὶ Τρῳάδες. La partenza delle navi, Sinone e le Troiane pare debbano considerarsi come tre argomenti facenti parte dell'azione più generale della distruzione di Troia, a proposito della quale Aristotele aveva detto (XVIII, 1456, a. 16) che questo argomento mal si prestava a dar luogo ad una sola tragedia, e che Euripide ne aveva trattato una parte.

7

## XXIV.

(1) οὐδὲ δὲ. Alla prima somiglianza fra tragedia e poesia epica fondata sul carattere drammatico (azione una) di entrambe, viene ora aggiunto un secondo carattere consistente nel carattere elevato e serio dell'argomento. Da ciò deriva che la poesia epica avrà gli stessi generi e le stesse parti, tolte la musica e lo spettacolo scenico, della tragedia.

1459 b  
8

(2) τὰ εἰδη ταῦτα. Sono gli stessi generi, di cui nel capitolo XVIII, 1455, b, 32 sgg.

8

(3) οὐ μὲν Ἰλιας ἀπλοῦν καὶ παθητικόν. L'*Iliade* è semplice perchè arriva alla soluzione senza peripezie e riconoscimenti, è catastrofica perchè piena di scene luttuose.

14

(4) Διαφέρει δὲ κατά τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος η̄ ἐποποίia καὶ τὸ μέτρον = l'epopea differisce per la lunghezza della composizione e per il metro. Dopo la considerazione dei caratteri simili fra epopea e tragedia, comincia ora la dichiarazione dei caratteri differenziali che consistono nella lunghezza, nel metro, e in una maggiore libertà dell'epopea, in quanto narrazione, rispetto alla realtà empirica. Primo carattere differenziale è la lunghezza per la quale, in conformità alla legge della totalità compiuta che possa esser colta nelle sue parti, si suggerisce una lunghezza che non sia così ampia che non possa venir colta nel suo insieme dalla mente, come un paesaggio limitato a quel che l'occhio possa abbracciare. Per questa estensione Omero però non serve più come modello, perchè i suoi poemi sono più lunghi della richiesta della regola; lunghezza giusta è invece quella che raggiungono le tragedie rappresentate in un solo spettacolo, cioè di una trilogia e un dramma satiresco.

18

(5) ξεινὸς δὲ πρὸς τὸ ἐπεικτεῖνοθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι η̄ ἐποποίia ὕδιον = ma per accrescere la sua lunghezza, l'epopea possiede una risorsa che le è tutta particolare. La tragedia, in

23-24

quanto azione rappresentata, è vincolata all'azione degli attori e alle necessità che regolano l'azione, e quindi limitata al tempo in cui agiscono gli attori, e sono perciò escluse le azioni contemporanee, che potrebbero trovar posto nella tragedia, solo se potessero venir rappresentate contemporaneamente, ciò che è assurdo. Su questo luogo i teorici del Rinascimento, e specialmente il Castelvetro, fondarono l'unità di luogo, ma l'illazione è eccessiva, perchè l'esclusione riguarda i molti luoghi di azioni contemporanee, non i molti luoghi di azioni successive.

- 32 (6) τὸ δὲ μέτρον. Aristotele viene ora a parlare del metro adatto alla poesia epica, l'esametro. Esso con la sua lentezza solenne corrisponde alla grandiosità dell'epica, mentre il tetrametro e il trimetro, versi dall'andatura più veloce, sono più adatti per la danza e per il dialogo.

- 36 (7) καὶ (ταῦτῃ). Si era detto in precedenza che una certa superiorità della poesia epica sugli altri generi consisteva nella varietà degli episodi, ora si aggiunge anche un altro carattere: la solennità del verso che si presta ad accogliere parole foresterie e metafore.

<sup>1460 a</sup> 2 (8) ὅσπερ Χαιρήμων. Su Cheremone vedi cap. I. 1447, b. 21-22.

5 (9) Ὁμηρος δὲ. Quantunque la poesia epica sia narrativa, tuttavia essa, per Aristotele, è più perfetta quanto meglio si avvicini all'imitazione drammatica, ciò che avviene quando il poeta parli il meno possibile in propria persona, come fa Omero, che fa agire direttamente i suoi personaggi.

- 7-8 (10) οὐ γάρ ἔστι κατὰ ταῦτα μηδητής. Sembrerebbe da questo passo che come genere imitativo debba considerarsi solo il drammatico, dato che si dice che chi interviene a parlare non è imitatore. L'espressione deve però considerarsi in senso più attenuato: la vera e più perfetta imitazione è quella in cui un personaggio agisca direttamente, in cui il poeta dimentichi se stesso nel suo personaggio; le altre forme di poesia sono perciò relativamente imitative.

- 12 (11) τὸ θαυμαστόν. Sul θαυμαστόν vedi cap. IX, 1452, a. 4. Sul meraviglioso, l'irrazionale, l'impossibile, si veda nell'introduzione, cap. VII (pag. LXV-LXVIII).

- 15 (12) τὰ περὶ τὴν Ἐκτόρος διώξειν. Questo ἀλογόνο è dato nel cap. XXV, 1460, b. 25-26, come esempio di ἀδύνατον. Si tratta dell'inseguimento di Ettore narrato nell'*Iliade*, XXII, 205 sgg. Achille, mentre insegue Ettore, con un cenno del capo ferma i suoi soldati da ogni azione.

(13) Ἐστι δὲ τοῦτο παραλογισμός. Sul paralogismo, che è una falsa illazione dal conseguente all'antecedente, vedi cap. XVI, 1455, a. 13 sgg. 20

(14) οὐδὲ δεῖ προσθεῖναι: — è necessario unire al conseguente l'antecedente. Si tratta di una necessità psicologica da cui deriva l'errore. Se un antecedente produce sempre un conseguente si genera un'associazione fra i due termini tale che, quando si ha il secondo, si pone come esistente il primo, anche se questo non ci sia effettivamente, ἐν τῷ πρῶτῳ φεῦδος. 23-24

(15) Παράδειγμα δὲ τούτου ἐκ τῶν Νίπτρων = esempio di tale paralogismo la storia del bagno. Νίπτρα era intitolato tutto il canto XIX dell'Odissea. Più particolarmente il paralogismo del bagno pare sia il ragionamento con cui Ulisse fa credere a Penelope che egli era il cretese, Etone, che aveva ospitato Ulisse. Per prova della sua asserzione egli descrive le fattezze di Ulisse, e Penelope, sul fondamento di un paralogismo, crede che lo straniero sia il cretese Etone. 26

(16) προαιρεῖσθαι τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα. Questo passo sembrerebbe in contraddizione con l'affermazione del cap. IX, che la poesia sia imitazione del possibile, ma si deve riflettere che il possibile della poesia è il possibile secondo verosimiglianza e necessità. Su tutto ciò si veda la nostra introduzione. 27

(17) ὥσπερ Οἰδίποους. Di questa irrazionalità in una tragedia tollerabile perchè fuori dell'azione, si veda il cap. XV, 1454. b, 7-8. 30

(18) οἱ τὰ Πύθια ἀπαγγέλλοντες. *Elettra* di Sofocle vv. 680-760. L'annuncio che Oreste aveva trovato morte nei giochi Pitici è assurdo, perchè al tempo di Oreste essi non c'erano. 32

(19) ἐν Μυσοῖς ὁ ἄρχωνος. Si tratta forse dei *Misi* di Eschilo, e di Telefo che viene in silenzio da Tegea verso la Misia. Questo silenzio fu criticato dai comici Anfide e Alessi. 32

(20) τὰ περὶ τὴν ἔκθεσιν. *Odissea*, XIII, 116 sgg. Ulisse, salito sulla nave dei Feaci, si addormenta, e non si sveglia neppure quando è deposto a terra. 36

## XXV.

(1) περὶ δὲ προβλημάτων καὶ λύσεων. Chiusa la trattazione della tragedia e della poesia epica, Aristotele si occupa di problemi riguardanti questi due generi, per rispondere a critiche numerose che venivano mosse specialmente ad Omero, oggetto 1460 b  
6

di critica da parte di molti sofisti, fra cui viene ricordato uno Zoilo di Amfipoli, che aveva scritta una Ὀμερομάστιξ. Aristotele con procedimento scientifico cerca di ricondurre le difficoltà ai principi, o di risolverle secondo questi; e perciò in questo capitolo si propone di determinare la quantità e la qualità dei problemi, e le loro soluzioni, movendo dal principio, cioè dal concetto della poesia. Questo capitolo si può dividere in tre parti: una prima 1460, b, 6-22, in cui si riassumono i caratteri della poesia; una seconda 1460, b, 23-1461 b, 8, in cui si enumерano le principali critiche che si possono muovere ai poeti, che sono la conseguenza dei caratteri, misconosciuti, della poesia stessa, e che vengono risolte col richiamo dei principi della poesia; e così si danno 12 fondamentali risoluzioni delle accuse contro la poesia. La terza parte, da 1461, b, 9 sino alla fine del capitolo, riassume le soluzioni fondamentali in corrispondenza delle cinque critiche fondamentali, ἐπιτιμήματα, che si muovono e si muoveranno sempre alla poesia per il fatto che essa presenta certi caratteri.

Bisogna poi distinguere i problemi, προβλήματα, dalle critiche o accuse, ἐπιτιμήματα. Il problema è posizione di una difficoltà, senza che ci si pronunci sul valore della soluzione; l'ἐπιτίμημα è invece una decisione che si pronuncia contro il valore di un certo passo, in quanto si crede che esso sia impossibile, o assurdo, o contradditorio, o immorale, o contro le regole di qualche arte. I problemi si incontrano in tutte le discipline, e ci resta un libro di problemi di Aristotele in cui sono trattati problemi di medicina, di musica, di scienze naturali ecc. Di problemi Omerici o di difficoltà: ἀπορήματα, si era pure occupato Aristotele in un'opera in sei libri; alcuni di essi noi conosciamo perchè conservati dagli scolasti omerici.

7 (2) ὅδ' ἂν θεωροῦσιν γένοιτ' ἡγ φανερόν = sarà chiaro a chi guardi così la cosa. Chi guardi, cioè, le determinazioni essenziali della poesia vedrà chiaramente quanti e quali siano i problemi e le soluzioni, perchè le difficoltà contro la poesia derivano dalla identificazione fra prosa e poesia, le accuse dal conchiudere che perchè una certa poesia, in quanto viene considerata come prosa, risulta impossibile, assurda, essa è effettivamente tale; la soluzione consisterebbe nel discriminare la poesia dalla prosa, e nello stabilire che quello che si ritiene difetto della poesia è invece un suo carattere.

8 (3) ἐπεὶ γάρ ἔστι μιμητής δ ποιητής. In questa parte, 1460, b, 8-22, Aristotele ci dà dei punti di vista fondamentali sulla

poesia, che sono tre: 1º la poesia è imitazione di oggetti di tre tipi; 2º essa ha come mezzo il linguaggio; 3º la poesia ha una sua autonomia come arte specifica per cui il valore della poesia non coincide con quello delle altre arti. La prima e la seconda determinazione coincidono con la definizione della poesia per l'oggetto e per il mezzo data nei primi capitoli, la terza è il risultato di tutta la trattazione svolta. Dalla definizione della poesia risulta che essa si rivolge ad oggetti speciali, ed ha un suo proprio linguaggio; le critiche nascono appunto dal non tener conto della specificità della poesia, e dal ritenere perciò un difetto (accusa di irrazionalità, assurdità, immoralità ecc.) quello che invece è carattere proprio della poesia; le accuse poi che si muovono sono sostanzialmente cinque, le soluzioni dodici.

(4) ὡσπερανεὶ ζωγράφος = come un pittore. Platone nella <sup>8</sup> *Repubblica* 603, b, chiama la pittura η μιμητική κατὰ τὴν δύνη, la poesia η μιμητική κατὰ τὴν ἀκόνην. Il paragone, che si trova anche in altri luoghi, si fonda sul carattere di imitazione della poesia, per cui è affine alla pittura.

(5) η γὰρ οὐαὶ ήν η ἔστιν, η οὐαὶ φασιν καὶ δοκεῖ, η οὐαὶ εἰλαὶ δεῖ = le cose quali erano o sono, o quali dicono e sembrano, o quali debbono essere. Le cose quali erano o sono sono i τὰ γενόμενα che possono diventare oggetto della poesia in quanto trasformati in possibili ad accadere; delle cose quali erano Aristotele dà come esempio il modo con cui gli antichi Greci conficavano le lance (1461. a. 1-3); le cose quali sembrano sono per es. le credenze intorno agli dei; le cose quali dovrebbero essere gli esseri superiori al livello comune. Questa triplice classificazione è evidentemente empirica perchè essa riguarda i contenuti della poesia più che la sua forma, contenuti che sono poesia solo quando siano elaborati come possibili secondo verosimiglianza e necessità.

(6) καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἔστι. Queste variazioni del linguaggio sono gli allungamenti e gli accorciamenti, e così sono chiamati nel « περὶ λόγου στοιχείων » da Teofrasto, la ἀποκοπή, la συγκοπή, la ἀπαιρεσίς, (Vahlen, *op. cit.*, pag. 181). <sup>12</sup>

(7) οὐχ η αὐτὴ δρθότης τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς = il <sup>13</sup> <sup>14</sup> criterio della correttezza nella poesia non è eguale a quello della politica. Questa importante proposizione, che rivendica per la prima volta l'autonomia della poesia, distingue la sapienza poetica dalla civile, scientifica ecc., e invita quindi nella proposizione seguente a considerare in se stesso il valore della

poesia. Essa però non ha il significato moderno di indipendenza della poesia da ogni presupposto conoscitivo e morale, ma rivendica la specificità di una forma poetica, che non si identifica con i suoi presupposti. Questa rivendicazione è specialmente rivolta contro la confusione che regnava in proposito nella coscienza comune, e alla quale dava luogo specialmente Omero, celebrato come maestro di ogni saggezza. Era facile trovare, come Platone, che tale saggezza era invece zoppicante, e da ciò la condanna anche all'arte di Omero. Contro queste confusioni Aristotele afferma che il difetto della poesia non consiste nella inesatta corrispondenza del pensiero ad alcuni dati della realtà, come chi non sappia che la cerva non ha le corna, e la rappresenti con queste, ma nella cattiva imitazione, quando il poeta non sappia rendere con verosimiglianza e necessità i suoi eventi. Si noti però che gli errori della politica, della medicina ecc., che venivano negati come errori della poesia, ritornano come errori accidentali, segno codesto delle difficoltà della dottrina della poesia come imitazione, pur nella forma datale da Aristotele.

18-19 (8) τὸν ἵππον ἀμφώ τὰ δεξιὰ προβεβληκότα. Sull'esempio del cavallo vedi: « *De incessu animalium*, 14, 712 a, 24 sgg.

23 (9) ἀδύνατα πεποιηται = il poeta ha rappresentate cose impossibili. Quando un poeta ha rappresentato eventi che violano le norme di qualche arte particolare, e per esempio le regole degli inseguimenti, se tale violazione dà una situazione di eventi per cui sono rinforzati i sentimenti specifici di un certo genere di poesia, la violazione è legittima. Questa violazione non deve però essere appresa direttamente come violazione delle leggi del reale, così che susciti una credenza, ma deve venire introdotta solo come ausilio per una più artistica rappresentazione. Tale è il caso degli eventi che accompagnano l'inseguimento di Achille e di Ettore. Essi, posti sulla scena, renderebbero chiara l'impossibilità che contengono, e perciò non potrebbero essere accettati, ma in una narrazione, come nell'*Iliade*, servendo come ausilio per il più efficace campeggiare della figura di Achille, sono giustificati. Questa risoluzione delle accuse di impossibilità per mezzo del Θαυμαστόν costituisce la 1<sup>a</sup> soluzione.

29-30 (10) κατὰ τὴν τέχνην ἡ κατ' ἀλο συμβεβηκός; Il soluzione. L'errore non riguarda propriamente l'arte, ma è errore accidentale (1460, b. 15). Simili errori di nozioni di storia naturale si troverebbero in Pindaro: Ol. III, 52; in Euripide framm. 857, Nack<sup>2</sup>, e in pittori e scultori, come risulta dagli scoli pindarici al luogo citato.

(11) ἐὰν ἐπιτιμᾶται: δτι οὐκ ἀληθῆ. III soluzione, che è ricavata dall'oggetto della poesia, come dover essere. 1460, b. 11. Niente altro sappiamo, fuori di questa citazione, di questo contrasto fra Sofocle ed Euripide.

(12) δτι οὕτω φασίν, IV soluzione. Questa soluzione si richiama al η οὐδε φασιν καὶ δοκεῖ di 1460, b. 10. Platone, e prima di lui Senofane, avevano criticato Omero per la falsa e immorale rappresentazione degli dei. Aristotele risponde che per quanto le cose sugli dei stiano, come pensava Senofane, e cioè diversamente dal modo con cui gli uomini se li rappresentano, pure la rappresentazione della poesia non è da respingere perchè ci dà le cose quali sembrano.

(12b) ὥσπερ Εενοφάνει. Mi pare che qui si alluda non tanto, come vuole il Vahlen (*op. cit.* pag. 188) ed altri, al pensiero di Senofane che sugli dei non si possa saper nulla, pensiero piuttosto protagoreo, ma alla sentenza che quel che si crede sugli dei è falso perchè antropomorfico (Xenophanes, fram. 1. Mullach).

(13) ἀλλ' οὔτις εἰχεν. V soluzione fondata su οὐτα γι (1460 b, 10). 1461 a

(14) τὰ περὶ τῶν ἐπλων. *Iliade* c. X, v. 152. Si trovava difficoltà nel verso citato perchè sembrava sconveniente l'uso di conficcare dritte le lance sui calci, perchè qualcuna, cadendo di notte con fracasso, avrebbe potuto suscitar l'allarme. Vedi ἀπορ. θμητικά (fram. 160, Rose). La soluzione è che questo era l'uso.

(15) περὶ δὲ τοῦ καλῶς η μὴ καλῶς. Nella traduzione di questo passo contrastano i rappresentanti dell'interpretazione estetica e della moralistica. Così il Butcher traduce: se « is poetically right or not » (*op. cit.* pag. 110); il Susemihl invece: « ob es am Amforderungen der Sittlichkeit entspricht », e similmente il Vahlen, il Gudeman ecc. Mi pare però che il senso dei due avverbi sia chiaramente determinato con i due aggettivi σπουδαῖον η φαῦλον, e che perciò qui (VI soluzione) Aristotele si occupi delle critiche all'immoralità dell'azione, che per la maggior parte si risolvono con l'esame dell'azione nella sua concretezza.

(16) πρὸς τὴν λέξιν. VII soluzione. Vengono ora date altre sei soluzioni di critiche contro passi di poeti. Queste critiche si risolvono « δρῶντα πρὸς τὴν λέξιν », col guardare al linguaggio e giustificare l'insolito con le esigenze della poesia, col restituire la retta accentuazione, interpunzione ecc. Le settima soluzione consiste nell'interpretare come vocaboli forestieri, γλώττη, certi vocaboli che sembrano strani perchè diversi dai consueti; di tale tipo di soluzione vengono dati tre esempi.

- 10 (17) « οὐρῆας μὲν πρῶτοι ». *Iliade* c. I, v. 50. Apollo, per vendicar l'oltraggio a Crise, saetta il campo dei Greci e comincia col colpire i muli ed i cani; ma già con Zoilo si era trovato strano questo inizio dai muli e non dagli uomini. La soluzione di Aristotele è riportata pure, senza la paternità dello stesso, dallo scoliaste al luogo omerico, ma viene combattuta, perchè la difficoltà risorge per i cani: « prima i giumenti e i presti veltri assalse ».
- 11-12 (18) « ὃς δ' ἦ τοι εἴδος μὲν ἔηγυ κακός ». (*Il.*, X, 316), segue ἀλλὰ ποδώνης. Venendo inteso εἴδος come corpo, sorgeva il problema come mai con un corpo deforme poteva accompagnarsi la velocità del piede. La soluzione, se si può chiamar tale, era che εἴδος significa volto.
- 14 (19) « Ζωρότερον δὲ κέρατε » (*Il.*, IX, 202). Achille ordina a Patroclo di mescere il vino ζωρότερον, che inteso come ἀκρατότερον, più puro, farebbe quasi di Achille un ubbriacone. Si risponde che l'aggettivo incriminato ha il senso di *più veloce-mente*.
- 16 (20) κατὰ μεταφορὰν. VIII soluzione, per metafora, di cui sono dati due esempi.
- 16 18 (21) « ἀλλοι μὲν ἥα θεοί τε καὶ ἀνέρες.... » Aristotele intende riferirsi ai versi 1-2, e 11-13 del canto decimo dell'*Iliade*, là dove si parla dell'agitazione di Agamennone, mentre i duci Achei dormivano tutti per l'alta notte, e del suo volgersi al campo. Ma, per citare a memoria, ha invece richiamati i versi affini del principio del canto secondo v. 1-2 « ἀλλοι μὲν ἥα θεοί τε καὶ ἀνέρες ecc. » La difficoltà era come, se tutti dormivano, Agamennone poteva sentir rumore, e si risolve con l'intendere tutti = molti.
- 21 (22) σὸη δ' ἄμμιρος » = sola a non tramontare « dai lavaci del mar sola è divisa ». Il problema, che si trova negli scolasti, è come mai è detto che solo l'Orsa non tramonta. La risposta di Aristotele è che sola è aggettivo usato enfaticamente, perchè l'Orsa è la costellazione più conosciuta.
- 22 (23) κατὰ δὲ προσῳδίαν. IX soluzione, per la prosodia. Per prosodia Aristotele e i successori intendevano non solo l'accentuazione, ma anche la quantità e lo spirito. Di tali soluzioni Aristotele dà due esempi, entrambi da Omero. Il primo si riferisce al sogno, criticato da Platone (*Rep.* 382. e), che Giove nel II libro dell'*Iliade* manda ad Agamennone. Nel testo che cita Aristotele si legge, in corrispondenza dell'odierno verso 15: « Τρώεσσι δὲ κῆδες ἐφῆπται ». La difficoltà consisteva nel conci-

liare questo passo con la veridicità di Giove; e Ippia di Taso la risolveva con lo spostamento dell'accento di διδομεν rendendolo διδόμεν, così che non più Giove, ma il sogno prometta la gloria, e Giove più non inganni. Il secondo esempio si trova nell'*Iliade*, XXIII, v. 328, e nel suo testo Aristotele leggeva: « τὸ μὲν οὐ καταπύθεται ὅμηρος » una parte di cui s'infradicia per pioggia, mentre nelle nostre edizioni abbiamo οὐ particella negativa « un tronco che non si infradicia ». Si trovava difficoltà ad ammettere come mai solo una parte del tronco s'infradiciasse per la pioggia; Ippia di Taso rispondeva che bisognava cambiar l'accento, e fare di οὐ pronomе relativo οὐ particella negativa.

(24) τὰ δὲ διαρρέσει = con la separazione. X soluzione. I versi citati sono di Empedocle: fram. 35, v. 14-15. Diels. La difficoltà nasce dall'intendere a quale parola debba unirsi il *prima* del v. 15 se a *pure* o a *mischiate*; pare che si debba unire *prima* a *pure* « e *pure prima, mischiate* s'erano » (gli elementi che prima nel regno dell'odio erano puri di miscela, ora si erano mescolati).

(25) τὰ δὲ ἀμφιβολίᾳ = per amfibolia, XI soluzione, *Iliade*, XV, 221 sgg. Si tratta del canto decimo dell'*Iliade* là dove Ulisse dice che sono trascorse più di due parti della notte, e che rimane la terza. La difficoltà, già sollevata da Aristotele negli ἀπορήματα, era questa: se più di due parti della notte sono passate, come rimane ancora intera la terza? Si risponde che più ha significato ambiguo, e che col dire « più delle due parti è passato » si intende dapprima divisa la notte in due parti, e che è trascorsa tutta una parte e porzione della seconda, e che questa parte non trascorsa è equivalente alla terza parte della notte, ove essa si consideri divisa in tre parti.

(26) τὰ δὲ κατὰ τὸ ζῆτος τῆς λέξεως = per l'uso del linguaggio. Aristotele ora nota che alcuni pretesi errori dei poeti derivano dalle consuetudini del linguaggio. Una di queste consiste nel chiamare un composto col nome di un elemento e così una mescolanza di vino ed acqua vino, e per questa abitudine Omero chiama le gambiere col nome di uno degli elementi « *gambiere di stagno* » mentre invece esse non sono di puro stagno, ma formate da una lega con altro metallo. Un'altra abitudine del linguaggio consiste nel chiamare una cosa col nome di una affine — metafora dalla specie alla specie — e così di chiamare i lavoratori del ferro lavoratori in bronzo; analogamente Ganimede, che versa il nettare, è detto che versa il vino. In questi esempi sembra, almeno a prima vista, strana l'unione, com'è

nel testo, di esempi eterogenei, e perciò molti critici, Susemihl, Vahlen, Butcher, hanno pensato di introdurre uno spostamento nel periodo, ottenendo così questa traduzione: « Una mescolanza si chiama vino, e da ciò Omero ha detto: Ganimede versa il vino a Giove, benchè gli dei non bevano vino; e così quelli che lavorano il ferro si chiamano lavoratori in bronzo, e da ciò fu detto: « gambiere di stagno di recente lavorazione ». Sembra che effettivamente così si guadagni in chiarezza, se non facesse difficoltà il fatto che il nettare non è mescolanza, mentre la gambiera è mescolanza di bronzo e stagno, e infine il guadagno della semplicità non è così grande da autorizzare uno spostamento, non autorizzato da alcun codice, mentre è conforme al genio aristotelico unire esempi diversi nella materia, ma affini nella forma.

- 32-33 (27) δε.... ἐπισκοπεύ ποσαχῶς ἀν σημήνει τοῦτο = bisogna ricercare quanti significati esso possieda. Con questa proposizione non si pongono nuove soluzioni, ma un punto di vista generale con cui esaminare tutte le difficoltà, che si risolvono con l'analisi del linguaggio.

- 34 (28) τῷ δ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος ». *Il.*, XX, 267. La lancia di Enea forza due piastre e si ferma nella piastra d'oro. Ma se questa è la piastra esterna, come mai la lancia ha attraversate già due piastre? (Porfirio, pag. 244. Schr.). Aristotele invita a prendere in esame i vari significati del verbo fermarsi, e a riflettere che la piastra d'oro può aver fermata la lancia a procedere oltre le due piastre, in quanto inizialmente già ostacolò il movimento.

- 36 (29) ὁς Γλαῦκων λέγει. Personaggio non bene identificabile. È probabile, poichè viene citato a proposito di controversie omeriche, che sia un Glaucone di Reggio: Γλαῦκος, di cui Γλαῦκων del nostro testo potrebbe essere una variante, autore di un'opera: περὶ τῶν ἀρχαίων ποιητῶν καὶ μουσικῶν.

- 1461 b 3 (30) τὰ περὶ Ἰκάριον. Porfirio: *ad Odyss.*; IV, 1; sch. *Odyss.* II, 52. Nell'*Odissea* Penelope è fatta figlia di Icaro, e venendo questi identificato con Icaro spartano, fratello di Tindareo, si concludeva che era assurdo che Telemaco nel suo viaggio a Sparta non si fosse incontrato con lui. La risposta di Aristotele è che egli era forse di Messene nei Cefallenii, e che si chiamasse Icadio e non Icaro.

- 9 (31) ὥλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν η̄ πρὸς τὸ βέλτιον η̄ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. La maggior parte degli interpreti ritengono che si tratti di tre giustificazioni dell'impossi-

bile e traducono: l'impossibile deve venir giustificato o con le esigenze della poesia, o dell'ideale, o con l'opinione comune; e tale interpretazione sembra assai plausibile, specie per ragioni grammaticali, perchè mantiene al πρός, in tutti i tre casi, lo stesso significato = al, con; mentre la nostra interpretazione, che si accorda con quella del Vahlen, dà al πρός τὴν ποίησιν il senso di *in riguardo*, negli altri due casi quello di *a, verso*, ciò che porta contrasto. Ma al periodo citato segue un altro con πρός: « πρός τε γάρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανόν ἀδύνατον η̄ ἀπίθανον καὶ δυνατόν » = nella poesia infatti bisogna preferire l'impossibile che riesce persuasivo al possibile che non persuade. L'impossibile che riesce persuasivo è l'impossibile che si fonda sulla δόξα, perchè l'impossibile che persuade è ciò che si appoggia alla δόξα; e bisogna escludere che qui l'impossibile, come in 1460. b. 23 sgg., sia giustificato dalla tecnica della poesia, dal τέλος, perchè qui è richiamato un elemento intellettuale, il πιθανόν e non l'ἐκπληξίς. Come nota il Vahlen (*op. cit.* pag. 207), il πιθανόν è identico con l'*ἐνδοξόν* che è (*Top.* 100. b. 23) τὸ δοκοῦν πᾶσιν η̄ τοῖς πλειστοῖς η̄ τοῖς σοφοῖς, A questa prima giustificazione dell'impossibile per la δόξα segue un'altra giustificazione per l'*ideale* « se si dicesse che è impossibile che esistano uomini quali Zeusi li dipinse, si risponderà che ciò risponde al meglio perchè l'*ideale* deve dominare ». Due sole perciò sono le giustificazioni dell'impossibile: l'opinione e il meglio; nè si trova una giustificazione dell'impossibile per la poesia che del resto sarebbe troppo generica. Perciò se al πρός τὴν ποίησιν della seconda proposizione si deve dare il senso di « nella poesia », non v'è più alcuna difficoltà ad attribuirgli lo stesso senso nel primo caso.

(32) πρός τε γάρ τὴν ποίησιν. Non è un pleonasmo perchè Aristotele vuol far notare che si tratta di una giustificazione che ha valore nel campo della poesia. 10

(33) Ισως δὲ ἀδύνατον. È questa la seconda giustificazione dell'*ἀδύνατον* fondata sul βέλτιον. 12

(34) πρός & φασιν τέλογα. Si tratta dopo dell'*ἀδύνατον* della giustificazione dell'*ἄλογον*, vocabolo che ha in Aristotele un vasto significato, dal contradditorio, che è assolutamente assurdo, a ciò che contraddice alle leggi e alle abitudini del pensiero umano. L'*ἄλογον*, come le credenze sugli dei, può essere giustificato quando corrisponde a ciò che molti credono, e che il poeta riproduce come imitatore; d'altra parte può essere un *ἄλογον* apparente, contrario alle abitudini di pensiero degli

uomini, eppure esser vero, secondo la sentenza di Agatone, qui ripetuta (XVIII. 1456, a, 24-25).

17-18 (35) ὥστε καὶ αὐτὸν η̄ πρὸς ἡ̄ αὐτός λέγει η̄ ὁ ἀν φρόνιμος ὑποθῆται. Vedi *Soph el* 5, 167, a, 23-26, 181 a, 1. In un poeta può trovarsi contraddizione esplicita o implicita. Si ha la prima quando egli contraddica a cose che altrove abbia dette, come nel caso di Agamennone che, mentre tutto è in silenzio, sente rumore (1461. a. 16). Si ha contraddizione implicita quando il poeta contraddica a pensieri, che sono sottintesi nella sua poesia e che sono ritrovati dalla logica normale, e così è contraddittorio che Ganimede versi vino agli dei, perché si sa che essi non bevono vino, o che Achille possa dire: mesci vino più puro, perché egli non è ubriacone.

24 (36) παρὰ τὴν δρθέτητα τὴν κατὰ τέχνην. Non si tratta di accuse contro l'arte poetica, perché anche le accuse precedenti sono accuse contro l'arte poetica, nè quindi potrebbe individuarsi una classe di tali accuse; ma sono accuse, come quelle contenute nell'*Jone* e nella *Repubblica*, che si fondano sulla scarsa conoscenza della tecnica di certe arti.

## XXVI.

<sup>1461 b</sup> 26 (1) Πότερον δὲ βελτίων η̄ ἐποπουκή μίμησις η̄ η̄ τραγική — se l'epopea è superiore alla tragedia. In questo capitolo Aristotele esamina il problema del valore comparativo della tragedia e dell'epopea, ponendo così, quasi in appendice al capitolo sui problemi e le soluzioni, un ultimo problema che riguarda non più il valore di singoli brani di poesia, ma di tutto un genere in confronto ad un altro. Questo problema era stato già posto da Platone nelle *Leggi* (II, 658 d), e nella *Repubblica* (X, 605. c. 607. a.), ed egli, mentre in quest'opera aveva condannata la poesia drammatica perché imitava tutto, nelle *Leggi* aveva preferita l'epopea perché essa era più gradita ai vecchi, mentre la tragedia ad esseri inferiori quali le donne, i fanciulli, la folla. Aristotele conchiude invece per la superiorità della tragedia, e a tale scopo viene dapprima esposta la tesi dell'avversario e confutata (1461. b. 27-1462. a. 14), in seguito vengono portate le prove positive della superiorità della tragedia (1462. a. 14-1462. b. 15); chiude il capitolo, che però è interrotto, una conclusione su tutti i punti della trattazione svolti in questo libro.

(2) εἰ γὰρ ή γῆτον. Comincia da questo punto 1461, b, 27-1462 a. 4, l'esposizione delle ragioni dell'avversario della tragedia. Queste ragioni consistono nell'affermazione della maggior materialità della tragedia, che è tale perchè più imitativa, (propositioone questa di origine platonica) perchè ciò che è più imitativo è più materiale, perchè la molteplice imitazione è segno di incapacità di attori e di pubblico ottuso. Ora veramente la tragedia imita ogni cosa, dunque è più materiale.

(3) καὶ ἔλκοντες τὸν κορυφαῖον ἀν Σκύλλαν αὐλῶσιν = o tirano 31-32 a sè il corifeo se suonano la Scilla. Questi flautisti che, per far comprendere ciò che volevano esprimere, ricorrevano a espressioni materiali, come a tirar a sè per la veste il corifeo, per imitare Scilla che attira i naviganti, dimostrano l'inferiorità della loro arte, donde la generalizzazione che le arti che ricorrono più all'imitazione sono più materiali.

(4) ὁ Μυνυσκός τὸν Καλλιπέδην. Minnisco (*Vita Aeschili*, 10) 34-35 fu attore del periodo di Eschilo di cui rappresentò molti lavori. Callippide fu attore del tempo di Socrate, ricordato da Senofonte (*Convivio*, III. 11). In quanto a Pindaro, di cui si parla appresso, ci mancano altri dati oltre la presente citazione, da cui parrebbe un contemporaneo di Callippide.

(5) ἡ δὴ τέχνη πρὸς τὴν ἐποιίαν ἔχει. L'intera arte drammatica sta in rapporto all'epopea come gli attori posteriori nei confronti dei primi. *Intera*, cioè tutta quanta, senza eccezione.

(6) πρῶτον μὲν οὖν τῆς ποιητικῆς. Esposti gli argomenti dei critici della tragedia, Aristotele ne compie la confutazione che va fino a 1462, a. 13. Egli mostra che la materialità è accusa che colpisce non la tragedia in quanto poesia, ma il modo di recitare esagerato da parte degli attori, esagerazione che ci può essere anche nella poesia epica con i rapsodi ecc.

(7) ὅπερ Σωσιστράτος, καὶ διάδοντα, ὅπερ ἐποίει Μνασίθεος ὁ Ὄπούντιος. Non sappiamo chi siano questo rapsodo Sosistrato e questo cantore Mnasiteo.

(8) εἰ οὖν ἔστι τὰ γ' ἄλλα χρεῖττων = se la tragedia per altri aspetti è superiore all'epopea, questo che le vien biasimato non è carattere che le appartiene. Con questa proposizione Aristotele, respinte le argomentazioni dell'avversario, si apre la via alla dimostrazione della superiorità della tragedia per i caratteri: 1º della maggiore ricchezza di elementi, 2º della maggiore evidenza, 3º della maggiore unità. Se, egli dice, sarà dimostrato che la tragedia è superiore per altri aspetti alla poesia epica,

27

1462 a  
2

7-8

13

il carattere di materialità non fa ostacolo alla preminenza degli altri, perchè esso non le appartiene.

15 (9) *καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἔξεστι χρῆσθαι.* Mentre l'epopea può servirsi solo dell'esametro, la tragedia, insieme ai suoi metri caratteristici, può servirsi anche dell'esametro, quindi è più ricca dell'epopea. Nelle *Trachinie* di Sofocle (v. 1009 sgg.) nel *Filotete* (840-2) e nelle *Troiane* di Euripide (v. 595 sgg.) troviamo usati degli esametri.

17 (10) *τὸ διναργές.* Questa vivezza di rappresentazione deriva dal fatto che la tragedia è mimesi drammatica, e quindi ci mette in contatto di personaggi in azione, rappresentati in se stessi, e scolti da ogni vincolo col poeta.

18 (11) *ἔτι τῷ ἐν ἀλάττονι μήκει.* La tragedia è superiore alla poesia epica, perchè in minore estensione di tempo e di parole raggiunge il suo scopo; ciò le dà una vera superiorità, perchè il conciso nel tempo è superiore al diluito, come si può vedere nel caso in cui si volesse allungare l'*Edipo* di Sofocle in un numero di versi eguale a quelli di un poema.

1462 b 3-4 (12) *ἡττον μία μημησις ἢ τῶν ἐποποιῶν* = l'imitazione epica è meno una. L'epopea ha minore unità perchè essa è, come fu detto in XXIV. 1459. b. 27, di molte parti, o come in XVIII. 1456, a. 11 sg. *πολύμυθον*, e i suoi episodi sono più lunghi 1455. b. 15-6. Questi caratteri, se danno all'epopea una certa vivacità di colori, diminuiscono però il pregio essenziale dell'arte che è l'unità. La prova di questa affermazione sta per Aristotele nel fatto che, mentre da una poesia epica si possono ricavare più tragedie, da una tragedia con unica favola si avrebbe un poema o striminzito o annacquato. Anche i poemi più perfetti non si sottraggono al difetto della minore unità, perchè anche l'*Iliade* e l'*Odissea*, che si possono dire imitazioni di una sola azione, pure contengono un nucleo di azioni, ciascuna delle quali potrebbe avere un proprio svolgimento.

12-13 (13) *τῷ τῆς τέχνης ἔργῳ* è l'effetto specifico dell'arte. Esso è quel particolare sentimento di pietà e di terrore e la conseguente catarsi, che la tragedia, per tutti i caratteri indicati avanti, raggiunge meglio.

19 (14) *περὶ δὲ οἰδησῶν καὶ κωμῳδίας.* Queste parole mancano in A e nei codici minori, ma nel *Riccardiano* 46. vi sono tracce di parole che così sono state lette dal Landi « *Rivista di Filologia e Istruz. classica* », NS. III. 1925. pp. 531-555).

## INDICE DEGLI AUTORI CITATI NELL'INTRODUZIONE

### A

Abramo di Balmes, cap. I: XI.  
Abu Bishar Matta, cap. I: XI.  
Albegiani F., cap. VII: LXIX.  
Alessandro Magno, cap. V: XLII.  
Agostino (Santo), cap. IX: LXXXVI.  
Apostolis M., cap. I: XV.  
Aretino P., cap. XI: CXXIII.  
Aristodemo di Taranto, cap. IX: LXXXIX.  
Aristofane, cap. V: XLIV-V.  
Ateneo, cap. V: XLII.  
Averroè, cap. I: XI.

### B

Bacone R., cap. XI: CXXI.  
Barco G., cap. XI: CXXVII.  
Basilio (San), cap. V: XLIII.  
Baumgarth H., cap. VIII: LXXXIV.  
Belger C., cap. VI: LIV.  
Benard C., cap. VIII: LXXXIV.  
Benvenuto da Imola, cap. I: XI.  
Bernays J., cap. II: XVIII, XXV; cap. V: XLVII; cap. IX: XCIX.  
Bekker E., cap. I: XII, XVI; cap. XI: CXXXVI.  
Bignami E., cap. IV: XL; cap.

VII: LXIX; cap. VIII: LXXXIV; cap. IX: C; cap. XI: CXXVI.  
Bignone E., cap. V: XLIII.  
Bywater I., cap. I: XIII, XVI; cap. II: XVIII, XXV, cap. III: XXVII, XXXII; cap. VIII: LXXVI; cap. IX: XCIX; cap. XI: CXXXVI.  
Boezio, cap. II: XXV.  
Boileau N. D., cap. XI: CXXIV.  
Bosanquet B., cap. VI: LVI; cap. XI: CXXVIII.  
Bossuet J. B., cap. IX: LXXXVI.  
Brandscheid F., cap. XI: CXXXVI.  
Bruno G., cap. XI: CXXIII.  
Busnelli G., cap. VII: LXIX.  
Butcher S. H., cap. VIII: LXXV, LXXXII; cap. XI: CXXVI.

### C

Castelvetro L., cap. IX: XCVIII; cap. XI: CXXIV-V.  
Christ W., cap. II: XXIII; cap. XI: CXXVI.  
Cicerone M. T., cap. V: XLIII-IV.  
Colin, cap. VI: LVI.  
Cooper L., cap. II: XXVI.

Croce B., pref. VII; cap. X: CXVII; cap. XI: CXXIX.  
 Croiset A., cap. V: XLVII; cap. X: C, CXVIII.  
 Croissant J., cap. IX: LXXXIX-XCIV.

**D**

Daniello B., cap. XI: CXXIII.  
 Dante, cap. VIII: LXXIX.  
 De Sanctis F., cap. XI: CXXVII.  
 Diogene Laerzio, cap. II: XXV; cap. V: XLII.  
 Doring A., cap. VIII: LXXXII; cap. IX: XCIX.

**E**

Egger E., cap. II: XXVI; cap. IV: XL; cap. V: XLV, XLII; cap. VI: LVI.  
 Ermia, cap. V: XLIII.  
 Ermippo di Smirne, cap. II: XXIV.  
 Eschilo, cap. II: XX; cap. V: XLIV.  
 Esiodo, cap. V: XLV.  
 Euripide, cap. V: XLIV, XLV; cap. X: CII.

**F**

Faggi A., cap. IX: XCIX.  
 Festa M., cap. II: XX, XXVI; cap. IX: XCIX; cap. XI: CXXVII.  
 Finsler G., cap. II: XXI; cap. III: XXXII; cap. VI: LIII, LIV; cap. VIII: LXXXIX; cap. X: CIV; cap. XI: CXXVII.  
 Freitag G., cap. VIII: LXXXIV.

**G**

Gabrieli F., cap. I: XII.  
 Galati Mosella G., cap. II: XX; cap. II: XXVI; cap. V: XLVII; cap. VII: LXIV;

cap. X: CII; cap. XI: CXXVII.  
 Galli U., cap. VII: LVII; cap. VIII: LXXXIV; cap. XI: CXXVII.  
 Gentile G., cap. X: CXVIII.  
 Giamblico, cap. IX: LXXXIX, XCVIII.  
 Giraldi Cinzio, cap. XI: CXXIII.  
 Goethe W., cap. IX: XCIX; cap. XI: CXXV.  
 Gomperz T., cap. IV: XXXVIII, XL; cap. VII: LXIV; cap. IX: XCIX; cap. XI: CXXVI.  
 Gorgia, cap. V: XLIV.  
 Gudemann A., cap. XI: CXXVI.

**H**

Hardy J., cap. I: XIV, XVI; cap. XI: CXXVI.  
 Haupt S., cap. II: XXVI.  
 Hermann G., cap. IV: XXXIII; cap. XI: CXXVI.  
 Howald E., cap. V: XLVII.

**I**

Ippocrate, cap. IX: LXXXIX.

**J**

Jager W., cap. V: XLVII.

**K**

Kaibel G., cap. II: XXV.  
 Knoke F., cap. VIII: LXXXIV.

**L**

Landi G., cap. IV: XXXIX.  
 Lascaris G., cap. I: XI, XVI.  
 Lessing G. E., cap. VIII: LXVI; cap. IX: XCIX; cap. XI: CXXIV.  
 Levi G. A., cap. II: XXIII; cap. VII: LXIX; cap. IX: C; cap. XI: CXXVII.

**M**

- Macrobio, cap. V: XLII.  
 Maggi V., cap. IX: XCIX;  
 cap. XI: CXXII.  
 Manzoni A., cap. X: CXI.  
 Margoliouth D. S., cap. I:  
 XIV; cap. III: XXVIII.  
 Martin T. H., cap. IV: XXXIII,  
 XXXIX.  
 Martino di Tortosa, cap. I:  
 XI.  
 Mignosi P., cap. IX: C.  
 Milton J., cap. IX: XCVII;  
 cap. XI: CXXIV.  
 Minturno A. S., cap. X: XCIX;  
 cap. XI: CXXIV.  
 Muller E., cap. VIII: LXXXIV.  
 Muzio G., cap. XI: CXXIV.

**N**

- Nietzsche F., cap. VIII: LXX.  
 Neottolemo di Pario, cap. XI:  
 CXXI.

**O**

- Omero, cap. III: XXX; cap.  
 V: XLII; cap. X: CIII.  
 Orazio, cap. XI: CXXI.

**P**

- Patrizi, cap. XI: CXXIII.  
 Pazzi A., cap. XI: CXXII.  
 Perrotta G., cap. X: CXVIII.  
 Philippart Mac Mahon, cap.  
 II: XXVI.  
 Piccolomini A., cap. XI:  
 CXXIII.  
 Pitagora, cap. V: XLV.  
 Platone, cap. V: XLVI; cap.  
 VI; cap. VIII: LXXIX; cap.  
 IX: LXXXV-VI, LXXXIX;  
 cap. X: CIII.  
 Plutarco, cap. V: XLII.  
 Poliziano, cap. I: XII.  
 Porfirio, cap. IX: LXXXIX.  
 Proclo, cap. II: XXIII; cap.  
 XI: CXXI.

- Prickard A. O., cap. VIII:  
 LXXXIV.

**Q**

- Quintiliano, cap. V: XLIII.

**R**

- Ramus P., cap. XI: CXXII.  
 Reinkens F. H., cap. VIII:  
 LXXXIV.  
 Ritter F., cap. I: XIII, XVI;  
 cap. IV: XXXIX.  
 Romagnoli E., cap. X: CI,  
 CXVIII.  
 Ronsard P., cap. XI: CXXIV.  
 Rose, cap. V: XLVI.  
 Rostagni A., pref. VIII; cap. I:  
 XV; cap. V: XLII; cap.  
 VII: LXIX; cap. VIII:  
 LXXXIV; cap. IX: C; cap.  
 XI: CXXI, CXXIX.  
 Rousseau G. G., cap. IX:  
 LXXXVI.  
 Russo L., cap. IX: C.

**S**

- Saintsbury G., cap. XI:  
 CXXVIII.  
 Scaligero I. C., cap. IX:  
 XCIX; cap. XI: CXXIII-IV.  
 Schiller F., cap. XI: CXXV.  
 Schmidt M., cap. XI: CXXXVI.  
 Segni B., cap. XI: CXXII.  
 Senofane, cap. V: XLV.  
 Shakespeare W., cap. X:  
 CXIII.  
 Sofocle, cap. X: CVII.  
 Spengel L., cap. I: XIII.  
 Spingarn I. E., cap. I: XI; cap.  
 VIII: LXXXIV; cap. X:  
 CIX; cap. XI: CXXIX.  
 Stobeo, cap. V: XLIII.  
 Susemihl F., cap. I: XV; cap.  
 IV: XXXIII; cap. VIII:  
 LXXXII; cap. XI: CXXVI.  
 Sydney, cap. XI: CXXIV.  
 Svoboda K., cap. II: XIX; cap.  
 IX: C.

**T**

Tasso T., cap. XI: CXXIII.  
 Teichmuller G., cap. VIII:  
     LXXXII.  
 Tkatch J., cap. I: XIV, XVI.  
 Toffanin G., cap. XI: CXXIX.  
 Trissino G., cap. XI: CXXIII.  
 Twining T., cap. IX: XCIX.

**V**

Valgimigli M., pref. VIII; cap.  
     VII: LXII; cap. VIII:  
     LXXVI; cap. IX: XCIX;  
     cap. XI: CXXVII.  
 Vahlen J., cap. I: XIII; cap.  
     II: XXI; cap. IV: XXXIII-  
     VII; cap. VIII: LXXVI;  
     cap. XI: CXXVI.

Valla G., cap. I: XI-XII-XVI.  
 Varchi B., cap. IX: XCIX;  
     cap. XI: CXXIII.  
 Vettori P., cap. IX: XCIX;  
     cap. XI: CXXII.  
 Vida G. B., cap. XI: CXXIII.  
 Virgilio, cap. XI: CXXI.

**W**

Weil H., cap. IX: XCIX, CV;  
     cap. XI: CXXVI.  
 Wilamowitz U., cap. V: XLVII;  
     cap. X: CI, CIV.

**Z**

Zeller E., cap. V: XLVII;  
     cap. VIII: LXXXII; cap.  
     XI: CXXXVI.



---

## INDICE DELLE MATERIE

DEDICA . . . . .	pag.	V
PREFAZIONE . . . . .	»	VII

### PARTE PRIMA

#### INTRODUZIONE

##### CAPITOLO I.

###### I Codici della Poetica.

La scoperta della *Poetica* e l'edizione *Aldina*. La tradizione araba e il codice *Parisino*. Il *Riccardiano*. Fonti per un'edizione critica della *Poetica*. . . . pag. XI

##### CAPITOLO II.

###### Ciò che manca, ciò che rimane della Poetica.

La mancata trattazione della commedia. Il ditirambo, il nomo, la poesia lirica. Il luogo della catarsi. Ipotesi del Festa, del Finsler, del Vahlen. Il II libro della *Poetica* pag. XVII

##### CAPITOLO III.

###### Difficoltà della Poetica.

Come leggere la *Poetica*. Concetti non definiti. Definizioni tardive. Terminologia variabile. Definizioni contraddittorie. Esempi. La *Poetica* come opera acroamatica, pag. XXVII

**CAPITOLO IV.**  
**L'Unità della Poetica.**

I trasposizionisti ed il Vahlen. L'unità della *Poetica*. La Poesia in universale. La tragedia e la sua tecnica. La favola come favola bella e come favola tragica. Il XII e il XVI capitolo. I caratteri, il pensiero. Il linguaggio e la poesia epica. I problemi e l'ultimo problema . pag. XXXIII

**CAPITOLO V.**  
**Le origini della Poetica.**

Cronologia della *Poetica*. La preparazione della *Poetica* nel pensiero di Aristotele. I Greci e la poesia. La critica. Aristofane e la critica dei filosofi. Platone. pag. XLI

**CAPITOLO VI.**  
**L'Estetica di Platone.**

La poesia come imitazione. Ambiguità del vocabolo in Platone. L'unità, l'armonia, il ritmo, la catarsi. La *Poetica* già contenuta in Platone. Teoria del Finsler e critica. Aristotele e la poesia . . . . . pag. XLVIII

**CAPITOLO VII.**  
**La Mimesi Aristotelica.**

Varie interpretazioni. La mimesi come lirica, come creazione di un sopramondo, come riproduzione del sensibile. La mimesi invenzione unitaria e coerente conforme alle leggi della vita umana. Realismo ed idealismo. L'irrazionale e l'impossibile . . . . . pag. LVII

**CAPITOLO VIII.**  
**La Favola tragica.**

Ellenismo e pessimismo. Definizione di Aristotele della tragedia. Il bello e la tragedia. La totalità, l'unità, la coerenza. Poesia e storia. L'elevazione morale. Il φιλάνθρωπος. L'eroe tragico . . . . . pag. LXX

**CAPITOLO IX.**  
**La Catarsi.**

Platone e la passione nella tragedia. La catarsi delle passioni. Gli antecedenti della catarsi. Significato medico, morale, reli-

gioso, concezione platonica. Aristotele e la catarsi musicale. L'ottavo libro della *Politica*. La catarsi e la poesia. Significato della catarsi in Aristotele . . . pag. LXXXV

### CAPITOLO X.

#### Gli insegnamenti della Poetica.

Aristotele storico e critico della poesia greca. Il limite dell'ambiente storico. Il Wilamowitz e la definizione della tragedia. La *Poetica* come fonte per la storia della poesia greca. La *Poetica* codice di poesia. I generi letterari. La *Poetica* come filosofia dell'arte. Verità e Poesia . . . pag. CI

### CAPITOLO XI.

#### La Poetica nella storia della cultura.

La *Poetica* e il tramonto della poesia greca. Il periodo dell'oblio della *Poetica*. Come si spiega la sua fortuna e il rinnovato studio nel Rinascimento. La *Poetica* e la cultura europea. La critica romantica. La nuova indagine scientifica. Germania, Francia, Inghilterra. L'estetica del Croce e il rinnovato studio della *Poetica* in Italia. pag. CIXX

## PARTE SECONDA

### LA POETICA DI ARISTOTELE

- |           |  |
|-----------|--|
| CAP. I.   | Programma della trattazione. La poesia in universale è imitazione di azione umana, in modo narrativo puro, o misto, o drammatico, con i mezzi della parola, dell'armonia, del ritmo. I generi poetici. Differenze secondo i mezzi: Auletica, citaristica, arte dei suonatori di zampogna, danza, epopea, dialogo socratico, lirica, nomo, ditirambo, tragedia, commedia . . . . . pag. 3 |
| CAP. II.  | Differenti generi poetici secondo l'oggetto imitato elevato o volgare. Tragedia e commedia. pag. 5   |
| CAP. III. | Differenti generi secondo il modo: narrativo, misto, drammatico . . . . . pag. 5   |
| CAP. IV.  | L'origine della poesia. Due cause: l'imitazione e la tendenza all'armonia ed al ritmo. Evoluzione della poesia. Poesia volgare ed elevata. Dai giambi e dagli inni ed encomi, attraverso il poema satirico e l'epopea, alla tragedia e alla commedia.  |

CAP. V.	Origine della poesia drammatica. Le varie fasi della tragedia. Eschilo, Sofocle, il coro. pag. 7
CAP. VI.	Il comico e la commedia. Sua evoluzione. Confronto fra epopea e tragedia . . . pag. 9
CAP. VII.	Definizione della tragedia. Sue parti essenziali: favola, carattere, pensiero, linguaggio, musica, spettacolo scenico . . . . . pag. 10
CAP. VIII.	La struttura della favola. Le condizioni del bello. La favola come tutto limitato . . . pag. 14
CAP. IX.	Il carattere dell'unità. Unità empirica ed artistica . . . . . pag. 15
CAP. X.	La poesia imitazione del possibile ad accadere. Verosimiglianza e necessità. Poesia e storia. L'universale poetico. La favola come favola tragica. pag. 16
CAP. XI.	La favola semplice e la complessa . . . pag. 18
CAP. XII.	Le parti della favola complessa. La peripezia e il riconoscimento . . . . . pag. 19
CAP. XIII.	Le parti quantitative della tragedia. Prologo, episodio, esodo, canti del coro, commi, canti della scena . . . . . pag. 20
CAP. XIV.	La migliore situazione della favola tragica. L'eroe tragico . . . . . pag. 21
CAP. XV.	Tragico materiale e tragico artistico. La catastrofe. Varii tipi di essa . . . . . pag. 23
CAP. XVI.	I caratteri. Quattro qualità: bontà, appropriatezza, somiglianza, coerenza. La verosimiglianza e la necessità nei caratteri. Il deus ex machina. pag. 25
CAP. XVII.	Classificazione dei riconoscimenti: per segni, combinati dal poeta, dalla memoria, per sillogismo. Il miglior riconoscimento . . . . . pag. 27
CAP. XVIII.	Avvertimenti al poeta tragico. Egli deve porsi come spettatore e come attore. Deve procedere dal generale al particolare. Gli episodi nella tragedia e nell'epopea . . . . . pag. 29
CAP. XIX.	Avvertenze sul nodo e lo scioglimento. I tipi della tragedia. Struttura epica e struttura tragica. pag. 31
CAP. XX.	Il pensiero. Si rimanda alla Retorica. I modi della elocuzione . . . . . pag. 33
CAP. XXI.	Il linguaggio e le sue parti: lettera, sillaba, collegamento, nome, verbo, flessione, discorso. pag. 34
	Il linguaggio poetico e sue specie: nomi comuni,

---

stranieri, metafore, parole ornate, inventate, allungate, accorciate, alterate . . . . .	pag. 36
CAP. XXII. Caratteri del linguaggio poetico. Linguaggio poetico e prosaico. False critiche dei pedanti.	pag. 39
CAP. XXIII. La poesia epica. Come imitazione di azione elevata essa deve sottostare alle stesse leggi della tragedia. L'unità d'azione e la storia. Omero sommo epico . . . . .	pag. 42
CAP. XXIV. Differenze fra epica e tragedia. La molteplicità degli episodi, l'estensione, il vero . . . . .	pag. 43
CAP. XXV. I problemi. Si riassumono le difficoltà contro la poesia, specialmente di Omero, e si risolvono in base al concetto di poesia . . . . .	pag. 47
CAP. XXVI. Comparazione fra epopea e tragedia. False accuse contro la tragedia come genere più imitativo. La tragedia è superiore all'epopea perchè più una, più efficace, più dilettevole . . . . .	pag. 52
<i>Varianti all'edizione del Rostagni</i> . . . . .	» 55

## PARTE TERZA

## COMMENTO.

CAP. I. . . . .	pag. 59
» II. . . . .	» 64
» III. . . . .	» 66
» IV. . . . .	» 68
» V. . . . .	» 72
» VI. . . . .	» 74
» VII. . . . .	» 79
» VIII. . . . .	» 81
» IX. . . . .	» 82
» X. . . . .	» 85
» XI. . . . .	» 86
» XII. . . . .	» 89
» XIII. . . . .	» 90
» XIV. . . . .	» 92
» XV. . . . .	» 95
» XVI. . . . .	» 99
» XVII. . . . .	» 103
» XVIII. . . . .	» 106
» XIX. . . . .	» 110



*Finito di stampare in 2000  
esemplari numerati nella  
Tipografia dei Fratelli Stianti  
in Sancasciano Val di Pesa  
addì 15 agosto 1934 - XII*

*Esemplare N.* **4**