

I EDIZIONE 1916
II EDIZIONE 1934
III EDIZIONE 1946
IV EDIZIONE 1964

Aristotele

POETICA

a cura di Manara Valgimigli



Editori Laterza · Bari 1964

PREFAZIONE ALLA SECONDA EDIZIONE

Ripubblico, dopo piú anni ormai che l'editore chiedeva e incitava, questa mia *Poetica*. La quale ebbe qualche fortuna nel 1916 quando fu pubblicata la prima volta; e che in qualche modo contribuì, non dico a risolvere, ma a porre e agitare intorno all'operetta aristotelica nuovi problemi, e a restituirle in Italia quel fervore di dispute ond'ella fu celeberrima nel nostro Cinquecento, questo nemmeno oggi, spero, mi vorrà essere negato. Poi vennero le accuse. Lo so. Certe che m'erano sembrate, anche se oscure sottintese inesprese, in ogni modo evidenti, esigenze del pensiero di Aristotele, io le avevo troppo sottilmente rilevate dall'ombra e rivelate; troppo crudamente codesto pensiero antico io avevo illuminato di luce, dicevano, modernissima, e del filosofo greco del quarto secolo avanti Cristo io avevo fatto un precursore della deprecata filosofia idealistica contemporanea. E filologi e filosofi dabbene ebbero su me facile vittoria.

Escludo da costoro Augusto Rostagni: ancorché il Rostagni mi sia stato piú di tutti avverso, e i suoi studi aristotelici, dall'*Aristotele* del '22 alla *Poetica* del '27, egli li abbia concepiti e scritti con animo singolarmente e implacabilmente ostile. La sua ostilità basterebbe a dimostrarla

il commento della *Poetica*¹: dove il mio nome è indicato o suggerito ogni volta che c'è dissenso, taciuto ogni volta che c'è consenso, e interpretazioni mie adibite come ovvie e comuni. Bastano a scoprirla queste prime parole della Prefazione: « La *Poetica* di Aristotele... non ha oggi in Italia neanche una edizione, non un completo e adeguato commento »: perché, a prescindere che la mia *Poetica* implicava un testo greco che io avevo per primo in Italia tentato di costituire — e fino da allora mancava e tuttavia manca nelle grandi collezioni di Oxford e di Lipsia — con criteri che risultavano necessari dopo la scoperta del Margoliouth, e che era chiaramente raffigurato nell'Appendice critica alle pp. 147 sgg. del mio volume; anche a prescindere, dico, da questo, se si voglia seguire una norma del tutto formale, io domando che cosa era per il Rostagni la mia *Poetica* del '16, e cioè la mia traduzione la mia interpretazione il mio commento, dal Rostagni medesimo combattuti o accettati. Ma queste sono malinconie. E più anni sono passati dal '22, e più anni anche dal '27. E i problemi di esegèsi rimangono; e rimangono le incertezze e le difficoltà di codesti problemi. I quali nessuno più del Rostagni, per larghissime investigazioni che egli ha condotte su questo terreno; per acutezza di intelletto ond'è capace vedere, se non troppo architettonicamente talvolta, nessi e rapporti di cause, e integrare silenzi e lacune di documenti, e illuminare zone oscure di storia; e anche per sentimento vivo e moderno di cultura: nessuno più di lui è adatto e meglio preparato a sentirli e a rappresentarli nella loro complessità varia e diversa, e da secoli tormentata e tormentosa.

¹ ROSTAGNI A., *La poetica di Aristotele*, Introduzione, testo, commento e appendice critica, Torino, Chiantore, 1927. A questa edizione si riferiscono anche le citazioni successive.

Ma s'egli mi oppone: Quella che tu dici coerenza fantastica, codesta, dell'intellettualista Aristotele, è coerenza logica semplicemente — io rispondo: Sta bene, ma non basta; almeno come esigenza intima, almeno come luce chiarificatrice, questa coerenza fantastica irrompe da ogni parte, pur di mezzo alla compattezza di rigidi schemi; irrompe dall'analisi del mito poetico come speciale unità, che non è unità storica né cronologica, e quindi dal paragone famosissimo e capitale di poesia e storia; irrompe dalla consapevolezza che poesia è creazione di passioni e mimèsi di vita e ha per fine il piacere che non è piacere intellettuale ma sentimentale; irrompe dalla stessa legge del verisimile e necessario, chi la guardi nelle sue applicazioni innumerevoli e nei suoi effetti più profondi. — E che non basti, anche il Rostagni concede e ammette: dove ammette che la pratica riesce ad Aristotele assai meglio della teoria (p. LXXI); e che la legge del verisimile e necessario ha l'aria di soddisfare un innato senso estetico e quindi di interpretare l'opera d'arte come organismo di vita (pp. LXXV-VI); e che lo stesso concetto di poesia come libera creazione poté anche ad Aristotele balenare come un barlume, a quel modo che sempre più o meno balena in mezzo all'errore la verità (p. LXXIV). E la parola ' creatore ' ond'egli traduce, come io tradussi, in 9, 1451 b 32, la parola ποιητής (p. 38), non è certo sfuggita per distrazione o per caso al Rostagni, solitamente avveduto e guardingo. Ancora. Se il Rostagni mi oppone che la dipendenza dell'arte, e insomma la connessione della poesia con la politica con l'etica con la religione, è pensiero che corrompe e contamina la critica letteraria antica tutta quanta, Aristotele compreso; anche qui io posso rispondere: Sta bene; ma anche qui, e con più vigore e con più certezza che per il problema precedente, io posso e debbo rispon-

dere che non basta —. Che non basta sono indice e prova la impostazione stessa della *Poetica*, la quale vuol trattare della poesia in sé, *περὶ ποιητικῆς αὐτῆς*, e non in relazione con altro; e il diffuso accento polemico onde Aristotele le ragioni e i diritti della poesia propugna e difende contro tutti i filosofi, e contro Platone primo e piú alto di tutti, i quali giudicavano di poesia con criteri estrinseci, e, se la presumevano irreligiosa o immorale, la condannavano e bandivano dallo Stato; e affermazioni esplicite, come quella che altro è la *ὁρθότης* della poesia e altro la *ὁρθότης* della politica o di altra arte o scienza²; e poi, via via, implicitamente, le sottili analisi sui caratteri della tragedia, e sui sentimenti suscitati dalle azioni tragiche, e sul piacere che ne consegue, e su le varie peripezie nel passaggio dalla buona alla mala fortuna o viceversa dei personaggi colpevoli o innocenti; e, finalmente, la stessa catarsi, la celeberrima catarsi, che in sostanza, e comunque interpretata e risolta, per il solo fatto ch'è proposizione diretta a Platone, contro Platone, esclusivamente etica non è. E anche qui, che non basta, lo stesso Rostagni concede e ammette: dove ammette per esempio che Aristotele, disputando delle *μεταβάσεις*, fa il massimo sforzo affinché le situazioni immorali, che Platone aveva rimproverate, vengano eliminate per se medesime con semplici criteri estetici (p. xxxviii); e che anche ad Aristotele, sia pure come un'aspirazione, sia pur come un sintomo, sia pur sempre alla superficie, l'autonomia dell'arte balena come l'irradiarsi naturale di una verità incoercibile (p. xxxix); e

² Vedi ora su questo punto F. ALBEGGIANI, *Arte e morale secondo Aristotele*, in « Civiltà moderna », 1933 (p. 15 dell'estratto). Le riserve dell'Albeggiani sono giuste; ma proprio nella esigenza e coscienza di principi diversi che regolano politica e poetica è l'accento speciale di Aristotele, massime contro il suo maestro Platone.

che nella catarsi non piú di un barlume, ma un barlume c'è della virtù liberatrice dell'arte (p. XLVIII, 2). E allora abbia pazienza l'amico Rostagni se di tutti questi barlumi ch'egli mi concede io ho fatto una fiammella con cui mi sono provato a illuminare, cioè a interpretare coerentemente, parte per parte, la *Poetica* nel suo insieme e nella sua unità; e piú abbia pazienza se oso credere che senza questa mia fiammella neanche codesti barlumi probabilmente ci sarebbero stati. E se io dissi — questo deducendo non tanto dalla *Poetica* quanto da altri studi e ricerche mie su la storia della critica letteraria antica e dal mio *Dione*³ segnatamente —, e dico e ripeto, che nessuna fortuna ebbe la *Poetica* di Aristotele presso gli antichi, quel ch'io intendevo dire è limpido e aperto: poiché di ciò che il pensiero di Aristotele avea veduto o intraveduto piú vero e piú profondo, di codesto nessun riflesso era trascorso su la piatezza logica sofistica e moralistica dei critici antichi: di proposizioni gravissime, come quella che il metro e in genere la forma e i lenocini della forma non fanno poesia; e l'altra che oggetto di poesia non è l'accaduto, e, se anche l'accaduto, solo in quanto è possibile ad accadere; e la conseguente comparazione tra poesia e storia; e la indipendenza nel giudicare di poesia ed etica, poesia e politica, e così via; nessuna eco fu risentita dagli antichi, se non talora in modi e significazioni al tutto banali e deformati ed esterni. E furono intuizioni lucidissime di verità che noi oggi possiamo ben considerare come nostre, conquista e possesso nostri, anche se del loro valore piú intimo e della loro piú ricca fecondità dobbiamo concedere, e concediamo, che Aristotele non ebbe coscienza adeguata e compiuta.

³ *La critica letteraria di Dione Crisostomo*, Bologna, Beltrami, 1912.

Un consenso insperato ho avuto da un libro recente di Ernesto Bignami⁴. Dico insperato riferendomi a queste parole che prime lessi nella Prefazione (p. x): « A ciò si aggiunga una costante aderenza ai nostri interessi presenti...: cammino piú pericoloso che arduo, ché facile è cedere al miraggio enfatico delle clamorose identificazioni, come dimostrano certi esempi abbastanza recenti in fatto di estetica antica ». Senza nessunissimo dubbio queste parole, nella intenzione del Bignami, sono dirette a me. Lasciamo stare che nessun altro, all'infuori del Bignami, vorrà riconoscere, credo, il clamore e l'enfasi come qualità e segni del mio stile; soltanto, dopo parole e ammonimenti di codesto suono, era naturale mi aspettassi una dimostrazione polemica, non voglio dire al modo starnazzante di alcuni paperi che seguono il Rostagni, ma almeno su la linea filologico-storica del Rostagni medesimo. Invece, apro il libro e leggo: « Aristotele ci si può rivelare come il piú moderno dei critici antichi » (p. 7); « primo affermò ecc.; ma la sua fu voce di un predicatore del deserto e non uscì fuori da una provvisoria parentesi storica » (p. 17); « la *Poetica*... trovò scarso séguito nell'antichità » (p. 22); « avvenne a questo mirabile opuscolo proprio l'opposto di ciò che doveva attenderlo nell'epoca moderna, dopo la sua riscoperta cinquecentesca » (p. 245): le quali sono, su la fortuna della *Poetica*, affermazioni mie, o, diciamo meglio, anche mie. Ancora. A proposito della indipendenza dell'arte dalla morale, dopo citato il passo aristotelico 25, 1460 b 13 sgg., οὐχ ἡ αὐτὴ ὁρθότης κτλ., a p. 106 il Bignami scrive: « espressione inequivoca in cui viene finalmente spez-

⁴ La « *Poetica* » di Aristotele e il concetto dell'arte presso gli antichi, Firenze, Le Monnier, 1932.

zata quella ambigua interferenza tra arte e politica che aveva costituito il preciso angolo visuale della concezione platonica dell'arte»; piú oltre, a p. 107: « alla luce di queste premesse non potrà ormai piú meravigliare quella netta separazione tra arte e morale che ora andiamo scoprendo e illustrando »; a p. 115: « anche il concetto di catarsi... si risolve in un concetto prevalentemente estetico, e il presunto richiamo » ecc. ecc.; a p. 118: « così si definisce pienamente nel pensiero aristotelico la tesi dell'amoralismo artistico: ... questo il sospirato filo di Arianna » ecc., ecc. E in generale, su la tendenza e l'aspirazione di Aristotele a combattere « quel colossale equivoco artistico tra arte e morale che si perpetuò con tanta fortuna nel... mondo greco latino », e a « lasciare il fatto artistico nella sua intatta genuinità » (p. 20), e a difendere l'autonomia dell'arte « di fronte al pensiero e alla morale » ecc. (p. 105), si leggano i capitoli terzo e quarto. Io stesso, che sono il reo capitale di queste e simili presunzioni, non ho mai osato, né in verità oserei, andare tanto oltre. Ancora. Su la legge di coerenza per verisimiglianza e necessità, che di tutta la mia dimostrazione e interpretazione della *Poetica* è fondamento e centro, leggo a p. 13: « ...per far valere il principio, poi motivo fondamentale della *Poetica*, del verisimile e della coerenza vitale »; a p. 26: « la legge di coerenza... centro focale di tutta la *Poetica*, la ragione stessa della poesia e dell'arte »; a pp. 108-9: « l'elemento immorale sarà giustificato se verrà coerentemente organizzato con gli altri elementi dell'opera secondo la legge di verisimiglianza o necessità; anche le narrazioni immorali » ecc. E quello che il Bignami scrive, a p. 117, su la serietà morale della tragedia, è il medesimo che scrissi io, piú in particolare a p. 59 della vecchia edizione, a p. 115 della nuova, anche le diverse qualità o qualificazioni dei caratteri tra-

gici risolvendole tutte nell'unica legge di coerenza⁵. Proposizioni e affermazioni le quali sono sí, in qualche parte e modo, anche di altri prima che mie, ma piú specialmente, o almeno piú recentemente, sono mie; né valgono scarsi e lievi dissensi, intendo sui problemi sopra accennati, come per esempio sul significato di mimèsi dove tuttavia il Bignami si oppone risolutamente alle grossolane interpretazioni naturalistiche: e quindi contraddicono alle parole della Prefazione che citai in principio, e che in verità non

⁵ Il Bignami ha un suo strano modo di dare come sue, e spesso non senza solennità, affermazioni altrui. Così, per esempio, a pp. 266-269, egli scrive un'appendice per dimostrare (« nessuno ha finora rilevato » ecc.) che τὸ φιλόλογον è ciò che soddisfa il gusto del pubblico: che è, su per giù, la vecchia interpretazione del Twining, e, piú precisamente (glielo notò anche l'Albeggiani in « Nuova Italia », 20 gennaio 1933, p. 5), quale io accettai e tradussi nella mia prima edizione e mantengo ora nella nuova. Anche in piccole cose. P. es., a p. 162, in nota, scrive: « Ho reso βούλευται con *tende* » ecc. Ma *tende* tradussi io; né sono proprio sicuro, e non ho voglia di ricercare, se non attinsi io stesso da altri codesta espressione. La *Poetica* cita sempre dalla traduzione mia, come cosa ormai del demanio letterario, e questo mi onora; se non che la traduzione mia si collega necessariamente non solo a una mia interpretazione ma anche a un testo greco da me stabilito: onde accade al Bignami, come a pp. 185-6, di dare prima la traduzione mia e poi, in nota, un testo greco che a quella traduzione non corrisponde. In casi di questo genere, un disgraziato che pubblica di un suo libro una seconda edizione, rischia di passar per plagiatario solo se ripete se stesso, chi non abbia modo di verificare la edizione prima. Dico per gioco, naturalmente. So che il Bignami è giovane; e poiché io giovane non sono piú, come mi piace schiettamente augurargli fortuna, anche mi permetto consigliargli disciplina piú severa. E uno stile meno coribantico; dove tutto non sia egualmente drammatizzato, né tutto portato al massimo della esaltazione: verità e scienza, e anche buon gusto, non amano il parlar forte. Tanto piú che questo è un libro meditato con fervore e con ingegno: anche se alla sua tesi fondamentale, l'arte è il brutto ecc., almeno nella forma straordinaria ond'è presentata, assentire non sia facile.

si capisce per quale cautela, poi trascurata o dimenticata, furono scritte.

Ma questo non importa; importano e confortano e allietano, nella loro sostanza, i consensi: a riprova, se non altro, che sopra le illusioni e speranze, e mie e altrui, di parziali verità conquistate, rimangono i problemi. Rimane cioè, per tutta e su tutta la *Poetica* aristotelica, quell'antinomia di cui ragionò Luigi Russo⁶ tra una poetica dell'attività e una poetica della passività, tra una mimèsi della forma e una mimèsi del contenuto, e insomma tra soggetto e oggetto, tra idealismo e naturalismo. Alcuni accentuarono il secondo di questi termini, e, piú coerentemente di tutti, gli eruditi del Rinascimento; altri accentuarono il primo, e io tra questi. Questo è il mio peccato.

Avessi dovuto oggi riscrivere le pagine dell'Introduzione, certo non le avrei riscritte tal quali: ad esempio, pur tenendo fermi alcuni punti, come quello della legge di coerenza la quale ha piú numerosi e piú serrati nodi con interpretazioni anche parziali che tuttavia mi sembrano sicure; avrei smorzato da un punto di vista piú relativamente etico-estetico, la interpretazione troppo assolutamente estetica della catarsi. Se non che tal quali preferii lasciarle. Per molte ragioni: alle quali se ne aggiunga pur una, non propriamente nobilissima, di certa mia noia e pigrizia; e anche perché codeste pagine già furono argomento di dispute numerose, o di affettuosi consensi, tra cui mi piace rammentare uno scritto di Balbino Giuliano⁷, e, sopra tutto, di dissensi e rimproveri vivaci: e pensai fosse meglio restasse così com'era, aperto e chiaro, il documento del mio peccato.

⁶ *Problemi di metodo critico*, Bari, Laterza, 1929, pp. 97 sgg.

⁷ *Dommatismo e idealismo estetico*, in « Riv. di filosofia », 1918

Ho riveduto invece, con cura scrupolosa, le questioni intricate e molteplici del testo greco; riveduta, in conseguenza, la traduzione; riveduti, emendati, e, come dicono, aggiornati, il commentario e l'indice. Inutile dire che sommamente utile per tutto questo mi è stata la *Poetica* di Augusto Rostagni; al quale io sono debitore oggi di più chiarimenti, com'egli vorrà riconoscere esser debitore di qualche cosa anche a me, della mia vecchia *Poetica* del 1916. Pur rimanendo non placate, e forse non placabili, divergenze radicali. La fraternità tra gli uomini di studio e di scienza non voglio credere sia, come tante altre, un'antica favola: a ogni modo, io amo favoleggiare.

[1934]

PREFAZIONE ALLA TERZA EDIZIONE

Questa terza edizione differisce dalla seconda per qualche ritocco al testo greco; e quindi anche alla traduzione.

Veramente in questi primi decenni del Novecento le vicende del testo della *Poetica* furono avventuratissime. Prima ci fu l'opera dell'orientalista Margoliouth (1911), che con la versione in latino della *Versione Araba* e con la scoperta, o riscoperta, del codice Riccardiano 46, mutò radicalmente, della costituzione del testo aristotelico, i termini e i criteri; poi ci fu l'opera eruditissima e floridissima di Jaroslaus Tkatsch (1928-32), che con la nuova edizione e interpretazione della *Versione Araba* confermò codesto mutamento; e'è stata finalmente in questi ultimi anni la scoperta, in due manoscritti, di una traduzione latina del Duecento la quale, permettendo la ricostruzione di un testo greco contemporaneo o quasi del famoso Parisinus 1741, recò nuove e chiare conferme e migliore certezza ai criteri metodici già precedentemente avviati. Le mie edizioni non potevano non seguire, di volta in volta, queste vicende progressive.

Anche in questa il testo greco è ugualmente raffigurato, a p. 259 sgg., dall'indice delle lezioni; chi non voglia procurarsi il volumetto che pubblicai a Padova nel 1944 presso

la libreria Draghi, e per uso quasi privato della mia scuola, in un triste momento in cui nel mercato librario non era piú possibile trovare nemmeno una copia della vecchia edizione teubneriana del Christ.

[1946]

INTRODUZIONE

I. Riduzione dei vari elementi al solo mito. — II. Il mito. — III. La legge di coerenza per verisimiglianza e necessità. — IV. Unità del mito secondo la legge di coerenza. — V. Composizione del mito secondo la legge di coerenza. — VI. L'*évapyeia* o vivezza rappresentativa drammatica. — VII. Che cosa è mimèsi. — VIII. Il fine della mimèsi e la catarsi.

Alla immortalità di Aristotele oso dire che basterebbero le poche pagine della *Poetica*: appena sedici delle mille e cinquecento circa di tutta l'opera aristotelica nella edizione bekkeriana. Ma è singolare come elle siano rimaste per tanti secoli quasi sepolte e senza voce; e la loro fortuna e celebrità sia cominciata in Italia e assai tardi, nel secolo decimo sesto. Tanto che, quando nel 1498 fu pubblicata in Venezia da Giorgio Valla la prima traduzione latina della *Poetica*, e nel 1508, con la cooperazione, pare, di Giovanni Lascaris, nella raccolta aldina dei *Rhetores Graeci*, venne fuori la prima edizione del testo greco, l'operetta aristotelica dovè apparire veramente come una novità; e a ogni modo non riconoscibile né comparabile con quella parafrasi che nel secolo decimo secondo avevane fatta Averroè e che fu assai nota e diffusa per tutto il Medioevo nella versione latina di un tale Hermann, tedesco, del secolo decimo terzo. Perché, e anche questo può parer singolare, il merito di aver rivelato e restituito al mondo moderno la *Poetica* aristotelica, non è dei greci né dei latini, ma di filosofi e studiosi orientali, arabi e siriaci, i quali pre-

sero a scriverne traduzioni e commentari fino dal secolo settimo circa¹. Dunque, non solamente nessuna fortuna ebbe la *Poetica* presso i latini, ma nemmeno presso i greci; e, quel che è piú notevole, nemmeno presso quegli stessi greci che dopo Aristotele si occuparono di critica letteraria.

Or a me sarebbe piaciuto far precedere a questa mia interpretazione e traduzione della *Poetica* un discorso delle idee che intorno alla poesia dominarono negli scrittori anteriori ad Aristotele: massimamente perché, da quando io m'indugio su questi studi, s'è venuta in me formando, e mano mano statuendo e chiarendo, la persuasione che la *Poetica* di Aristotele sia, non già, dico, un'opera polemica nel senso per cui ogni libro che non compili e accumuli idee altrui è libro polemico, ma un'opera specificatamente e deliberatamente polemica, opposizione e negazione radicale e sistematica di tutte quelle correnti di pensiero che, movendosi tra il puro edonismo platonico e l'edonismo allegorico-moralistico di coloro che volevano conciliare e salvare Platone e la poesia, e il sottile razionalismo dei grammatici ed eruditi i quali giudicavano di poesia in ragione della sua maggiore o minore logicità volgare, fuorviavano e impedivano la diretta e sicura intelligenza del fenomeno artistico o mimetico-creativo. Una ricerca di questo genere collocherebbe certamente la *Poetica* aristotelica in una posizione storica un poco diversa dal consueto. Se non che, circoscrivere la ricerca, come parrebbe si dovesse e potesse, agli scrittori prearistotelici, mi si dimostrò súbito assolutamente insufficiente. E lo stesso Platone, che è di quegli scrittori

¹ Cfr. in fine del libro l'Appendice critica; e anche J. E. SPINGARN, *La critica letteraria nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1905, pp. 20 sgg.: F. EGGER, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs*, Paris, 1886, pp. 554 sgg.

incomparabilmente il maggiore, non tanto a me sembra che, da questo punto di vista, valga per se stesso, e cioè per il suo nudo edonismo negativo, quanto per l'influenza che esercitò su gli altri e massime sui mediocri che non lo intesero o fraintesero, e, appunto perché non lo intesero, inventarono per lui o contro di lui le interpretazioni *κατὰ δόξαν* e *κατὰ ἀλήθειαν*. È chiaro pertanto che la ricerca dovrà essere metodicamente proseguita su tutti gli scrittori posteriori ad Aristotele, fino al periodo romano e oltre. Perché tutti questi scrittori, compilatori di commentari, raccoglitori ed epitomatori di scoli e di ipotesi, estensori di monografie, di biografie, di comparazioni, filosofi stoici e cinici dove si occuparono di critica letteraria, e altri, è dimostrabilissimo come siano dalla *Poetica* aristotelica perfettamente indipendenti; e, dove sembrano alla *Poetica* avversare, in realtà essi rappresentano semplicemente strati di pensiero che risalgono a età prearistotelica, e sono perciò elementi preziosissimi per la ricostruzione di quel vario ambiente letterario contro cui Aristotele polemizzò. Un saggio di questa intenzione io tentai qualche anno fa nel mio libro su Dione di Prusa: e spero che altri ne seguiranno su altri scrittori e determinati momenti di età e di cultura, dai quali sia possibile elevare, come da punti fondamentali in un piano disegnato, quella storia della critica letteraria in Grecia che è, tra i molti miei sogni malinconici, il piú lucido e presente. Così essendo, e non potendo dare ancora delle teorie estetiche e critiche anteriori ad Aristotele una esposizione anche sommaria ma mia, e risultato diretto di studi miei, ho rinunciato del tutto.

Né mi rammarico. Giova talvolta di certi scrittori, e segnatamente dove sono piú accesi di luce, isolarli da tutto ciò che in dati momenti e punti di vista può essere piú o meno contingente, e coglierli nel loro centro sostanziale.

Che la *Poetica* fosse opera polemica o no, che e come avversasse o riflettesse correnti di pensiero contemporanee, può bene essere momentaneamente lasciato da parte di fronte a quello che è, o a me pare che sia, il punto cardine della costruzione sua, il fuoco di irradiazione da cui Aristotele guardò e vide nel mistero dell'arte come non so quanti altri pur de' maggiori, antichi e recenti, offrendo anche a questa nostra più viva e acuta ansia di ricerca la sua lampada luminosa. E per la stessa e maggior ragione ho creduto di potermi e dovermi disinteressare di altre questioni storiche estrinseche. Così, per esempio, della storia delle interpretazioni molteplici a cui la *Poetica* fu sottoposta dal Rinascimento fino ai giorni nostri; e così anche, sebbene questo potrà parere ad alcuno meno giustificabile, della questione se la *Poetica*, quale è pervenuta fino a noi, sia solamente una parte di quella che in fatto Aristotele scrisse, e se alla trattazione della tragedia e dell'epopea per lo meno seguisse, e in che misura e suono, quella della commedia. Qualche breve cenno informativo a questo proposito darò in fine del volume. Ma io oso presumere che, se anche questo secondo libro ci fosse rimasto, poco di più e di diverso avremmo guadagnato dal punto di vista della teoria poetica in generale. Possiamo credere che contenesse informazioni utili su la commedia, che trattasse del ridicolo ne' suoi elementi e fattori, che fornisse ammaestramenti pratici, non senza interesse anche questi per la nostra inappagabile curiosità: ma aggiungere alcun che di fondamentale alla teoria della poesia, che non è né tragedia né commedia né epopea ma poesia semplicemente, non credo, né sarebbe necessario.

Perché questo Aristotele vide e perseguí diritto e sicuro, se pur anche di mezzo a qualche errore laterale e a qualche parziale deviazione. E pose il problema della mimèsi,

e cioè della creazione artistica, così saldamente che anche noi oggi possiamo in queste pagine fermare il piede e riprendere di qui il nostro cammino. Non v'è chi ragiona anche oggi, in proposito di poesia, della maggior o minor verità e logicità e moralità del contenuto? e in proposito di pittura e di scultura, della maggiore o minor perfezione tecnica del quadro o della statua? Ebbene, sono più di venti secoli che Aristotele insegnò che tutto questo con la creazione artistica non ha che fare; che quello che unicamente importa è la concentrazione del fantasma nello spirito del poeta, è la sua coerenza vitale, è la coesione salda de' suoi vari elementi, è il soffio il respiro il moto del suo compiuto e perfetto organismo. Indipendentemente, dunque, da valori logici o morali e da mezzi o modi di espressione. Aristotele aveva già raggiunto fino da allora, anche se con intuizione non in tutto consapevole, quello che per tante vie si è tornato poi così faticosamente a riconquistare.

E perciò ritorniamo un poco ad Aristotele. Riprendiamo queste brevi pagine nel loro candore e sapore antico, nella lor bella nitidezza di puro greco, e ripensiamole e risentiamole direttamente, senza preoccupazione e senza pregiudizi. In verità esse furono radicate assai profondamente nello spirito umano e furono permeate di una vitalità che non pare possibile si estingua. E noi non possiamo non ricordare senza una nostra commozione viva la bella primavera del Rinascimento in cui anche questo vecchio tronco di Grecia, che pareva sepolto, rinverdì tutto e si coprì di fiori e di fronde. E da allora ognuno, e in Italia e fuori d'Italia, vi colse suoi fiori e sue fronde. Singolare vicenda e ventura questa dei più grandi scrittori, anche se non di poesia, anche cioè se di scienza e di filosofia, che più facilmente sembrerebbero moriture o superabili nella concretezza oggettiva delle nuove verità; singolare vicenda e ventura, dico, che la

lor vita séguiti veracemente a fluire, e si fonda e confonda con la vita delle generazioni stesse che trascorrono. Illusione certo anche questa di ritrovare ovunque ci si volga lo specchio del nostro travaglio interno: ma illusione che è poi realtà nella storia del pensiero e nella unità immortale dello spirito.

I

Gli elementi essenziali alla costituzione di una tragedia, che è per Aristotele il tipo d'arte letterariamente piú perfetto, sono sei: il mito, i caratteri, il pensiero, la elocuzione, lo spettacolo scenico e la composizione musicale (6, 1450 a 9). Di questi sei elementi due, lo spettacolo scenico e la composizione musicale, sono speciali della tragedia in quanto rappresentazione teatrale, non le sono essenziali in quanto operà di poesia; e perciò non riguardano la poetica direttamente (6, 1450 b 16). Restano quattro elementi, i quali sono comuni cosí alla tragedia come all'epopea (24, 1459 b 10); ed è ovvio supporre che siano comuni anche alla commedia e a qualunque altra opera letteraria.

La elocuzione non è altro, definisce Aristotele riferendosi alla tragedia, che la composizione dei versi (6, 1449 b 34), niente altro cioè che il materiale della versificazione; o, piú genericamente, una ἐπιφώνεα, dichiarazione o espressione del pensiero mediante la parola (6, 1450 b 14), comune a tutte le opere letterarie, in versi e in prosa, poetiche e non poetiche. Ora, come ci furono diversi e speciali atteggiamenti di un medesimo istinto naturale i quali dettero origine a diverse e speciali forme di poesia, poesia giambica e commedia, epopea e tragedia (4 passim); e come da questi diversi e speciali atteggiamenti si vennero formando anche i

metri adatti per ciascuna forma di poesia, trimetro giambico (4, 1448 b 31; 1449 a 23), tetrametro trocaico (4, 1449 a 21), esametro epico (24, 1460 a 4); cosí anche si vennero formando e manifestando, insieme col tipo di poesia e con la forma del metro, diversi e speciali atteggiamenti di elocuzione: tanto che, per esempio, parve ad Aristotele che le parole forestiere o rare piú si addicessero alla poesia epica, e le parole composte alla poesia ditirambica, e le metafore alla poesia drammatica, e che in generale alla poesia meglio convenisse un linguaggio un poco rimosso e distinto per sua gravità e dignità dalla dizione ordinaria (22 passim e in fine). Ma come il metro non è un modo o un mezzo di ravvisamento della poesia in sé, e nulla v'è di comune, per esempio, nonostante la comunanza del metro, tra Omero ed Empedocle, in quanto l'uno è sí poeta ma l'altro è piuttosto fisiologo che poeta (1, 1447 b 17), e si è poeti per la mimesi e non per il metro²; cosí, e tanto meno, può essere

² Questa affermazione, di cosí grande e sicuro valore, che il metro non è essenziale alla poesia, non deve portare a conclusione che un dato metro sia qualche cosa di estrinseco, di aggiunto e come di ornamentale a una data poesia. Altro è dire che la poesia può essere senza metro, altro è dire che quella poesia può essere senza metro. E la proposizione aristotelica che le storie di Erodoto sarebbero egualmente storie anche se voltate in versi (9, 1451 b 3), sarebbe assai pericoloso fosse trasportata altrove e invertita, e non fosse intesa nel suo molto preciso e molto limitato valore. Insomma, il metro non può essere un elemento di distinzione della poesia dalla non poesia, ma è, con tutti gli altri, un segno di differenziazione tra varie forme di poesia; le quali non sono già poesia in quanto hanno il metro, ma hanno questo o quel metro in quanto sono questa o quella poesia. La poesia drammatica ha per sua naturale forma (αὐτῇ ἡ φύσει τὸ οἰκεῖον μέτρον εἶπε, 4, 1449 a 23) il trimetro giambico, l'epica l'esametro eroico (24, 1460 a 4): anche restando dal punto di vista aristotelico del vario genere letterario, si conclude semplicemente che il trimetro e l'esametro sono una forma inerente e aderente di quello speciale atteggiamento che è la tragedia o

un modo o un mezzo di ravvisamento della poesia in sé il linguaggio, che è espressione comune non già della poesia solamente ma anche di ogni altra specie letteraria, artistica o no; per esempio, anche della storia, la quale è, secondo Aristotele, la più netta antitesi della poesia. E se anche vi sono nel linguaggio movenze speciali che sembrano caratteristiche di poesia, come ad esempio il saper trovare e comporre belle metafore, che appunto ad Aristotele sembra segno di εὐφύια (22, 1459 a 8), cioè di buona disposizione al poetare (17, 1455 a 32); non per questo si potrà dire che l'εὐ μεταφέρειν, come qualunque altra movenza del linguaggio la quale dia alla poesia uno special colorito, deva essere adeguato da un lato al linguaggio e dall'altro alla poesia, a guisa di non so che punto o segno intermedio di identità fra poesia e linguaggio. Dunque, anche la elocuzione va messa da parte, non essendo un elemento entro cui la poesia si esaurisca compiutamente.

Il pensiero, διάνοια, è in ciò che i personaggi dicono per affermare o negare alcunché (6, 1450 a 8; b 12): è dunque l'elemento intellettuale dei personaggi, il quale si esprime ordinariamente mediante la parola, talora anche mediante l'azione (19, 1456 a 36 sgg.). Il carattere, ἦθος, è in ciò che i personaggi dicono o fanno, onde si chiariscono loro inclinazioni o avversioni al bene o al male (6, 1450 b 8; 15, 1454 a 17): è dunque l'elemento morale dei personaggi, e si esprime anche questo con la parola e con l'azione. Cosicché l'uno e l'altro sono elementi qualitativi dei personaggi in azione, πράττοντες, e rappresentano quindi una ποιότης, una qualità.

il poema epico. Così, non diremo che il color rosso sia un elemento di distinzione della pittura dalla non pittura; ma potremo dire che il rosso è un elemento di distinzione della pittura del Nomeolini da quella di altro pittore.

un modo di essere dell'azione stessa. Come diciamo che il tale e tal personaggio ha tali e tali qualità, ποιούς τινὰς εἶναι, in rapporto alle sue facoltà intellettuali e morali (2, 1448 a 2; 6, 1449 b 37; 1450 a 6; a 20); così diciamo che questa o quella azione, la quale non è che il coneretarsi e manifestarsi dei personaggi in atti di vita, è di tale o tale qualità, riesce bene o male, in rapporto al carattere e al pensiero dei personaggi che la compiono (6, 1450 a 2). Ma la vita, di cui la tragedia, come ogni opera d'arte, è mimèsi, si determina in un'azione, non in una qualità (6, 1450 a 17); e quindi quello che importa è per se stessa l'azione, non la sua qualità. Ogni veduta moralistica, come punto di partenza al giudizio di un'opera d'arte, cade fin da questo momento. Che i personaggi pensino bene o male, operino bene o male, non ha valore; ha valore che pensino operino e vivano. Ora l'azione è ciò di cui è mimèsi il mito. Ecco perché il mito, la composizione o combinazione dei casi e dei fatti, è di ogni opera d'arte letteraria l'elemento principale, ed è addirittura il principio e come l'anima della tragedia (6, 1450 a 16; b 1). Creando il mito, il poeta anche crea pensiero e carattere dei personaggi in azione, e anche il linguaggio per la loro espressione verbale. Dunque per ogni opera d'arte letteraria il problema si concentra nella mimèsi dell'azione, che è il mito.

II

Vediamo che cos'è mito. Ciò che il poeta imita Aristotele distingue in tre categorie di obbietti (25, 1460 b 10): obbietti quali realmente sono o furono; quali sembra o quali si dice che siano o siano stati; quali dovrebbero essere. E poiché in generale questi obbietti che la poesia imita o rappresenta sono persone, dalle qualità diverse di queste persone, se gene-

rose e serie ed eroiche, oppure se ignobili e ridicole e deformi, si determinano generi diversi di poesia, come tragedia e commedia, poesia epica e poesia giambica (2 passim). Ma queste persone, come vedemmo, non sono oggetto di imitazione in quanto abbiano o questa o quella qualità, — onde la partizione in generi letterari, tragedia commedia e simili, riguarda la mimèsi nel suo vario apparire, non già nel suo unico essere; — bensì in quanto siano agenti e operanti, e costituiscano insieme e singolarmente atti e momenti di vita. Cosicché oggetto della mimèsi è propriamente una serie di atti o di fatti, τὰ πράγματα, e, insomma, una πράξις, un'azione. Or appunto l'azione, quando diventa oggetto di mimèsi, è mito; e dunque mito è la composizione e la disposizione dei fatti nell'opera d'arte. Sembrerebbe pertanto che codesta azione non sia essa, come il mito, un prodotto della mimèsi, ma un dato già esistente per sé, che il poeta trova e quindi imita e riproduce. Né a ciò deve fare difficoltà la terza delle categorie sopra dette; perché, come vedremo meglio più oltre, codesta nobilitazione o modificazione della realtà che il poeta imita, non è una modificazione la quale sia prodotta dal poeta in quanto è poeta e mimèta, bensì è prodotta dal poeta stesso o da altri su la scorta di altre facoltà o morali o logiche o politiche, e ad ogni modo diverse ed estranee alla facoltà mimetica e poetica propriamente detta. Così essendo, mimèsi significherà senz'altro riproduzione di obbietti che già esistono fuori di noi. E il piacere della mimèsi deriverà dal riconoscimento di obbietti che già conoscemmo nella loro realtà oggettiva e che il poeta o pittore avrà imitato esattamente; e tanto più grande sarà cotesto piacere, quanto più esatta sarà codesta imitazione e riproduzione (4, 1448 b 5 sgg.). Né l'atto del riconoscimento e il piacere relativo mancheranno anche nel terzo caso degli obbietti quali dovrebbero essere; perché anche il meglio della realtà niente vieta

che possa essere considerato come una realtà estrinseca alla mimèsi, e quindi riconoscibile ne' suoi rapporti di adesione alla mimèsi come qualunque altra realtà. Io dunque, per il momento, nemmeno pongo il problema, e del resto la triplice distinzione aristotelica non vi consentirebbe, se oggetto della mimèsi sia la realtà pura e semplice o sia una realtà idealizzata. Vedremo anzi che da questo punto di vista il problema della mimèsi non ha soluzione. Per il momento giova esaminare che cos'è mito: o in quanto sembri tutt'uno col materiale poetico e quindi valutabile in questo senso; o in quanto sia tutt'uno con la mimèsi e quindi valutabile per il suggello proprio del poeta.

In verità Aristotele ragiona assai spesso di un materiale mitico poetico come di un elemento della poesia valutabile in sé e per sé. Quando nel capitolo 18 egli parla di quattro diverse specie di tragedie, e distingue le così dette tragedie complesse dalle semplici, e le catastrofiche dalle tragedie di carattere, egli non muove da un punto di vista propriamente poetico, ma di oggettività mitica; non considera cioè per se stessa la elaborazione del poeta, ma la natura del materiale mitico. Tanto è vero che nella esemplificazione egli non cita tragedie singole di singoli poeti, ma gruppi di tragedie di uno stesso argomento, come gli Aiaci, gli Issioni ecc.; e arriva perfino a collocare, col massimo della indeterminatezza, dentro un'unica categoria di tragedie, tutti insieme quegli argomenti mitici che si svolgono nell'Ades. Esistono dunque miti tragici già fissati dalla tradizione, che i poeti trovarono a caso, ἀπὸ τύχης, e non inventarono essi per loro speciale abilità (14, 1454 a 10), e cui giova conservare e non modificare (14, 1453 b 21). E questa anzi pareva ad Aristotele la ragione onde le tragedie, pur nella loro grande molteplicità, — si può supporre che Aristotele a partire da Eschilo fino ai suoi tempi ne conoscesse circa un mezzo migliaio, —

si aggiravano tutte intorno a un numero di argomenti e di famiglie proporzionatamente assai limitato (13, 1453 a 18; 14, 1454 a 9). E se si pensa a certi capitoli ove si ragiona di qualità della materia mitica, come se il poeta non avesse altro compito che di scegliere fra i diversi argomenti quelli in cui, per esempio, la peripezia apparisca più meravigliosa e il riconoscimento più opportuno, o dove più facilmente rompa l'eccitazione del terrore e della pietà, e così via; sarebbe legittimo concludere che anche Aristotele ammettesse un valore poetico a certe situazioni e azioni per se stesse, le quali appunto il poeta avrebbe dovuto scegliere a preferenza di altre. E quindi lode e biasimo non cadrebbero sul poeta per l'intima natura sua di poeta, cioè per la elaborazione e impronta sua sul materiale mitico, ma unicamente per la opportunità e felicità della scelta; né moverebbero dunque da criteri poetici, ma o morali o logici o in generale politici (25, 1460 b 14). Tutta la critica moralistica e pedagogica che precede e segue Aristotele muove infatti da criteri di questo genere. Si capisce inoltre come, ponendosi ogni ragione di poesia nella materialità del mito, fosse tutt'altro che facile un giudizio della poesia lirica, la quale poteva non avere un suo contenuto tradizionale, già esistente, discernibile e valutabile per se stesso. E infatti la critica antica non si occupò che assai scarsamente della poesia lirica; e la stessa fama onde fu celebre tra i poeti lirici Archiloco, cui gli antichi innalzarono al livello di Omero, sembra a me certo che si dovette, più che altro, non già alle sue poesie più nettamente liriche e personali, ma a quelle che meglio si avvicinavano alla poesia omerica e avevano un contenuto mitico³. Io non nego dunque che, leggendo Aristotele, non sia facile lasciarsi prendere dalla illusione che anch'egli cada

³ Cfr. il mio libro su Dione Crisostomo, ed. cit., pp. 54 sgg.

nell'errore comune. Senza dubbio egli sembra talora venir meno alla sua precisa definizione che mito è mimèsi dell'azione (6, 1450 a 4), e identificare mito e azione non già per un innocente scambio di parole di cui sarebbe facile distinguere volta per volta l'eguale o vario significato (6, 1450 a 23-11, 1452 a 37), ma sopra tutto perché realmente, nell'esame dei vari elementi del mito, peripezia riconoscimento catastrofe meraviglioso terrore pietà ecc., egli si lascia condurre e sviare da una visione della materia mitica per se stessa, come se codesti elementi fossero impliciti in essa materia e non fossero invece un prodotto dell'attività del poeta e un'impronta di codesta attività. A che poté anche influire quella duplice vicenda di funzioni onde la *Poetica* ha carattere teoretico e al tempo stesso pratico e normativo. È credibile pertanto che nella *Poetica* la poesia lirica non fosse considerata; e che anche Aristotele fosse tuttavia legato per diversi fili, non dico a dottrine le quali escludessero di proposito e consapevolmente la poesia lirica, ma che non riuscivano a sentire la lirica come una costruzione poetica, e cioè come una composizione di fatti e come una mimèsi di azione, e quindi a introdurla in un sistema poetico che aveva il mito per punto fondamentale. E quando nel principio della *Poetica* egli enumera tra i propositi della sua ricerca il modo onde devono esser composti i miti se si vuole che la poesia riesca bene, è evidente che con la parola ποιησις egli intende epopea tragedia commedia, e in generale tutta quella poesia che ha un suo contenuto tangibile, raccontabile, trasportabile, interpretabile per se stesso; senza pensare poi che in fondo, nella mente di quegli antichi anche del tempo di Aristotele, la lirica ondeggiava ancora come qualche cosa di incerto fra poesia e musica, e anzi era più musica che poesia. Niente altro è poesia, dice Socrate, che μῦθους ποιεῖν.

Con tutto ciò, basta fermare gli occhi su alcuni punti

perché anche in quelli che sembrano travimenti di pensiero e come assecondamenti alla corrente comune, si scopa una singolar luce di verità.

Dissi, per esempio, che al principio del capitolo 18 Aristotele ci presenta una classificazione di diversi tipi di tragedie da un punto di vista esclusivamente mitico. Ma codesta classificazione non importa nessun giudizio di valore. Due tragedie possono svolgere lo stesso argomento, ed essere egualmente o semplici o complesse, e al tempo stesso essere diversissime l'una dall'altra. Quello che importa dunque non è l'argomento, ma la diversa struttura che uno stesso argomento può assumere in due poeti diversi. Sono la δέσις e la λύσις, il nodo e lo scioglimento, che recano con sé il suggello della elaborazione del poeta e che dànno quindi alla tragedia un suo segno individuale e unico. Il giudizio di valore nasce di qui, non altronde. Sta bene che i miti tradizionali bisogna lasciarli come sono, che Clitennestra, per esempio, morì per mano di Oreste, ed Erifile per mano di Alemeone (14, 1453 b 20); e in verità ci sono tradizioni già acquisite tenacemente, o mitiche o storiche, le quali non possono essere tocche nella loro linea fondamentale senza provocare un turbamento negli abiti mentali e nelle consuetudini morali di chi legge o ascolta: ma c'è modo e modo di valersi anche di questi dati della tradizione; e ogni poeta ha un modo suo in relazione al suo special punto di visione del materiale mitico; e questo è il suo stile; e di qui la diversità sua dagli altri poeti e il suo valore e il giudizio del suo valore. Tutto ciò Aristotele riconosce nettamente: bisogna, egli dice, che il poeta trovi un suo modo di valersi bene anche della tradizione (14, 1453 b 23). Questo trovare, questo valersi bellamente della tradizione, sono appunto i suoi segni personali. Che anzi c'è del poeta una così sua e viva attività la quale riesce perfino a giustificarlo se anche

non crede di dover stare legato, come alcuno vorrebbe, ai miti tradizionali; perché in fondo, osserva Aristotele, anche le cose più note non a tutti sono note egualmente, e tutti ne sono egualmente dilettrati (9, 1451 b 26). Ed è proposizione gravissima, dalla quale è lecito inferire che dunque l'opera del poeta non può ricever valore dall'essere più o meno noto nella sua realtà o idealità o tradizione il materiale su cui il poeta ha operato. E allora, d'onde nasce codesto valore? d'onde nasce il diletto proprio della mimèsi, se chi legge o ascolta un'opera di poesia o contempla un'opera di pittura non è in grado, per difetto di conoscenza dell'oggetto imitato, di compiere questo suo atto di riconoscimento e quindi di maggiore o minore aderenza tra imitazione e cosa imitata? Aristotele ha sentito chiaramente questa obiezione, e proprio in quel capitolo dove sembra più che altrove essersi limitato al concetto di mimèsi come pura e semplice imitazione di un oggetto esistente. Ivi dice infatti, parlando di pittura, che se l'oggetto non sia stato veduto o conosciuto precedentemente, il diletto che deriva dalla pittura non è perché codesta pittura sia propriamente il risultato di un'imitazione, ma per la esecuzione, per il colorito o per altra causa (4, 1448 b 17). Indice prezioso che dunque mimèsi non è imitazione, e oggetto della mimèsi non è una realtà oggettiva in nessuno dei tre aspetti sopra ricordati, e mimèsi e mito non sono valutabili in rapporto a codesta realtà. Il problema non è solubile se non per più lunga via e movendo da altre considerazioni.

III

In vero le tre categorie di obbietti si riducono a una sola. La poesia rappresenta ciò che è possibile ad accadere. Se non che, dirà alcuno, niente è più possibile ad accadere di

ciò che sia effettivamente accaduto; perché non sarebbe stato possibile che accadesse se non fosse accaduto. La storia rappresenta appunto ciò che è accaduto e dunque la poesia tenderà, come a sua perfezione ideale, alla storia, in quanto ella niente potrà rappresentare di più possibile ad accadere di ciò che le è dato come già storicamente accaduto. Nessuna tradizione può fornire alla poesia argomenti più sicuri e più consoni della tradizione storica. Poesia e storia si identificano. — Siamo ben lontani da simile conclusione. La differenza è fondamentale. Anzi è così capitale e fondamentale che sostiene ella sola tutta la concezione aristotelica intorno alla poesia. Storicamente, ha valore ciò che è accaduto in quanto è accaduto, e basta; poeticamente, ciò che è accaduto ha valore solo in quanto era possibile che accadesse. Tanto è vero che se anche fatti storici diventano argomento di poesia, ciò è in rapporto, non al loro essere storicamente accaduti, ma alla loro possibilità di accadere. Anche dei fatti realmente accaduti, niente impedisce ve ne siano alcuni i quali si possano concepire come possibili ad accadere; e da questo punto di vista colui che li prende a trattare non è il loro storico ma il loro poeta (9, 1451 b 30). Dire di un fatto che è accaduto è una pura constatazione passiva, per una volta soltanto, e ogni sua essenza si vuota in questa constatazione; rappresentare un fatto nel suo accadere, cioè nello svolgimento delle sue possibilità, nella successione dei suoi movimenti, nella dipendenza dei suoi processi, questo non è più una constatazione passiva, ma la riproduzione o la costruzione di un vero atto di vita, e non già per una volta soltanto, ma sotto la specie dell'eterno. Ecco perché Aristotele dice che la storia rappresenta il particolare e la poesia l'universale: la storia narra questo e quel fatto, accaduto a questo o a quel personaggio, in un momento di tempo; la poesia narra come a questo o a quel personaggio,

di tale o tale natura, poté accadere questo o quel fatto, non già in un momento di tempo o in una serie cronologica, ma in una successione spirituale. Ciò che è accaduto è accaduto: non altro si chiede allo storico; ciò che poté accadere, poté accadere solo in quanto era verisimile e necessario che accadesse: questo si chiede al poeta. Ed è precisamente questa successione o dipendenza di verisimiglianza e di necessità che alla poesia importa. Perciò, aggiunge Aristotele, la poesia è qualche cosa di più grave e di più filosofico che la storia. La storia ha una sua coesione estrinseca e cronologica, la poesia intrinseca e spirituale. Ciò che la storia narra è il nudo fatto inquadrato nella sua casella della serie cronologica; ma serie o disposizione cronologica può essere semplicemente giustapposizione, non è necessario sia coordinazione e dipendenza: ciò che la poesia rappresenta è tutto così serrato e stretto in una sua consequenzialità e coesione e concentrazione di parti che nulla puoi smuovere o togliere senza aprire un vuoto onde si disgreghi e rovini l'insieme (8, 1451 a 31). Perché altro è che una cosa accada in conseguenza di un'altra, — poesia; altro che accada dopo di un'altra, — storia (10, 1452 a 21). Dunque non possiamo più dire che oggetto della mimèsi è un dato della realtà. Se anche è, non vale in quanto è, ma in quanto è concepito nel suo essere e nel suo divenire, secondo la legge del verisimile e del necessario, κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Legge di unità, di coerenza, di coesione, di concentrazione, onde tutti gli elementi che compongono il mito, cioè la mimèsi dell'azione, aderiscono l'uno all'altro, sono l'uno all'altro necessari, si compenetrano l'un l'altro per interna e fluida reciprocità, e intendono concordemente verso un unico fine che si concreta in un atteggiamento di vita, in una forza attiva e presente, come un vivo e perfetto organismo. E questa è la legge fondamentale che sostiene saldamente tutta la *Poetica*

aristotelica, che ne interpreta a parte a parte ogni proposizione, che ne illumina ogni oscurità, che ne abolisce le contraddizioni, che s'insinua perfino nei piú sottili particolari della tecnica poetica, e che ancor oggi, oso dire, è ben sicura scorta a chi tenti il mistero della poesia e dell'arte.

IV

I capitoli centrali della *Poetica* sono, a mio credere, i capitoli 7, 8, 9, 23, i quali affrontano direttamente il problema della poesia indipendentemente da ogni genere letterario e da ogni pratica artistica.

Vedemmo come il mito sia della tragedia l'elemento primo e piú importante. E si definisce la tragedia mimèsi di una azione compiuta in se stessa e tale da costituire un tutto vivente di una sua propria vita e organicamente perfetto. Ma un tutto, osserva Aristotele, può essere anche senza grandezza; e invece il tutto di una tragedia, e in generale di un'opera di poesia, ha da essere, e Aristotele vi insiste (6, 1449 b 24; 7, 1450 b 25), di una certa grandezza. Perché la poesia muove la nostra sensibilità, e un tutto poetico noi dobbiamo non già intenderlo come qualche cosa di immobile e di astratto, ma sentirlo nella sua concretezza viva, nella sua mobile formazione, nella sua ordinata e disciplinata coesione di parti. E perciò Aristotele aggiunge, con quella sua limpidezza distinta, che un tutto poetico non può essere troppo piccolo e neanche troppo grande, perché nell'un caso e nell'altro la coesione delle parti, e cioè la disposizione e conformazione dei singoli elementi nella totalità di un unico organismo, sfugge per opposte ragioni alla nostra sensibilità. La bellezza di un'opera d'arte, come di un organismo vivente, è ordine; e la sensazione di codesto ordine non si ha se gli

elementi che lo compongono, τὰ τεταγμένα, non si riesca a vederli e a sentirli, per eccesso di grandezza o di piccolezza, in rapporto l'un l'altro di dipendenza e di coesistenza, e ad abbracciarli con un unico sguardo nella loro serrata e coerente totalità. La quale per tanto ha valore solo in quanto attua sensibilmente il principio di necessità e di verisimiglianza. Un tutto è ciò che ha principio e mezzo e fine. Principio è ciò che non ha in sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa. Erroneamente fu emendato il testo aristotelico a significare che principio è ciò che necessariamente non si trova dopo un'altra cosa. Quello che importa nella definizione aristotelica è il punto di vista poetico, non metafisico. Data una serie di fatti *a*, *b*, *c*, *d*, principio è quel fatto, sia pure *c* o *d*, da cui si può iniziare una nuova serie e che quindi non ha in sé nessun legame o rapporto di necessità con altro fatto precedente. Principio è ciò che produce esso un rapporto di necessità, il primo della serie, non lo subisce. E fine è ciò che viene a trovarsi naturalmente dopo un'altra cosa, della quale esso sia conseguenza necessaria o verisimile. È dunque l'ultimo rapporto della serie, è ciò che porta a sua natural conclusione e compimento il rapporto primo mediante lo svolgimento per necessità e verisimiglianza dei rapporti intermedi. Onde sorge una nuova definizione della tragedia, e in genere di qualunque opera d'arte dal punto di vista della sua grandezza sensibile, e cioè della sua sensibile unicità e totalità nella coesione ordinata delle parti: tanto piú bella rispetto alla sua grandezza sarà sempre quella favola che piú sarà lunga senza oltrepassare quei limiti entro cui può essere chiaramente abbracciata di un unico sguardo dal principio alla fine —. E anche: quel componimento di lunghezza tale in cui sia possibile pervenire alla soluzione mediante una serie di casi che si svolgano consecutivamente l'uno dall'altro secondo il principio della verisimiglianza e

della necessità —. Già in questo capitolo settimo la legge dell'intima coerenza nell'opera d'arte è risolutamente affermata.

Se non che, pare dica Aristotele, ci sono ancora parecchi pregiudizi da debellare. C'è, per esempio, chi crede che un mito, per essere uno, basta che tratti di un unico personaggio. È un errore che sembra derivato da certa concezione storiografica della poesia, quando il bisogno di fermare tradizioni locali e nazionali parve non trovare miglior via del canto epico, e storia e epica si associarono e quasi si identificarono in una medesima direzione; e allora anche sorsero e si moltiplicarono, per non so che vago sentimento o desiderio di compiutezza logica e storica, poemi che narrarono gli antecedenti e i susseguenti della *Iliade*, e tentarono raccogliere e disciplinare, sotto un criterio di unità formale e quasi cronologica, come fosse cronaca o storia, tutto il materiale epico-mitico che si aggirava intorno a questo o a quel personaggio⁴. Così nacquero poemi come l'*Eracleide* e la *Teseide*. I quali, osserva Aristotele, pur narrando di un unico eroe, non hanno affatto unità. Perché ad un personaggio molte e infinite cose possono capitare senza che da esse risulti necessariamente alcuna unità; come chi, per esempio, mettesse insieme l'episodio di Odisseo quando fu ferito nel Parnaso dal cinghiale e l'altro dello stesso Odisseo quando si finse pazzo per non partecipare alla spedizione di Troia: due fatti de' quali, perché accadde l'uno, non era né necessario né verisimile che accadesse anche l'altro (8, 1451 a 25). Come appunto poterono accadere nello stesso anno, e anzi, pare, nello stesso giorno, la battaglia di Salamina e quella dei Cartaginesi in Sicilia, senza che per questo i due avvenimenti concorressero a un medesimo fine (23, 1459 a 26). Or questa giustapposizione è storia, non è poe-

⁴ Cfr. il mio *Dione* cit., pp. 37 sgg.

sia. Lasciamo stare e, sopra tutto, non lasciamoci offendere da questa che sembra una assai umile concezione della storia, quasi che tra storia e semplice notazione cronologica di fatti non fosse divario. In realtà Aristotele non sminuisce e non respinge né Erodoto né Tucidide; ma solo osserva con la sua solita nettezza tagliente che la storia, per essere storia, ha bisogno di un criterio fundamentalmente diverso da quello della poesia: quello è cronologico ed estrinseco, questo di concentrazione spirituale. La differenza fra Tucidide e il più umile cronista esce dal puro criterio cronologico: il quale è l'unico essenziale per un apprezzamento dell'uno e dell'altro in quanto storici; non ha più valore in quanto siano giudicati l'uno più artista e l'altro meno. Quello che importa alla storia è la narrazione dei fatti entro un certo periodo di tempo; dei rapporti di coesione o di unità che questi fatti possono avere o non avere tra loro, la storia non si preoccupa; essi sono quello che sono e come capitarono nella lor cieca e casuale realtà (23, 1459 a 24). Non così per la poesia. Anzi dalla poesia il caso è bandito. La fortuna cieca non volge qui il gioco della sua labile ruota. La legge di coerenza per necessità e per verisimiglianza è l'unica sua legge. Dunque è un errore l'aver introdotti siffatti criteri di giudizio nella poesia epica. L'insistenza di Aristotele a questo proposito è significativa. Ed è sopra tutto significativo che il paragone tra poesia e storia, il quale sembrava già esaurito alla fine del capitolo 9, si ripresenti sotto nuova forma appena Aristotele prende a ragionare espressamente del poema epico. Evidentemente si trattava di pregiudizi che si erano da tempo, per le ragioni che dissi, assai radicati, e che non era facile sradicare e svellere del tutto. No, pare che dica Aristotele; non c'è neppure affinità fra epopea e storia; c'è invece affinità e anzi identità, dal punto di vista essenzialmente poetico e mimetico, fra epopea e tragedia. L'unità che si richiede per il

mito tragico si richiede egualmente per il mito epico. Potranno esserci differenze estrinseche, quali il metro, maggiore o minor lunghezza, maggiore o minor quantità di episodi, e simili; ma il criterio fondamentale della mimèsi, che è unità e concentrazione, non muta: è unico e identico per ambedue.

V

1. Peripezia e riconoscimento.

Non basta. Possiamo scendere a maggiori particolari e a più precise applicazioni della legge.

Il piacere proprio della tragedia nasce principalmente da una vicenda di casi che suscitano pietà e terrore (6, 1449 b 26; 14, 1453 b 11). E pietà e terrore nascono dall'imprevisto, da ciò che accade contro ogni aspettazione e supposizione (9, 1452 a 4). Se non che questi casi, ancorché inaspettati, non deve apparire che accadano ciecamente, quasi che un potere ignoto ed estraneo li facesse insorgere d'un tratto; ma devono apparire ed essere legati di così attorti vincoli con tutto ciò che precede, da dare veracemente il senso pauroso di una immanente e ineluttabile fatalità al cui fermo e lucido occhio non era possibile sottrarsi. Non basta dunque l'imprevisto puro e semplice a suscitare pietà e terrore; Aristotele non dice così, e ogni emendamento e integramento al testo in questo luogo (9, 1452 a 4) è segno di erronea e incompiuta interpretazione⁵. Anche, devono codesti casi procedere dirittamente e naturalmente dall'intima struttura della favola (10, 1452 a 19; 16, 1455 a 17) e svolgersi coeren-

⁵ Cfr. l'annotazione *ivi*.

temente al corso degli avvenimenti cui si accompagnano (10, 1452 a 20; 11, 1452 a 30; 14, 1453 b 5 e passim); e gli uni e gli altri devono essere in un rapporto di reciproca causalità⁶ e costituire tutti insieme come un movimento unico verso un'unica direzione, in cui ogni atto sia al tempo stesso antecedente e conseguente, anello insolubile di una catena ininterrotta, *συνεχοῦς καὶ μιᾶς*, che si snoda e scorre senza lasciar scorgere residui di sutura o tracce di legamento artificioso. Ecco dunque anche qui il punto sostanziale e la legge fondamentale. Perché il meraviglioso tanto più sarà meraviglioso se apparisca accadere come per un disegno prestabilito (9, 1452 a 8), se cioè obbedisca anch'esso alla legge del possibile secondo verisimiglianza e necessità.

Di questi casi Aristotele distingue due specie, la peripezia e il riconoscimento. Peripezia è un mutamento improvviso da una condizione di cose nella condizione contraria. Per esempio, nell'*Èdipo re*, quando entra in scena il messo da Corinto per annunciare a Èdipo la morte di Pòlibo, mentre la notizia doveva sgombrare dall'animo di Èdipo ogni terrore riguardo alla profetata uccisione del padre e alle sue sospettate nozze con la madre; ecco che invece lo sgomento e il terrore incombono più gravi e terribili alla rivelazione inattesa che in realtà Pòlibo non era suo padre, e che suo padre era Laio, e che infatti egli aveva ucciso suo padre e sposata sua madre. Esempi, questo e un altro che segue del *Linceo* di Teodette, non tanto di mutamenti improvvisi, quanto di mutamenti che scaturiscono *ἐκ τῶν πεπραγμένων*, conseguenza di condizioni già poste, e secondo la legge *κατὰ τὸ εἶκος ἢ ἀναγκαῖον* (11, 1452 a 23 sgg). Riconoscimento è un improvviso passaggio dalla non conoscenza alla conoscenza, e quindi alla amicizia o inimicizia dei personaggi che sono destinati

⁶ *δὲ ἑλλήλα:* cfr. la nota precedente.

alla buona o alla cattiva fortuna. Destinati, dice Aristotele, o designati, ὀρισμένων (11, 1452 a 32): ma non già a significare semplicemente un potere occulto, come dissi, il quale presieda alla loro sorte, che non avrebbe ragione qui di speciale rilievo; bensì a significare e a rilevare che codesto potere già incombe e preme e germina su tutta la concezione del poeta, e la colorisce e la veste di sé, onde al suo improvviso svelarsi percute di più cupo orrore, come dinanzi a una necessità ormai soverchiante e invano presentita e deprecata. Né questi mutamenti, avverte Aristotele, o peripezia o riconoscimento, che talora anche coincidono e sono tutt'uno come nel caso dell'*Èdipo re*, possono essere duplici, cioè buoni pei buoni e tristi pei tristi. Perché codesta duplicità, in quanto muove, come di solito, da un ingannevole desiderio di compiutezza logica e da una volontà mal celata di soddisfare certo mal gusto del pubblico, è indice sicuro di concezione torbida e incerta, e perturbata di elementi estranei alla visione diretta del poeta; onde la perfetta linea della unità del mito devia e si perde (13, 1453 a 13; a 30). Quello che preme sopra tutto e sempre, e Aristotele non si stanca di ripetere, è che il mutamento, a qualunque fine sia volto e per quanto improvviso, non apra fenditure o intervalli nella successione saldamente coerente, ben plasmata e compatta degli avvenimenti.

Aristotele ricorda, come particolarmente tragici, casi di violenza e di morte fra persone legate da vincoli di amicizia o di parentela. E di questi casi distingue quattro tipi (14, 1453 b 18 sgg.): 1°, di chi uccide non sapendo chi, e sa dopo avere ucciso, es. *Èdipo* e *Laio*; 2°, di chi uccide e sa, es. *Medea* e i figli, *Oreste* e *Clitennestra*; 3°, di chi sta per uccidere sapendo, e poi non uccide, es. *Èmone* e *Creonte* nell'*Antigone*; 4°, di chi sta per uccidere non sapendo, e poi sa e non uccide, es. *Ifigenia* e *Oreste*. E di questi quattro tipi loda il

primo perché non è μισρόν, repugnante, e condanna risolutamente il terzo perché repugnante. Si direbbe una repugnanza morale; e quindi che lode e biasimo movessero da un punto di vista morale. Ma allora perché, se immorale è il proposito, non anche è immorale l'atto; e Aristotele, oltre il terzo tipo di chi sa e sta per uccidere e poi non uccide, non condanna anche il secondo di chi sa e uccide? Semplicemente perché nel secondo caso la repugnanza non si avverte⁷; ma è assorbita e annullata dall'impeto passionale che trae seco la creatura colpevole dal proposito all'atto. *Medea*, in quanto uccide, percorre diritta la sua via, incantati gli occhi nella mira ferma della vendetta; la torbida onda la sospinge, la necessità ineluttabile la dirige: proposito e atto sono una cosa sola, principio e fine si protendono l'uno verso l'altro nella via infallibile del destino. Ma dove proposito e atto non si toccano, e il proposito è immorale, rimane sola codesta immoralità, ed ella sola insorge e si accampa nel nostro animo. Dunque, repugnanza morale, ma non morale il giudizio. Il quale, se condanna la immoralità del proposito, è solo in quanto codesto proposito non è giustificato da ciò che segue; si esaurisce per via; rimane vuoto e scarno della sua stessa sostanza: onde un'intima sproporzione e contraddizione, una frattura nell'unità, un perturbamento di ordine. Dunque, anche qui, errore di coerenza, difetto di coesione e di concentrazione secondo il principio già affermato.

Dove, per altro, alcuno potrebbe osservare: Ma dunque una peripezia del terzo tipo non è poeticamente possibile? È ovvio che non si può porre il problema in questo modo; e

⁷ Aristotele non dice del secondo caso né che sia né che non sia μισρόν, ma da ciò che è detto due righe dopo, τὸ τε γὰρ μισρόν οὐ πρόσθεσιν, ἢ παρ'αυτῆς si sente anche qui, τὸ δὲ πράξει δεύτερον (14, 1454 a 2), come presente, affermazione sottintesa, negata poi.

la miglior prova che non si possa è data dallo stesso esempio di Èmone e Creonte il quale, esaminato non già come tipo astratto, ma nella sua concretezza dell'*Antigone* sofoclea, non presenta in realtà quel difetto di repugnanza che Aristotele condanna. Errore di metodo a cui non sfugge, come dissi, nemmeno Aristotele, di foggarsi una classificazione del mondo in poetico e non poetico, e poi ancora distinguere fra situazioni poetiche per la tragedia, poetiche per la commedia, e così via. Onde avviene non di rado che lo stesso caso il quale apparisca ad Aristotele come l'esempio tipico di una deviazione dalla sua teoria, apparisce poi a noi, nella sua individualità poetica, pienamente giustificabile dallo stesso punto di vista. Giova per tanto fare astrazione dall'errore di metodo e dalle sue conseguenti contraddizioni, e sforzarsi di cogliere il pensiero aristotelico nella sua sostanza di verità.

Più sottili considerazioni offre il capitolo 16 su le varie forme di riconoscimento. Si ricordino nella *Odissea* la scena del riconoscimento di Odisseo da parte della nutrice Euriclèa (XIX, 386-475), e l'altra del riconoscimento di Odisseo da parte del porcaio Eumèo e del bovaro Filètio (XXI, 205-225). Bene la prima, dice Aristotele; men bene la seconda. La quale dimostra minor arte di poeta in quanto è πιστεως ἔνεκα, ha uno scopo volutamente persuasivo e dimostrativo. Così pure, nella *Ifigenia in Tauride*, bene, dice Aristotele, il riconoscimento di Ifigenia da parte di Oreste (*Iph. Taur.* 727 sgg.), non bene il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia, in cui Oreste dice egli stesso ciò che vuole il poeta e non ciò che vorrebbe il mito (ibid., 800 sgg.). Errore simile a quello già notato nell'*Odissea* del riconoscimento di Odisseo da parte di Eumèo: perché ambedue sono riconoscimenti voluti dal poeta, πεποιημένοι ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, e perciò ἄτεκνοι, senz'arte. Del riconoscimento di Odisseo da

parte di Eumèo e Filètio Aristotele ragionò anche altrove, forse nei *Problemi omerici*, e pare che ivi precisasse il suo biasimo in un difetto di logica: perché, diceva, non si può affermare che chiunque abbia alla gamba una cicatrice di tal genere sia perciò Odisseo. Probabilmente il riferimento aristotelico non è esatto né compiuto; e in vero l'osservazione, così com'è, potrebbe valere anche per il riconoscimento nella scena del bagno. Se non che, nella scena del bagno, il riconoscimento non è voluto, e anzi Odisseo si preoccupa perché non avvenga, e si irrita quando avviene; l'altro, da parte di Eumèo e Filètio, è voluto dallo stesso Odisseo: quello dunque procede naturalmente, questo arbitrariamente. La differenza è tutta qui. E perciò l'errore logico in quello non si vede, in questo si vede. Così tra i due riconoscimenti dell'*Ifigenia Taurica*. Se infatti il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia fosse avvenuto nel modo suggerito da Polído, e cioè per una inferenza di Ifigenia stessa e non per esplicita dichiarazione di Oreste, allora il riconoscimento sarebbe stato naturale e non arbitrario né artificioso. Lasciamo gli esempi. Quel che si deduce da cotali distinzioni è solamente questo, che anche il riconoscimento deve scaturire naturalmente dalla intima struttura della favola per verisimiglianza e necessità, e non deve essere introdotto per arbitrio e artificio di poeta, perché vuole il poeta e non il mito, βούλεται ὁ ποιητής ἀλλ'οὐχ ὁ μῦθος. Tutte le contraddizioni del capitolo cadono alla luce di questa legge. Da principio pare che Aristotele condanni tutti i riconoscimenti che avvengono per segni, e in fine ribatte più nettamente la condanna; poi distingue che anche de' segni ci si può servir bene e male, e così via. La verità è che i riconoscimenti mediante segni non sono condannabili in quanto adoperino segni, ma in quanto codesti segni, che sono un mezzo per se stesso arbitrario e artificiale, sia più difficile superarli e

assorbirli nella concentrazione poetica, onde restino come tracce impure di artificio e di arbitrio; allo stesso modo che certe situazioni, come vedemmo, repugnanti, e certi caratteri, come vedremo, immorali, restano repugnanti e immorali in quanto codesta lor repugnanza e immoralità appariscano tuttavia alla superficie, non si affondino e non si annullino nella visione centrale del poeta. Di fatti, certi riconoscimenti che pur avvengono mediante segni, come quello di Odisseo nella scena del bagno, sono giudicati bellissimi; appunto perché ivi il segno, nella naturale vicenda dei casi, si scioglie del tutto senza lasciar traccia di sé. E i riconoscimenti che avvengono per sillogismo sono reputati buoni non per altro se non perché, nel pensiero di Aristotele, il sillogismo è già esso stesso un elemento di verisimiglianza e quindi di consequenzialità e di coesione nella successione dei fatti. Cosicché, insomma, le varie norme relative ai riconoscimenti si riducono a una sola, confondendosi e risolvendosi tutte quante nell'unica legge dell'unità e della coerenza.

2. Caratteri, pensiero, elocuzione.

Alla quale anche si riducono le varie norme relative al carattere dei personaggi, al pensiero e alla elocuzione. Si capisce che Aristotele, come, per le ragioni che dissi, si lascia andare a discutere della maggiore o minore drammaticità di certe situazioni fuori della loro concretezza poetica, così, nell'esame dei caratteri, egli s'indugia a discriminare certe qualità che gli sembrano essenziali per se stesse e a cui il poeta deva riferirsi e attenersi come a norme precise e infallibili nel corso della sua composizione. E si capisce come anche qui possano venir fuori improvvise e inaspettate contraddizioni. Un carattere tragico, dice Aristotele (15 pas-

sim), deve essere anzi tutto *χρηστόν*, cioè nobile e serio; ma anche deve essere *ἀμόττον*, cioè conforme alla sua speciale natura, di uomo se uomo, di re se re, e così pure di donna se donna, di servo se servo. Se non che donna e servo, aggiunge Aristotele, sono per se stessi caratteri inferiori e volgari. E allora, non avremo in tragedia né donne né servi? Gli avremo, purché siano anch'essi *χρηστοί*. E allora, come restano *ἀμόττοντες*? Terza qualità è che i caratteri siano conformi alla tradizione, cioè di quel tipo o idea che la tradizione mitica o storica ci hanno lasciato di loro. Ma la tradizione non può darci caratteri che non abbiano né la prima né la seconda qualità? Aristotele sente anche questa obiezione e avverte che, infatti, l'essere un carattere *ὁμοιον*, conforme alla tradizione, è cosa ben diversa e distinta dall'essere *χρηστόν* e *ἀμόττον*. Quarta qualità è che i caratteri siano *ὅμαλά*, cioè uguali, conformi e coerenti a se stessi; tanto che se un personaggio è incoerente, ha da essere rappresentato nella coerenza della sua incoerenza. In sostanza sono quattro leggi di coerenza: coerenza del carattere con se medesimo, coerenza con la tradizione, coerenza con la propria condizione naturale o acquisita, coerenza con lo spirito essenziale della tragedia che è per definizione *mimèsi* di un'azione grave e seria. La contraddizione nasce dal considerare queste leggi ognuna per sé, quasi che il punto di riferimento o il rapporto di coerenza fossero astrattamente determinabili e determinati; e invece valgono l'una per l'altra e tutte per una. E tutte si risolvono in una legge unica e sola, la quale a sua volta scioglie tutte le obiezioni e contraddizioni. Non si tratta di quattro varietà di tipi ideali per sé stanti a cui ogni legge si riferisca isolatamente, ma di quattro varietà di difetti e di errori onde nascono quattro norme le quali non sono che i quattro aspetti negativi di un'unica legge positiva. Se un dato personaggio, a un certo punto dell'azione drammatica, muta ca-

rattere senza nessuna evidente e intima giustificazione, ma solo perché così giovi al poeta sia per facilitare lo scioglimento di un troppo intricato nodo, sia nella illusione o nel proposito di far colpo sul pubblico, sia per altre ragioni non necessarie e non necessariamente né verisimilmente giustificate; va bene che codesto mutamento si presenti nella sua specie come una incoerenza del carattere con se medesimo. ma in realtà è incoerenza con la mimèsi, col mito, nella concentrazione fantastica del poeta. E così non si nega che un poeta, scrivendo tragedia, non sia in uno stato d'animo diverso e quindi non obbedisca a esigenze spirituali diverse che se scrivesse commedia; ma se un personaggio, come per esempio quello di Menelao nell'*Oreste* di Euripide, a cui anche gli scoliasti e l'autore della ipotesi rimproverarono certa maligna malvagità piú adatta a commedia che a tragedia⁸, sembra discordare da quella linea di dignità e di decoro che è data come un carattere essenziale della mimèsi tragica, in vero ne discorda solo in quanto codesta malignità e malvagità offendono per un loro stridore che non si compone in armonia, si disegnano in un disegno che appare isolato dal rimanente, non si fondono nell'atteggiamento generale, non sono insomma sufficientemente giustificate per necessità e verisimiglianza da tutto il complesso dell'azione. Che se codesta malignità e malvagità apparissero invece necessarie, — e questo Aristotele dice e ripete espressamente (15, 1454 a 28; 25, 1461 b 23), — ecco che allora il difetto cade e il dissenso vanisce. Dunque non si tratta neanche qui di una discordanza specifica dalla tragedia come tipo di poesia nobile e grave; e tanto meno di un difetto e quindi di un giudizio morale (25, 1461 a 5). E anzi, appunto in proposito di questa prima norma, soccorre anche piú esplicitamente lo stesso Aristotele:

⁸ Cfr. 15, 1454 a 28 e la nota *ivi*.

non negando egli che anche in tragedia possano rappresentarsi caratteri, per esempio, rabbiosi o effeminati, secondo che richiedano la coerenza con la tradizione o con la specie o condizione cui appartengono; purché sempre codeste qualità non discordino dalla concezione generale e si armonizzino con essa. Questo e non altro è il significato e il valore di quella idealizzazione che Aristotele domanda ai poeti come ai pittori (15, 1454 b 9 sgg.). E così dunque anche per i caratteri, allo stesso modo che per qualunque altro elemento o fattore di un'opera d'arte, quello che unicamente importa è di evitare quella sensazione come di qualche cosa che sia estraneo, che venga come dal di fuori, che sia introdotto per volontà mal diretta del poeta o per sua imperizia, e non emani direttamente dall'intima concezione e visione sua.

Egual legge condanna le così dette soluzioni ἀπὸ μηχανῆς (15, 1454 b 2). Né però deve parer singolare, com'è sembrato a taluno, che proprio nel mezzo della trattazione dei caratteri siano queste osservazioni riguardo alle λύσεις ἀπὸ μηχανῆς. Che cosa sono queste soluzioni? A un certo punto dell'azione interviene un dio o un qualunque potere soprannaturale, e il nodo si scioglie e l'azione finisce. Ma codesto scioglimento non è nel mito; non è qualche cosa di cui nel mito si siano scòrte le radici; è fuori di esso; non ha con esso nessun legame; è un mezzo pratico e spiccio di tagliar corto a una situazione. Che ad un personaggio, il quale giovi a un certo punto sopprimere per facilitare la soluzione della tragedia, còpiti nel momento opportuno qualche caso che lo tolga di mezzo, è probabile e possibile: ma se quel caso non è presentato e richiesto dalla situazione, se non procede direttamente dal mito, ἐξ αὐτοῦ τοῦ μύθου, non è possibile per necessità e per verisimiglianza, cioè non è possibile poeticamente. Ed è questo solo che importa. Or dunque, come nei riconoscimenti non deve apparire volontà di poeta ma solo

le necessità del mito, così nelle soluzioni e così nei caratteri: anche nella pittura dei caratteri, conclude Aristotele, allo stesso modo che nella composizione dei fatti, bisogna aver sempre di mira ciò che è richiesto dalle leggi del necessario e del verisimile; cosicché, dato, per esempio, un personaggio di questo o quel carattere, ciò che egli dice o fa deve risultare appunto da codesto suo carattere conformemente alle leggi della necessità o della verisimiglianza; allo stesso modo che, dato un fatto, se un altro succede a quello, anche questa successione ha da risultare conforme alle leggi della necessità e della verisimiglianza (15, 1454 a 32 e sgg.).

E finalmente, sotto la stessa legge cadono tutte quelle parlate, tutti quegli sfoggi di eloquenza, tutte quelle descrizioni fuor di luogo che la moda sofistica e la consuetudine retorica avevano incominciato a introdurre nelle tragedie fino dal tempo di Euripide. Il pensiero, δίανοια, è propriamente tutto ciò che è espresso dalla parola. Ma poiché tragedia è mimèsi di azione, Aristotele sembra ammettere anche un pensiero che sia espresso dall'azione pura e semplice, indipendentemente dalla parola (19, 1456 b 2 sgg.). Non però è possibile ammettere in tragedia, che è per sua natura mimèsi di azione, un pensiero che sia espresso dalla parola indipendentemente dall'azione. A che si ridurrebbe, avverte Aristotele, il compito di chi parla, se la sua parola non giovasse a disegnare e a colorire la sua azione; e se, d'altra parte, la sua azione raggiungesse ella sola per suo conto e senza la parola l'effetto proprio della tragedia (19, 1456 b 7)? Dunque, poiché il pensiero espresso dalla parola deve essere lo stesso pensiero che è espresso dall'azione, si capisce che parola e azione devono coincidere: e cioè devono procedere insieme via via dalle stesse posizioni e situazioni; e quello che un personaggio dice deve aderire compiutamente a quello che fa e viceversa. E quindi il linguaggio dovrà avere certe

sue qualità di suono e di tono che si accordino col complesso dell'azione ne' suoi diversi elementi e momenti (24 fine; 22 passim). E il coro non potrà essere qualche cosa di adattabile e di trasportabile da un punto a un altro o anche da una tragedia a un'altra, come aveva cominciato a fare co' suoi intermezzi il poeta Agatone; che anzi bisognerà considerarlo come uno dei personaggi del dramma, e dovrà essere sottoposto alle stesse leggi dei caratteri e dell'azione, e dovrà appunto partecipare dell'azione ed essere parte integrale e vitale del tutto, come già adoperarono Sofocle e Eschilo (18 fine).

VI

Ebbene: perché nella tragedia non siano cori che discordano o non interessano alla intonazione generale; perché non siano parlate che allo svolgimento dell'azione non attengono o non valgono se non come prove di virtuosità retorica; perché non intervengano scene slegate da ciò che segue e precede; perché insomma in una opera di poesia in genere non si riveli alcuna contraddizione tra certe esigenze pratiche del poeta e il movimento ideale del mito: è necessario che il poeta viva il suo mito, che col suo mito si identifichi nell'atto in cui lo produce, che sia or l'uno ora l'altro de' suoi personaggi, e trapassi per tutte le loro vicende e mutazioni individuali e reciproche. E così egli troverà veramente e naturalmente ciò che conviene, τὸ πρέπον, che è quanto dire i rapporti di verisimiglianza e di necessità dei personaggi in sé e fra loro, delle situazioni in sé e fra loro, della espressione verbale col pensiero e con l'azione. Ecco perché la poesia è propria di coloro che hanno da natura una versatile genialità, εὐφραεῖς, o un temperamento entusiastico, μαν-

κοί, i quali possono più facilmente trasferirsi nei personaggi e nelle passioni che rappresentano (17, 1455 a 22 sgg.). E infatti è questa disposizione vivificatrice dell'animo che, denunciando e svelando nei personaggi il lor congegno vitale e schiarendo i rapporti dei fatti e dei personaggi tra loro, anche dispone gli uni e gli altri nei loro piani diversi, in luce e in ombra, e li coordina o subordina rispettivamente a un punto centrale che è come il nucleo di concentrazione e di riferimento di tutti gli elementi e come il polso di vita di tutta la creazione poetica. E questo è ciò che Aristotele vuole intendere quando dice che il poeta, del mito che si accinga a svolgere, deve anzi tutto rappresentarsi dinanzi agli occhi uno schema generale, ἐκτίθεσθαι καθόλου (17, 1455 b 1 sgg.). Dove la parola non avrebbe significato, o avrebbe un significato ovvio e volgare, se non si riportasse a quello che Aristotele già discorse e io esaminai della differenza tra poesia e storia. Linea generale è appunto cogliere il centro di vita del mito nel suo stesso vivere, nella mobilità del suo stesso formarsi, nella mutevole e feconda potenzialità del suo essere e divenire. La guerra di Troia è un tutto che ha principio e fine (23, 1459 a 32); ma non per questo è un tutto poetico. Sarà un tutto poetico quando sia posta, dirò così, in fuoco dall'animo del poeta e investita della sua luce; e allora molte parti cadranno e si perderanno fuor della linea di visione, e tutte le altre si disporranno naturalmente per mirabil prodigio, come infuse da un soffio generatore, ciascuna nella sua luce e nel suo piano.

Che questa concezione sia venuta ad Aristotele, come fu osservato⁹, dalla consuetudine che egli ebbe grandissima con la poesia drammatica, non è improbabile. Perché la poe-

⁹ G. GALATI MOSELLA, *La genesi e il carattere fondamentale della « Poetica » di Aristotele*, Palermo, Andò, 1910, pp. 7 sgg.

sia drammatica, col suo dialogizzare e sceneggiare il mito, si presentava ad Aristotele come un esempio tangibile non pur della mimèsi nel suo primo e più semplice significato di imitazione, ma anche nel suo significato più largo e profondo di rappresentazione della vita nel suo svolgersi e divenire. Oltre che la tragedia, per la stessa maggior brevità materiale sua, la quale spesso coincideva con un più limitato spazio di tempo entro cui si svolgevano gli avvenimenti rappresentati, dava a lui anche il senso di una concentrazione poetica maggiore. La poesia epica sembra avere su la drammatica il vantaggio di poter rappresentare più azioni contemporaneamente; mentre la rigidità della scena e l'attualità dello spettacolo scenico limitano la mimèsi a ciò solo che accade in momenti di tempo successivi. Ma questo vantaggio si riduce in sostanza a una maggior ricchezza di episodi (24, 1459 b 23 sgg.); e si sa che una favola episodica degenera di solito nel difetto che gli episodi sono giustapposti l'uno all'altro senza nessun rapporto né di verisimiglianza né di necessità (9, 1451 b 36): è dunque una coordinazione o giustapposizione su lo stesso piano, senza le proporzioni dovute e senza i dovuti rilievi, e quindi è a scapito di concentrazione. E la mimèsi raggiunge il suo fine tanto più facilmente e speditamente quanto maggiore è la sua unità o concentrazione (26, 1462 b 12). Per tutto questo è naturale che Aristotele giudicasse la poesia drammatica come il tipo ideale della poesia a cui anche l'epica dovesse, come a sua ideal perfezione, cercare di avvicinarsi. Bisogna, egli dice, che anche nell'epica, non altrimenti che nella tragedia, i miti siano concepiti e costruiti drammaticamente (23, 1459 a 19); e la miglior lode che egli dà a Omero è appunto questa, d'aver concepito e composto i suoi miti drammaticamente (4, 1448 b 35). Anche il poeta epico, sebbene la sua mimèsi sia narrativa e non rappresentativa, deve sforzarsi quanto più è possibile

di fare astrazione dalla sua persona (24, 1460 a 6), e, piú che narrare il fatto accaduto, rappresentarlo nel suo accadere, e insomma distaccarsi dal metodo che è proprio della storia e avvicinarsi al metodo che è proprio della poesia e della poesia drammatica in piú visibile specie. Il punto di vista di perfezione della mimèsi è la sua ἐνάργεια, cioè il massimo della sua vivezza rappresentativa (17, 1455 a 24). Alla quale è vero che anche contribuisce per la poesia drammatica la ὄψις (26, 1462 a 18), che è come la tangibilità della visione in atto; ma non bisogna dimenticare che la ὄψις è pur sempre un elemento estrinseco alla poetica propriamente detta; e in verità codesta ἐνάργεια deriva unicamente dalla soppressione totale della persona del poeta in quanto è estranea al mito, e quindi dalla sua piú piena e perfetta trasfusione e identificazione nel mito, senza residui e senza orme. Questa è la mimèsi per eccellenza, la mimèsi ideale.

VII

Che cosa è dunque mimèsi? Aristotele dice che tutte le arti in genere sono mimèsi (1, 1447 a 16), e che si possono distinguere e raggruppare fra loro da tre diversi punti di vista: secondo i mezzi, secondo gli obbietti, secondo il modo. Si tratta, com'è chiaro, di una classificazione pratica onde si distinguono, per esempio, la poesia dalla pittura, in quanto l'una adopera parole e ritmo e l'altra disegno e colore; la tragedia dalla commedia, in quanto l'una imita personaggi superiori al livello comune e l'altra inferiori; la tragedia dall'epopea, in quanto, pur valendosi ambedue degli stessi mezzi e pur rappresentando ambedue personaggi superiori al livello comune, l'una è narrativa o espositiva e l'altra è drammatica. Ed è anche, parzialmente, il tentativo piú an-

tico e piú razionale di una distinzione della poesia in generi letterari. Vediamo per altro se da ciascuno o da qualcuno di questi tre punti di vista è possibile cogliere la mimèsi che cosa è, e che cosa ha di comune il suo vario manifestarsi nelle singole arti.

Nessun aiuto sembra venirci dal primo punto. Come Aristotele dice che si è poeti per la mimèsi e non per il metro, allo stesso modo poteva dire che si è pittori per la mimèsi e non per il disegno, e così via. Al valore intrinseco della mimèsi il mezzo è indifferente. E anche sollevando e dilatando il concetto di mezzo a quello di espressione pura e semplice, non per questo saremmo autorizzati a identificare mimèsi e espressione.

Piú fortunata ricerca fu tentata rispetto agli obbietti. E qui gl'interpreti si dividono in due categorie: gl'interpreti realisti e gl'interpreti idealisti. Dicono gl'interpreti realisti che obbietto della mimèsi è la realtà, e che dunque mimèsi è imitazione di codesta realtà. E si fondano massimamente sul capitolo 4 e su un luogo della *Retorica*¹⁰; dove anche si legge, come vedemmo, che il piacere della mimèsi è riconoscimento di una perfetta adesione fra imitazione e cosa imitata. Se non che, osservano giustamente gl'interpreti idealisti, in troppi luoghi Aristotele parla di un piú e di un meglio della realtà pura e semplice, e dice che l'artista deve superare il proprio modello, e che deve imitare le cose quali dovrebbero essere, e che una cosa anche impossibile purché credibile può essere argomento di poesia. Dove pertanto obbietto della mimèsi non è piú il reale, e mimèsi non può essere piú imitazione. E si è detto infatti che c'è in ogni singolo essere un εἶδος, una forma ideale presente e agente,

¹⁰ *Rhet.* I, 11, 1371 b sgg. Cfr. CH. BÉNARD, *L'esthétique d'Aristote ecc.*, Paris, 1889, pp. 31 sgg.

a cui codesto essere tende come a sua perfezione, ma che nella realtà della vita si manifesta incompiutamente, fuorviata e impedita da ostacoli innumerevoli; e che la mimèsi esprime questa forma ideale, che è appunto la realtà medesima districata dagli accidenti, sciolta dalle contingenze mutevoli, libera da tutte le condizioni che contrastano al suo sviluppo pieno e perfetto. E dunque mimèsi è intuizione e visione del permanente nel contingente, dell'immutabile nel mutabile, dell'eterno nel morituro, dell'universale nel particolare; è rappresentazione di una realtà piú pura e piú intima della realtà fenomenica, è insomma la idealizzazione o la universalizzazione della realtà. Non si può certo disconoscere la profondità e la finezza di questa interpretazione¹¹. Ma si corre il rischio di accettare come tesi aristotelica una specie di antitesi alla teoria platonica, quasi che l'arte rappresentasse non già il reale sensibile o fenomenico, ma quella essenza o idea di verità, οὐσία, che è intima in ogni essere e da cui ogni essere riceve appunto la sua veste o la sua parvenza sensibile; cosicché, mentre per Platone l'arte è mimèsi di terzo ordine in quanto imita l'imitazione dell'idea, qui avremmo il rovescio della scala, identificando l'arte con la rivelazione e rappresentazione della prima verità o essenza. E oggetto dell'arte sarebbero insomma degli universali-idee rappresentati simbolicamente. A questa concezione a me sembra che tutta la *Poetica* aristotelica contraddica e repugni. Oltre che, c'è ancora una obiezione di carattere piú ristretto e specifico, ma non meno grave. Ritorniamo al luogo che già ricordai delle tre categorie di obbiettivi della mimèsi (25, 1460 b 10). È chiaro che la terza categoria, delle cose quali dovrebbero essere, οἷα εἶναι δεῖ, è collocata nella stessa linea della

¹¹ Cfr. S. H. BUTCHER, *Aristotle's theory of poetry and fine art...* London, 1907, pp. 150 sgg.

prima categoria, οἷα ἦν ἢ ἔστιν = cose quali furono o sono, e della seconda, οἷα φασιν καὶ δοκεῖ = cose quali dicono o sembra che furono o sono; e tutte tre dipendono dall'unico verbo μιμεῖσθαι. Il quale pertanto verrebbe ad avere, nello stesso punto e momento, due significati diversi e opposti, di imitare semplicemente per la prima categoria e per la seconda, di idealizzare o immaginare o creare per la terza. Avremmo cioè, su la stessa linea, la realtà vera e propria ne' suoi due aspetti di realtà sensibile e di realtà tradizionale o mitica o storica, e la idealizzazione della realtà. Il che non sembra possibile. Né la difficoltà si risolve se non interpretando, come dissi, l'οἷα εἶναι δεῖ non già come un meglio prodotto dalla mimèsi, ma come una modificazione della realtà che è nella realtà stessa fuori della mimèsi e che la mimèsi imita o riproduce non diversamente che le altre due categorie di realtà. Onde la questione torna allo stesso punto insoluta e insolubile.

Il terzo criterio di distinzione riguarda il modo della mimèsi. E la distinzione qui è limitata a due generi di poesia. Ma quello che piú apparisce singolare è che questi due modi del narrare e del rappresentare, epica e drammatica, a differenza dei mezzi e degli obbiettivi i quali rimangono nettamente separati e distinti gli uni dagli altri, si riducono in sostanza a uno solo, o almeno non sono collocati nello stesso piano di valore; ma l'uno dei due, il modo narrativo epico, è valutato in proporzione della sua tendenza ad avvicinarsi all'altro, e di tanto è ritenuto migliore quanto piú si avvicina all'altro. Basta richiamare alla memoria le due proposizioni già ricordate, che anche i miti epici devono essere concepiti drammaticamente e che il miglior poeta epico è Omero perché compose μῆσις δραματικός. In verità la differenza di questo dagli altri due punti di vista è fondamentale. Qui non si tratta piú di una distinzione, ma di una identificazione.

In generale oggetto della mimèsi sono personaggi in azione, *πράττοντες*. Appare subito che il miglior modo di rappresentare personaggi in azione è appunto il modo che si fonda su l'azione, cioè il modo drammatico. Che cosa significa modo drammatico per una narrazione epica? Significa allontanarsi il più che è possibile dalla narrazione di ciò che è accaduto, — l'epica non è storia; — e avvicinarsi il più che è possibile alla rappresentazione di ciò che accade, nell'atto in cui accade, nella serie dei momenti e movimenti successivi in cui accade, — poesia drammatica, che è la poesia ideale. Usciamo dalla limitazione dei generi letterari. Dunque mimèsi è visione diretta del poeta, nella sua maggior vivezza e concretezza, di un processo di vita, e rappresentazione di codesto processo. Dunque oggetto della mimèsi non è la realtà pura e semplice; e nemmeno un più o meglio della realtà: bensì è la realtà secondo la legge del verisimile e del necessario, cioè la realtà nel suo realizzarsi. Un fatto già accaduto, in quanto è accaduto, è ormai fuori della legge del verisimile e del necessario; dentro questa legge è solo in quanto si realizza e nell'atto in cui si realizza. Anche un fatto realmente accaduto diventa oggetto di poesia solo in quanto si concepisce, non già come accaduto, ma come possibile ad accadere secondo la legge del verisimile e necessario. Tutti gli errori di un'opera di poesia sono deviazioni da questa legge. Già vedemmo minutamente. Una scena di riconoscimento che si svolge per volontà del poeta e non per necessità del mito; un coro introdotto solo per colmare uno spazio tra due episodi; una parlata che è vano sfoggio di eloquenza; una soluzione creata artificialmente con l'intervento di qualche potere soprannaturale, sono tutti errori dovuti a oscurità di visione e a mancanza di concentrazione: visione della realtà nel suo accadere, concentrazione della realtà nel suo comporsi e disporsi per vari gradi e piani in rapporti di possi-

bilità verisimile e necessaria. Non il vero importa, ma il verisimile: non l'accaduto, ma ciò che può accadere. E perciò mimèsi è una vera e propria attività creatrice dello spirito. Il più o il meno, il meglio o il peggio, la realtà pura e semplice o la realtà idealizzata o la idealizzazione della realtà, sono tutte categorie estrinseche le quali nascono dalla fallace considerazione di un mondo poetico per se stesso, contraddittorie fra loro e anche col concetto fondamentale di mimèsi che lo stesso Aristotele pone e stabilisce solidamente. Imitare è veramente imitare in quanto importi imitazione o riproduzione di un processo di vita nel suo possibile svolgimento. La piccola bimba che si stringe al seno la sua bambola, e la chiama per nome e la culla e le fa mille vezzi e domande e si finge le risposte, sembra, è vero, che imiti sua madre, ma in verità ella non fa che esprimere e concretare in accenti e movimenti e atteggiamenti di vita certe inclinazioni e disposizioni che le si vengono formando e svolgendo nel piccolo animo. Date a un bimbo, a due bimbi, un motivo qualunque che generi in loro una qualunque attività spirituale, ed essi seguiranno per lor conto e piacere a immaginare la loro storia, a creare e a intessere il loro mito. Mimèsi è imitazione e creazione; è l'atto stesso della creazione che si adegua con la cosa creata, che vi aderisce compiutamente, che è tutt'uno con essa nel flutto di vita che la percorre. Riconoscimento di aderenza fra imitazione e cosa imitata non implica affatto una precedente e speciale e parziale conoscenza della cosa imitata; bensì è riconoscimento di un processo di vita nel suo svolgimento perfetto, e anzi di un ritmo di vita a cui l'anima tende come verso una sua integrazione, e infatti gioisce allorché riconosce chiuso e intègro. Nessuno vorrà certo, su la base del capitolo 4, far dire ad Aristotele la stoltezza che per applaudire all'*Èdipo re* bisognasse aver conoscenza del mito di Èdipo. E poi, quale

mito? Quello di Sofocle; il quale naturalmente non aderisce che con se stesso. Tutte le nostre esclamazioni di riconoscimento gioioso dinanzi a un'opera d'arte, quando diciamo che sí lady Macbeth è veramente lady Macbeth e Nausicaa Nausicaa, non altro riconoscimento attestano se non di un nuovo atto di vita che ci si è rivelato in tutta la sua pienezza e freschezza; se non di un ritmo di vita che abbiamo veduto volgersi e inarcarsi e chiudersi seguendo sua legge, la quale noi sentivamo e riconoscevamo via via essere la medesima legge che apriva nel nostro animo gl'intervalli successivi e ne segnava gli attesi battiti, fino a che il ritmo non avesse toccato il suo punto estremo e chiuso il suo arco. Perché oggetto della mimèsi non è una conoscenza; non è il particolare il singolo l'accaduto, ciò che fu e non è piú, ciò che è tuttavia ma fuori di noi e non in noi, τὰ καθ'ἑκαστον; bensí è l'universale, τὰ καθόλου; e non un universale astratto, un'idea una aspirazione un simbolo, ma un universale concreto, anzi nel massimo della sua concretezza, un universale che si scinde e si moltiplica ricreando se stesso in mille moti e modi e frammenti di vita, che è la vita stessa nel suo perenne vivere, nel suo perpetuo fluire, nel suo innumerevole irradiarsi e rifrangersi dalla inesausta fecondità dello spirito.

VIII

Definita così la mimèsi, sembrerebbe implicitamente definito e chiarito anche il fine della mimèsi. Il quale non potrà essere qualche cosa di estraneo all'attività mimetica o creatrice, ma dovrà essere essa stessa codesta attività in quanto giunga al suo perfetto compimento. Tuttavia Aristotele parla piú volte di una ἡδονή, come di una piacevole emozione che l'opera d'arte produce nei lettori o spettatori; la

quale non è eguale per tutte le opere d'arte, e anzi, per restare nel punto di vista aristotelico, per tutti i generi letterari; ma è diversa per ogni genere, e altra è per la tragedia, altra per la commedia, altra per la poesia epica¹². E che questa eguale e diversa ἡδονή sia il fine di ogni opera d'arte o di ogni genere letterario e insomma della mimèsi, risulta chiaro da piú luoghi e non ha bisogno di dimostrazione. Basti citare l'ultimo periodo della *Poetica*: Se dunque la tragedia è superiore all'epopea per tutte queste ragioni e anche per una piú diretta efficacia de' suoi mezzi artistici al raggiungimento del proprio fine, — poiché queste due forme di mimèsi non devono procurare questo o quel diletto a caso, ma quello soltanto che è loro proprio e che s'è definito, — è chiaro che la tragedia, come quella che piú immediatamente ed efficacemente della epopea raggiunge il proprio fine, deve ritenersi una piú nobile forma di poesia. Dunque questa ἡδονή è appunto il fine della mimèsi.

Vediamo meglio, limitandoci per il momento, dove Aristotele è piú esplicito, alla tragedia. La tragedia, com'è noto, è rappresentazione di casi che suscitano pietà e terrore. E quando Aristotele si accinge a esaminare quali casi siano piú adatti a provocare codesti sentimenti, egli incomincia il capitolo così: A che cosa deve mirare il poeta nel comporre i suoi miti, e da quali casi egli raggiungerà l'effetto proprio della tragedia, τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον (13, 1452 b 30), ecc. — Dunque l'effetto proprio della tragedia, cioè il suo proprio fine, cioè la sua propria ἡδονή, nascono da casi che suscitano pietà e terrore. Il che è dichiarato anche piú esplicitamente in 14, 1453 b 11: Il poeta tragico deve procurare mediante la mimèsi quel tal piacere che nasce ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου —. Infatti, casi che non suscitano né pietà né

¹² Cfr. 26, 1462 b 13 e la nota ivi; 13, 1453 a 35; 14, 1453 b 10.

terrore, e Aristotele ne fornisce piú esempi, non sono tragici (13, 1452 b 35 sgg.). Che cos'è la ἡδονή suscitata da questi casi? Prendiamo l'*Èdipo re*, la tragedia ideale, secondo Aristotele. Un pauroso terrore occupa la situazione fin da principio. C'è uno in Tebe che ha ucciso Laio, il predecessore di Èdipo. Perché l'ira del nume si plachi e Tebe sia salva dalla pestilenza, è necessario rintracciare e punire l'uccisore. E lo stesso Èdipo cerca. S'interroga Tiresia. La verità incomincia a balenare orribile e mostruosa. Di scena in scena le fila del dubbio si torcono e si stringono; il terrore aumenta. Ed ecco, viene il messo da Corinto: la scena citata dallo stesso Aristotele come un esempio mirabile di peripezia. Viene il messo e narra la morte del re Pòlibo, il supposto padre di Èdipo. Èdipo dovrebbe allietarsi: è morto di natural malattia; non egli lo ha ucciso. Ma il dubbio tuttavia incalza e preme. Non anche egli è sicuro che non si contaminerà di nozze con sua madre. Anche per questo fuggì da Corinto. E il messo, perché piú Èdipo si racqueti, gli rivela chi è, che egli non è figlio di Pòlibo, che la moglie di Pòlibo non è sua madre. E allora tutto si chiarisce. Egli non è sfuggito all'oracolo di Apolline: veramente egli ha ucciso suo padre; veramente egli ha sposata sua madre. E l'animo nostro, che fino a questo momento era stato come rinserrato e chiuso dentro una sua cupa angoscia, ecco che finalmente si discioglie e si apre in un respiro di liberazione; e libero è ormai dal terrore, e sottentra e prevale un senso di commossa misericordia; onde a poco a poco, dinanzi all'accaduto irreparabile, riprende il suo corso e ritrova il suo equilibrio pacato. Ognuno di noi può aver provato qualche cosa di simile a una sventura che ci colpisca; come alla morte di una creatura amata: durante il male, nella incertezza dell'esito, pare che tutte le nostre facoltà si ritraggano e si arrestino e facciano groppo, e non il piú lieve fiato aliti

dal nostro petto: avviene la morte, ch'è una soluzione, e l'animo scoppia nel suo dolore, ma anche s'apre e si scioglie e si deterge nel suo lavacro di lacrime. Or questa è appunto la ἡδονή che il poeta tragico deve procurare da fatti che destino pietà e terrore: dove la pietà è, dirò così, come termine medio o di passaggio dal perturbamento precedente all'equilibrio restaurato. Ma questa ἡδονή non è altro che la catarsi della celebre definizione. Dice la definizione che la tragedia, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν, cioè di sollevare e purificare l'animo da codeste passioni (6, 1449 b 27). Dunque catarsi è piacere, è sfogo, è sollievo, è liberazione: sollievo da quel terrore che stringeva e mordeva il cuore nella trepida attesa della catastrofe; sfogo di quella pietà che, rattenuta dapprima e come raggelata tra le ombre dell'oscuro destino, rompe ora e trabocca di fronte alla catastrofe irreparabile. Quel ch'era buio e incerto e sconvolto si tramuta in una consapevole lucidità: e come i personaggi veggono ormai ciascuno nettamente il corso fatale della propria vita, così in noi si fa una luce nuova e lo spirito si ricompone. E così catarsi è anche chiarificazione e purificazione: è il ritorno dell'anima dalla incertezza alla certezza, dalla non conoscenza alla conoscenza, dalla oscurità alla luce, dal turbamento all'ordine e all'equilibrio.

In un opuscolo di Nicola Festa, al quale si deve in gran parte questa che a me sembra la piú semplice e la piú piana di quante soluzioni sono state tentate del faticoso problema, vedo ricordati a questo proposito alcuni pensieri del Goethe, i quali sono veramente di una singolare chiaroveggenza e lucidità¹³. Diceva il Goethe che «l'autore tragico non do-

¹³ N. FESTA, *Sulle piú recenti interpretazioni della teoria aristotelica della catarsi nel dramma*, Firenze, 1901, pp. 42-3.

vesse soltanto eccitare affetti e quindi abbandonare a se stesso l'uomo così eccitato; ma sugli animi degli spettatori dovesse operare in modo che la serie degli affetti abilmente sollevata e depressa, portata al suo apice e divenuta soverchiante, non dovesse da ultimo interrompersi senza motivo, solo per essere accidentalmente l'azione del dramma giunta al suo termine, ma dovesse avere una conclusione naturale, che s'imponesse allo spettatore come necessaria, come la chiusa di un pezzo di musica. Che si tratti qui di una necessità estetica, risulta oggi evidente ogni qualvolta un tragico erra grossolanamente contro questo precetto, quando ci fa uscire dal teatro con una non risolta dissonanza di sentimenti nell'animo, o in genere con un sentimento che non ha il carattere spiccato della conclusione necessaria. In tali casi noi diciamo che l'opera non ha conclusione o che non ne ha una soddisfacente. Questa mancanza di soddisfazione non si elimina con l'osservare che l'azione esteriormente è completa e non c'è niente da aggiungere. Spesso l'azione, considerata dal suo rispetto puramente prammatico, è del tutto finita senza che perciò si manifesti alcun sentimento derivante dal vederla terminata; appunto perché la serie dei sentimenti eccitata da quell'azione non si è chiusa in piena regola secondo il contrappunto del cuore». Si rileggano ora i capitoli dove Aristotele ragiona delle varie forme di peripezia, di riconoscimento, delle soluzioni ἀπομυχάνης, e quello ch'io dissi singolarmente. Dice bene il Festa che il genio del Goethe intravide irresistibilmente la verità; ma non solo la verità, io credo, in rapporto al problema della catarsi preso per se stesso. Il quale, in tal modo, non avrebbe l'importanza che gli si è sempre attribuita e che sembra ormai naturale attribuirgli se non altro in considerazione delle soluzioni innumerevoli che ne sono state tentate in ogni luogo e in ogni tempo. Basti dire qui, dove non

accade più lungo discorso, che la più parte degl'interpreti, massimamente quelli che considerano la parola κάθαρσις come termine medico, pare abbiano fatto il maggiore sforzo nel cercare altrove che nella *Poetica* la propria strada. E si è venuti così a dar peso, non dico a un celebre passo della *Politica* (VIII, 7, 1341 b 32 sgg.) che ha veramente un suo speciale valore, ma a infiniti altri passi anche non aristotelici che in verità oscurano e non illuminano; e, recentemente, anche a una certa definizione della commedia¹⁴ la quale anzi tutto avrebbe bisogno di avere un senso ella medesima prima d'essere invocata a darne altrui. E così, perduto di vista per errori laterali il testo della *Poetica*, non ci si è preoccupati della prima cosa che bisognava, e cioè di ricondurre il problema nel fulero della concezione aristotelica della mimèsi. Ora la pagina del Goethe sembra come suggerita da un preciso esame di quel principio di coerenza che io mi adoperai di dimostrare della *Poetica* aristotelica fondamento e centro. Per il Goethe la catarsi non è che la soluzione verisimile e necessaria dell'azione drammatica. Ma non solo: perché pare da certe parole che il Goethe protenda anche più oltre la sua intuizione, quasi che egli ammetta e senta una specie di catarsi per qualunque opera fiorisca sotto il respiro delle Muse. Perciò lasciamo ora da parte la catarsi, che è la ἡδονή propria della tragedia¹⁵, e torniamo alla ἡδονή pura e semplice, che è il fine della mimèsi.

Poiché questo fine si chiarisce particolarmente come una emozione piacevole nell'animo degli spettatori o lettori, si è ritenuto che sia un fine estrinseco alla concezione del poeta.

¹⁴ Nel così detto ANONIMO COISLINIANO; cfr. N. TERZAGHI, *Su la catarsi di Aristotele* in «Classici e Neolatini», maggio-agosto 1912.

¹⁵ Per questa identificazione κάθαρσις = ἡδονή cfr. anche *Polit.* VIII, 7. 1342 a 14.

Non invoco l'osservazione che Aristotele è di una singolare rigidità ed esattezza nel dichiarare volta per volta quali problemi non attengono alla poetica in sé¹⁶. Ma vediamo meglio. Che cos'è fine? Per Aristotele fine di un obbietto è il termine del suo divenire, è il concretarsi ultimo del suo processo vitale. È presente e agente dal primo moto della materia informe, ὕλη, dal primo germogliare e attuarsi della sua mera esistenza potenziale, δύναμις, fino a che l'obbietto non raggiunga la sua forma, εἶδος, cioè la sua piena attualità, ἐντελέχεια, e insomma la sua propria natura e la sua propria essenza. E allora il fine coincide con codesta natura o essenza¹⁷. Fine in un'opera d'arte è il centro del suo stesso concepimento. Anch'esso è presente e agente dal primo soffio di vita. È il polo a cui ogni persona si volge, è il cardine intorno a cui ogni atto si muove, è il segno verso cui tutto converge. Oscuro da prima e come velato, trae seco nel suo mistero le incerte anime; finché si disvela intero e getta intorno la sua luce, e dalla sua luce tutto prende colore e animazione e forma. L'opera d'arte ci è dinanzi nella sua concretezza piena; e l'anima è paga. Così, quando udiamo da uno strumento staccarsi una frase musicale, l'anima segue il volgere delle note e ascende e discende fatta docile come da una sottile pena, e non si racqueta se non quando la frase è compiuta e il ritmo della frase e dell'anima si è chiuso. C'è sempre nell'anima come un vuoto che chiede d'essere riempito, come un'aspirazione che chiede d'essere soddisfatta. Voi non potete restare a mezzo di un verso, di una strofa, di un qualunque periodo musicale, senza che l'anima non repugni da quella compiutezza mancata. E così, quando in

¹⁶ Cfr. 6, 1450 b 18; 7, 1451 a 6; 14, 1453 b 7; 19, 1456 b 10; 20, 1456 b 33, ibid. b 38; 25, 1460 b 16; 25, 1460 b 31; 26, 1462 a 6.

¹⁷ Cfr. *Phys.* II, 2, 194 a 28 sgg.; *Polit.* I, 2, 1252 b 32 sgg.; *Metaph.* IV, 4, 1015 a 11 sgg.

un'opera d'arte una conclusione vi apparisca non necessaria, e cioè non emani direttamente per necessità e per verisimiglianza da tutto il complesso dell'azione, un senso di disagio vi fastidisce, un'intima dissonanza vi offende, che sono appunto l'indice sicuro che quell'opera d'arte non ha toccato il suo punto estremo, non è giunta alla sua pienezza, non vive di tutte le radici e di tutti i germogli della sua vita. Occorre che tutti gli elementi musicali siano necessari l'uno all'altro, verisimili l'uno all'altro, strettamente e coerentemente saldati l'uno con l'altro, senza tracce o residui di legatura, per modo che ogni suono digradi e rialzi, si smorzi e s'accenda nel suono successivo, e tutti insieme siano infusi dello stesso spirito e animati dello stesso soffio. E allora anche la nostra anima sentirà la presenza ambrosia delle Muse e il tocco delle dita immortali; e anch'ella canterà la sua musica divina. E questa è la ἡδονή.

La quale noi non diremo che sia estrinseca all'opera d'arte solo perché si riflette in uno specchio dove siamo usi a vederla. Il suo apparire non è il suo essere. Il suo apparire è mutevole: e Aristotele dice che sono diverse ἡδοναὶ per ogni genere; e noi potremmo aggiungere che sono diverse per ogni opera d'arte, e anzi che è diversa la ἡδονή di una stessa opera d'arte per individui diversi, e anzi che è diversa la ἡδονή di una stessa opera d'arte per lo stesso individuo in momenti diversi. Ma il suo essere è uno. E soggiace a una unica legge: che è la legge del possibile κατὰ τὸ εἶδος ἢ τὸ ἀναγκαῖον, onde l'attività mimetica o creatrice raggiunge e concreta in forme innumerevoli di esseri vivi perfettamente e organicamente compiuti in se stessi il suo eterno e inesauribile ritmo di vita.

MANARA VALGIMIGLI

Massa Lunense, aprile 1916.

AVVERTENZA

Le principali e piú recenti edizioni e traduzioni della *Poetica* che ebbi presenti, sono queste:

- ARISTOTELES, *Graece, ex recensione* IMMANUELIS BEKKERI. *Edidit Academia Regia Borussica* Volumen alterum, Berolini, 1831, *περὶ ποιητικῆς*, pp. 1447-1462.
- ARISTOTELES, *Latine, interpretibus variis. Edidit Academia Regia Borussica. Berolini, 1831. De Poetica*, ANTONIO RICCOBONO *interprete*, pp. 742-750.
- SAINT-HILAIRE J. B., *Poétique traduite en français et accompagnée de notes perpétuelles*. Paris, 1838.
- UEBERWEG FR., *Aristotelis Ars Poetica ad fidem potissimum codicis antiquissimi Ac (Parisiensis 1741)*. Berlin, 1870.
- SUSEMIHL FR., *Aristoteles über die Dichtkunst, griechisch und deutsch, und mit sacherklärenden Anmerkungen*. Zweite Auflage, Leipzig, 1874.
- UEBERWEG FR., *Ueber die Dichtkunst*. Zweite Auflage, Leipzig, 1875.
- SCHMIDT M., *Ueber die Dichtkunst, griechisch und deutsch*. Jena, 1875.
- BARCO G., *L'Arte Poetica di Aristotele tradotta sul testo di G. Vahlen*. Torino, 1876.
- EGGER EM., *Aristote Poétique avec des extraits de la Politique et des Problèmes, texte grec avec commentaire en français*. Paris, 1878.
- EGGER EM., *Aristote Poétique avec ecc.; traduction française*. Paris, 1878.
- RUELLE ÉM., *Aristote Poétique et Rhétorique*, Paris, 1882.
- VAHLEN I., *Aristotelis de Arte Poetica Liber: tertius curis recognovit et adnotatione critica auxit*. Lipsiae, 1885.

- GOMPERZ TH., *Aristoteles' Poetik uebersetzt und eingeleitet*. Leipzig, 1897.
- TUCKER T. G., *Aristotelis Poetica, textum recognovit emendavit. in ordinem digessit etc.* London, 1899.
- BUTCHER S. H., *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art with a critical text and a translation of the Poetics*. Fourth edition, London, 1907.
- BYWATER I., *Aristotle on the Art of Poetry. A revised text, with critical introduction, translation and commentary*. Oxford, 1909.
- BYWATER I., *De arte poetica l. recognovit brevique adnotatione critica instruxit*. Ed. altera, Oxonii, 1911.
- CHRIST W., *Aristotelis De Arte Poetica Liber*. Lipsiae, Teubner, edit. ster., 1913.
- MARGOLIOUTH D. S., *The Poetics of Aristotle, translated from Greek into English and from Arabic into Latin, with a revised text, introduction, commentary, glossary and onomasticon*. London, 1911.
- COOPER L., *Aristotle on the Art of Poetry, an amplified version etc.*, Boston, 1913, New York, 1921.
- GUDEMAN A., *Aristoteles über die Dichtkunst*. Neu übersetzt mit Einleitung etc. Leipzig, 1920.
- ROSTAGNI A., *La Poetica di Aristotele con introduzione commento e appendice critica*. Torino, 1927.
- TKATSCH JAR., *Die arabische Uebersetzung der Poetik des Aristoteles, und die Grundlage der Kritik der griechischen Textes*. I, Wien und Leipzig, 1928; II (aus dem Nachlass hersausgegeben von A. Gudeman und Th. Seif) 1932.
- HARDY J., *Aristote Poétique, texte établi et traduit*. Paris, « Les Belles Lettres », 1932.
- GUDEMAN A., *Aristoteles περί ποιητικής mit Einleitung, Text und Adnotatio critica, ecc.* Berlin und Leipzig, 1934.
- ΣΙΚΥΤΡΙΣ J., 'Αριστοτέλους περί ποιητικής..... 'Αθήναι, 1937.
- ROSTAGNI A., *Aristotele Poetica, Introduzione, testo ecc.* 2ª edizione, Torino, 1945.

POETICA

Segni adoperati nella traduzione:

< > parole corrispondenti a integramenti introdotti nel testo, o miei o altrui.

[] parole introdotte nella traduzione, per chiarimenti o complementi di significato, non corrispondenti a parole del testo.

I

1. La poesia è imitazione o mimèsi.

Della poetica in sé e de' suoi generi, e qual funzione abbia ciascuno di essi; come debbano essere costituite le favole¹ se si vuole che l'opera del poeta riesca perfetta; ^{1417 a} inoltre, di quante e di quali parti ogni singolo genere si compone²; e similmente, di tutti gli altri problemi che rientrano in questo medesimo campo di ricerca, ecco gli argomenti di cui voglio trattare: e ne tratterò incominciando, secondo l'ordine naturale, da ciò che viene prima³.

L'epopea e la tragedia, come pure la commedia e la poesia

¹ Le favole, *οἱ μῦθοι*. Si tratta esclusivamente del contenuto o materiale ond'è costituito l'intreccio di una tragedia o commedia o poema epico. Ché questi soltanto, come risulta anche da 6, 1443 b 21, sono i generi letterari, *τὰ εἶδη*, di cui doveva occuparsi la *Poetica*. La poesia lirica non vi era considerata. Vedi l'Introduzione e l'Appendice critica.

² Senza dubbio il soggetto grammaticale di *ἔστι* è *ἡ ποιησις*, cioè un componimento poetico determinato, o tragedia o commedia o poema epico; e perciò in sostanza equivale a *ἕκαστον εἶδος*. La questione è trattata nel cap. 6 riguardo alla tragedia, nel cap. 24 (1459 b 10) riguardo alla poesia epica.

³ Cioè, prima, incominciando da ciò che è comune alle diverse arti (mimèsi), seguitando poi con ciò che le differenzia singolarmente; procedendo insomma dal generale al particolare.

15 ditirambica ⁴, e gran parte dell'auletica e della citaristica ⁵, tutte quante, considerate da un unico punto di vista, sono mimèsi [o arti di imitazione]. Ma differiscono tra loro per tre aspetti: e cioè in quanto, o imitano con mezzi diversi, o imitano cose diverse, o imitano in maniera diversa e non allo stesso modo.

2. Diverse specie di poesia in relazione ai diversi mezzi della mimèsi.

Come infatti ci sono artisti i quali, per imitare e ritrarre piú soggetti ⁶, — o lo facciano con coscienza della loro arte 20 o per mera consuetudine ⁷, — adoperano forme e colori, mentre altri si valgono della voce; così accade anche nelle arti sopra dette. Nelle quali, per ciò che hanno di comune, i mezzi della mimèsi sono il ritmo, il linguaggio e l'armonia; e questi mezzi o sono adoperati separatamente l'uno

⁴ Cfr. piú avanti 1447 b 26: ditirambo e nòmo, massime nel IV secolo, avevano carattere specialmente drammatico.

⁵ Questa limitazione vuole sí escludere l'auletica e la citaristica in quanto accompagnate dalla parola, le quali sarebbero comprese nel ditirambo e nel nòmo (cfr. 1447 b 26); ma anche vuol significare che per Aristotele certa musica strumentale pura non aveva valore imitativo (cfr. *Probl.* 918 a 31).

⁶ « Piú soggetti », πολλά, non « tutti ». Anche per Aristotele, come per altri scrittori antichi p. es. XENOF. *Mem.* III, 10, 1; e specialmente DIONE DI PRUSA, *Or.* XII, l'arte dei pittori e scultori è sottoposta a certi limiti e non può rappresentare ogni cosa.

⁷ L'interpretazione del Margoliouth « and treats them ideal'y or realistically » non è affatto giustificata né dal contesto in sé né dal raffronto ch'egli pone con *Polit.* 1281 b 12. È chiaro che Aristotele distingue fra chi imita per puro istinto naturale e chi per conoscenza e coscienza della propria arte: cfr. 8, 1451 a 22: ἤτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν.

dall'altro o si trovano mescolati insieme. Così, per esempio, si valgono esclusivamente dell'armonia e del ritmo l'auletica e la citaristica e quante altre arti vi possono essere virtual- 25 mente simili a queste, come l'arte di sonar la zampogna; del solo ritmo senza l'armonia si vale in genere l'arte dei danzatori ⁸: anche costoro di fatti col ritmo di certi lor gesti e movimenti riescono a rappresentare caratteri, casi e azioni ⁹. C'è poi un'altra forma di arte la quale si vale del linguaggio puro e semplice [, cioè senza l'accompagnamento musicale], o in prosa o in versi; e, se in versi, sia mescolandone insieme di piú specie, sia adoperandone di una specie 1447 b sola. Questa forma di arte, fino a oggi, si trova a essere senza nome ¹⁰. E veramente io non saprei con qual nome generico chiamare i mimi di Sòfrone e di Xenarco e i dialoghi socra- 10 tici ¹¹; e non lo saprei neanche se la mimèsi [in questi due

⁸ È probabile che Aristotele, seguendo PLAT. *Leg.* 795 e, intenda escludere dalle forme mimetiche quella danza che mirava unicamente alla sanità e alla bellezza del corpo. Quanto alla mimèsi orchestica, giovi qui ricordare quel tal Teleste, corodidàscalo di Eschilo, il quale, dice ATENE0 (22 a), nel danzare i *Sette a Tebe* era così abile artista che riusciva danzando a render visibili gli avvenimenti narrati.

⁹ Caratteri (ἥθη), disposizioni morali; casi (πάθη), ciò che agli uomini accade; azioni (πράξεις), ciò che gli uomini fanno (cfr. 9, 1451 b 11).

¹⁰ Leggo questo passo come i piú degli editori anche recenti, espungendo ἐποποιία (Ueberweg) e integrando ἀνώνυμος (Bernays): l'uno e l'altro mutamento sono confermati dalla Versione Araba.

¹¹ Secondo un passo di Aristotele nel dialogo *περὶ ποιητῶν* (cfr. 61, Rose), il primo a comporre dialoghi socratici sarebbe stato Alexàmeno di Teo: ed è notabile che anche in questo passo siano ricordati insieme come οὐδὲ ἐμμέτρους.... λόγους καὶ μιμήσεις i mimi di Sòfrone. Ora, se si pensa che il nome stesso di mimo doveva suggerire ad Aristotele di collocare questa forma di arte nella stessa linea delle altre opere di mimèsi; o anche si pensa alla tradizione conservataci da SUIDA (s. v. Σώφρων) e da DIOGENE LAERZIO (III, 18) che Platone sarebbe stato

casi sopra detti] fosse fatta in trimetri o in elegiaci o in altri versi di simil genere. Vero è che gli uomini, congiungendo insieme il nome di « compositore » o « poeta » col nome del metro, dicono <gli uni> « poeti elegiaci », gli altri « poeti epici », come se codesto appellativo di « poeti » derivasse loro non già dalla mimèsi ma in generale e senz'altra distinzione dal metro: tanto che, per esempio, se uno dà fuori, in versi, qualche trattato di medicina o di scienza naturale, costui per abitudine lo chiamano poeta. Ma in realtà non c'è niente di comune fra Omero ed Empedocle a eccezione del verso; e perciò quello sarebbe giusto chiamarlo poeta, questo invece non poeta ma fisiologo. Ci troveremmo nella stessa condizione con uno scrittore il quale facesse un'opera di mimèsi mescolando insieme ogni sorta di metri, comè fece Cherèmone nel suo *Centauro*, che è una rapsodia composta di tutti i versi possibili: ebbene, anche costui [in quanto imitatore] sarebbe giusto chiamarlo poeta¹².

studioso e imitatore dei mimi di Sòfrone e che li avrebbe egli stesso introdotti in Atene, si capisce facilmente come Aristotele sentì l'affinità del mimo col dialogo socratico in genere, non pur di Alexàmeno ma e di Platone e di Eschine e degli altri, in quanto erano ambedue forme di μιμήσεις ἐν λόγῳ.

¹² Occorre una breve dichiarazione a tutto questo passo (1447 a 28 - b 23) che forse a cagione del suo rapido passaggio dalla forma negativa alla positiva è sembrato generalmente un poco oscuro. Lo svolgimento del pensiero aristotelico mi pare questo. Gli uomini connettono il valore di ποιεῖν e quindi di ποιητής esclusivamente col metro adoperato: e parlano di ἐλεγιοποιοί e di ἐποιοί so'lo rispetto al metro o non alla mimèsi. Ciò produce, necessariamente, errori grossolani; onde, per esempio, Omero ed Empedocle sono collocati su lo stesso piano solo perché scrissero in versi. Stando così le cose, come chiameremmo un'opera di mimèsi in prosa come i mimi di Sòfrone? e come un'opera come il *Centauro* di Cherèmone che è una rapsodia composta in ogni sorta di versi e di cui pertanto non sarebbe possibile definire il poeta creando

Queste sono le distinzioni che si dovevano fare su questo argomento. Ci sono poi alcune forme di arte le quali si valgono di tutti insieme i mezzi sopra detti, cioè del ritmo, della melodia e del verso¹³: cosí la poesia ditirambica e quella dei nòmi da un lato, la tragedia e la commedia dall'altro. Con questa differenza però, che le prime due adoperano tutti codesti mezzi contemporaneamente, le altre due [separatamente, cioè] parte per parte¹⁴.

Ecco dunque quali credo siano le differenze tra le varie arti per ciò che appartiene ai mezzi onde si fa la mimèsi.

II

Diverse specie di poesia in relazione ai diversi oggetti della mimèsi.

Ora, siccome gli imitatori imitano persone che agiscono, 1448 a e queste persone non possono essere altrimenti che o nobili

una parola in ποιός sul tipo di ἐλεγιοποιός, in considerazione del metro? Dunque bisogna spostare il punto di vista. Si è poeti in rapporto alla mimèsi, non al metro. Il poeta è essenzialmente μιμητή sia ἐν μέτροις sia ἐν λόγοις. Movendo di qui avrà diritto al nome di poeta chiunque faccia opera di mimèsi: e chi come Cherèmone adoperi ogni specie di versi, e chi come Sòfrone e Xenarco scriva in prosa; né si correrà piú il rischio di confondere un'opera di vera poesia, cioè di mimèsi, con un'opera di scienza naturale o di medicina solo perché tutte due scritte in versi.

¹³ Prima aveva detto (1447 a 22) ritmo, linguaggio e armonia: melodia è armonia; verso è il linguaggio misurato dal ritmo; ritmo può essere anche senza linguaggio, come nell'auletica e citaristica o nella danza.

¹⁴ Si capisce che questo è detto un poco all'ingrosso; perché solo l'elemento musicale, nella tragedia e nella commedia, è adoperato a intervalli, nelle parti corali.

o ignobili, — perché i due unici criteri su cui si fonda la diversità dei caratteri possiamo pur dire che siano sempre questi, e tutti gli uomini infatti differiscono nel carattere in quanto sono virtuosi o non virtuosi, — [costoro dunque imiteranno] o uomini migliori di noi o peggio di noi o come noi. Così fanno i pittori. Polignòto, per esempio, raffigurò esseri migliori, Pausóne peggiori, Dionisio simili. È chiaro pertanto che anche ciascuna delle forme di mimèsi sopra nominate avrà di queste differenze, e che l'una sarà diversa dall'altra in quanto siano diversi, nel modo che ho detto, i soggetti imitati. Anche nell'orchestica, nella auletica e nella 10 citaristica si possono dare di tali differenze; e così anche nelle arti della parola, sia prosa siano versi senza accompagnamento musicale. Per esempio, Omero rappresentò personaggi migliori di noi, Cleofonte simili a noi, Egèmone di Taso, il primo che scrisse parodie, e Nicòcare, l'autore della *Diliade*, peggiori di noi. Lo stesso si può dire a proposito dei ditirambi e dei nòmi: dove i personaggi possono essere [diversamente] rappresentati, come fecero, ad esempio, 15 <... e Ar>ga <nei loro...>, Timòteo e Filòsseno nei loro *Ciclopi*¹⁵. E questa è appunto la differenza onde anche si di-

¹⁵ Poiché Timòteo e Filòsseno scrissero ciascuno un *Ciclope*, ditirambo (v. Indice dei nomi propri), e non è improbabile che la citazione di Aristotele corrisponda per il primo a un esempio del *μυμείσθαι βελτίους*, per il secondo del *μυμείσθαι χείρους*, così neanche è improbabile che precedesse il ricordo di due poeti di nòmi, ciascuno con egual valore esemplificativo. E siccome Arga fu veramente un poeta assai noto di ignobili nomi, credo che il vecchio integramento 'Αρ> γὰς del Castelvetro sia ancora quanto di meglio è stato pensato. Quanto alla terza possibilità, la realistica, del *μυμείσθαι ἰσούους*, poteva benissimo, come osserva il Bywater, non esserci; né era richiesta dalla successiva distinzione di tragedia e commedia, dove infatti questa terza possibilità non è presentata e dove anzi si insiste (la lezione *ἐν αὐτῇ* è sicuramente confermata dalla V. A., in *hac differentia ipsa*) esclusivamente su le altre due.

stinguono tragedia e commedia: ché l'una tende a rappresentare personaggi peggiori, l'altra migliori degli uomini di oggi¹⁶.

III

Diverse specie di poesia in relazione ai diversi modi della mimèsi.

C'è poi, oltre queste, una terza differenza, la quale consiste nel modo onde i singoli oggetti possono essere imitati. Infatti, dato che siano eguali i mezzi della imitazione ed 20 eguali gli oggetti, il poeta può tuttavia imitare in due modi diversi: e cioè, o in forma narrativa, — e in questo caso egli può assumere personalità diverse, come fa Omero, o può narrare in persona propria, rimanendo sempre lo stesso senza alcuna trasposizione; — o in forma drammatica: e allora sono gli attori i quali rappresentano direttamente tutta intiera l'azione come se ne fossero essi medesimi i personaggi viventi e operanti¹⁷.

Queste dunque, come dissi a principio, sono le tre differenze in cui si distingue la mimèsi, e cioè nei mezzi, negli 25 oggetti, nei modi. Così che, se da un lato Sofocle possiamo

¹⁶ S'intende chiaramente da tutto il capitolo che questa distinzione di nobili o ignobili, di virtuosi o non virtuosi, non può esser valutata in proporzione del criterio normale comune. Gli eroi della tragedia e dell'epica non sono certamente specchi di virtù; bensì sono *βελτίους* in quanto sono *ἔξω τῶν πολλῶν*, in quanto eccellono o comunque si distinguono dalla moltitudine, dalla comunità, dal volgo.

¹⁷ Leggo *καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μυμείσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα — ἢ ἑτερόν τι γιγνόμενον, ὡς περ ὁ Ὀμηρος ποιεῖ, ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα — ἢ πάντα (CASAUBON, πάντας mss.) ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους. Dove l'ultima disgiuntiva ἢ è dovuta ad attrazione delle due disgiuntive precedenti, ma ha il suo antecedente in ὅτε μὲν e vale appunto ὅτε δέ; dell'infinito *μυμείσθαι* è soggetto sottinteso*

considerarlo un imitatore dello stesso genere di Omero, in quanto ambedue imitano personaggi nobili; dall'altro possiamo considerarlo dello stesso genere di Aristofane, in quanto ambedue imitano personaggi che operano e agiscono. Questa è anche la ragione, dicono alcuni, per cui codesti componimenti sono chiamati « drammi » [, cioè « azioni »]: appunto perché imitano persone che « agiscono », *δρῶντας*.
 80 E questa stessa è la ragione per cui e della tragedia e della commedia pretendono essere stati inventori i Dori: più precisamente, della commedia si vantano inventori i Megaresi,

τὸν μιμούμενον o altro simile, di cui i tre participi che seguono (*ἀπαγγέλλων, μεταβιβάζων*) sono apposizioni esplicative; nell'ultimo membro, non pensando più Aristotele al poeta ma agli attori ai quali si deve la reale rappresentazione dell'azione drammatica nel suo insieme, il soggetto è espressamente dichiarato *τοὺς μιμουμένους*, e l'oggetto è *πάντα* (cfr. *ἢ ἀπαντα μιμουμένη*, 26, 1461 b 28), che è una lieve ma significativa mutazione del *τὰ αὐτὰ* precedente, e giova massimamente a insistere su la differenza tra la mimèsi drammatica e la mimèsi narrativa. Aristotele dunque, anche qui come altrove (5, 1449 b 11; 6, 1449 b 26; 23, 1459 a 17; 24, 1460 a 6), distingue solamente due forme di mimèsi: la narrativa e la drammatica; suddividendo la narrativa in due forme secondarie, del tipo di Omero la prima, in cui il poeta parla spessissimo in persona dei suoi personaggi, cioè drammaticamente (cfr. 4, 1448 b 35; 25, 1459 a 19), mentre nella seconda, che Aristotele qui non esemplifica (cfr. per altro 24, 1460 a 9-10) e che per Platone sarebbe rappresentata dalla poesia ditirambica (*Rep.* III, 394 c), il poeta parla sempre in persona propria. Platone invece (*Rep.* 392 d, 394 d) distingue tre forme, non però di mimèsi, bensì *τῆς ποιήσεως τε καὶ μυθολογίας*, e sono: la drammatica, *ἢ διὰ μιμήσεως δλη*, la narrativa semplice, *ἢ δι' ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ* o anche *ἔνευ μιμήσεως ἀπλῆ διήγησις*, la narrativa mista, *ἢ δι' ἀμφοτέρων*. La sostanziale differenza che a proposito di questa stessa partizione è tra Platone e Aristotele nel concetto di mimèsi, la quale in Platone si limita esclusivamente all'*ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω*, mi sembra non autorizzi a interpretare, come fa il Bywater, il luogo di Aristotele su le orme di Platone. Su la contraddizione del significato di *μιμῆσθαι* e *μιμητής* con 24, 1460 a 8 sgg., vedi ivi e in generale la Introduzione.

tanto quelli della Grecia continentale i quali credono che la commedia sia nata fra loro quando Mègara si reggeva a governo democratico, quanto i Megaresi della Sicilia, perché di codesta regione era il poeta Epicarmo che era molto più antico [dei più antichi poeti comici attici] Chionide e Magnète; e della tragedia si vantano inventori alcuni Dori del Peloponneso¹⁸. Tutti costoro si fondano su argomenti etimologici: osservando che mentre essi, nella loro lingua, i villaggi li chiamano *κῶμαι*, gli Ateniesi invece li chiamano *δῆμοι*¹⁹; e così, secondo loro, gli attori comici, *κωμῳδοί*, avrebbero derivato codesto nome non dal verbo *κωμάζειν*, « far baldoria », ma dal loro andar vagando di villaggio in villaggio, *κατὰ κώμας*, perocché in città non erano tollerati; e aggiungono che mentre essi il concetto di « fare » lo esprimono con la parola *δρᾶν*, gli Ateniesi invece dicono *πράττειν*²⁰.

E così delle varietà della mimèsi, quante sono e di che natura sono, può bastare questo che s'è detto.

¹⁸ S'intende i Sicionii (cfr. HEROD. V, 67); e particolarmente si accenna, dice il Margoliouth, alla oscura storia di Epigene di Sicione. Ma in verità tutto questo doveva essere molto oscuro anche per Aristotele se su l'origine della tragedia e commedia non vi sono altri argomenti di discussione che di natura etimologica: cfr. per le varie questioni CHRIST, *GLG* 5, I, p. 266.

¹⁹ Veramente in Atene la parola *κῶμη* significava un quartiere della città e si distingueva dai *δῆμοι* della campagna. Cfr. ISOCRAT. 149 a.

²⁰ E quindi, essi intendono, se il dramma lo avessero inventato gli Ateniesi, lo avrebbero chiamato *πρᾶγμα*, non *δρᾶμα*. È chiaro che Aristotele non accetta quest'argomentazione, ritenendo attiche ambedue le parole *δρᾶν* e *πράττειν*, se pur con qualche sottile differenza, ma da Aristotele non sempre osservata (p. es. 3, 1448 a 27), di significato.

IV

1. Origine della poesia.

Due sembrano essere, in generale, le cause che hanno dato origine alla poesia; e tutte due sono proprie della natura umana. La prima causa è questa. L'imitare è un istinto di natura comune a tutti gli uomini fino dalla fanciullezza; ed è anzi uno dei caratteri onde l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi in quanto egli è di tutti gli esseri viventi il più inclinato alla imitazione. Anche si noti che le sue prime conoscenze l'uomo le acquista per via di imitazione; e che dei prodotti dell'imitazione si dilettono tutti²¹. Una prova di ciò che dico è quel che succede nella comune esperienza: poiché quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche, massime se riprodotte il più realisticamente possibile, ci recano diletto; come per esempio le forme degli animali più spregevoli e

²¹ Queste parole, *καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας*, non possono essere, come generalmente si crede, la seconda causa naturale dell'origine della poesia. L'istinto della imitazione importa necessariamente non solo colui che imita ma anche coloro, e sono tutti, che delle opere di imitazione si dilettono. Cosicché questi due sentimenti o disposizioni non sono che due aspetti del medesimo istinto, cioè della medesima *αἰτία*; e tutti due insieme si risolvono nel naturale amore della conoscenza (cfr. BUTCHER, p. 141). Dice QUINTILIANO, X, 2, 1: «*omnis vitae ratio sic constat ut, quae probamus in aliis, facere ipsi velimus. Sic litterarum ductus, ut scribendi fiat usus, pueri sequuntur; sic musicum vocem docentium, pictores opera priorum, rustici probatam experimento culturam in exemplum intuentur: omnis denique disciplinae initia ad propositum sibi praescriptum formari videmus*». Ma qual differenza poi tra la *mimèsi* aristotelica e la «*imitatio*» dei retori!

dei cadaveri. E il motivo è questo, che l'apprendere non è solamente per i filosofi un piacere grandissimo, ma anche per gli altri uomini allo stesso modo; solo che gli altri uomini vi partecipano con minore intensità²². Infatti il diletto che proviamo a vedere le immagini delle cose deriva appunto da ciò, che, attentamente guardando, ci interviene di scoprire e di riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti, come se, per esempio, [davanti a un ritratto, uno esclamasse:] Sì, è proprio lui! Che se per avventura non si sia veduto prima, in natura, l'originale, non sarà certo l'immagine sua in quanto ne sia la fedele imitazione che ci recherà diletto, ma ci diletteranno l'esattezza dell'esecuzione, il colorito o qualche altra causa di simil genere²³. La seconda causa è questa.

²² Si tratta dunque di una differenza solo quantitativa, non qualitativa.

²³ Queste osservazioni sono state fatte anche altrove da ARISTOTELE (*Rhet.* I, 11, 1371 b 4; *De part. an.* I, 5, 645 a 11) e ripetute poi abbondantemente da altri (cfr. PLUTARCO, *De aud. poet.* 18 a; *Qu. conv.* v, 1, 674 a). Dov'è chiaro che in somma, secondo questi scrittori, il nostro diletto alla vista di un'opera d'arte — pensano particolarmente a opere di pittura e scultura — deriva dal compiersi di un atto intellettuale, cioè di riconoscimento; e che quindi si tratta o dovrebbe trattarsi della riproduzione di cose già esistenti nella realtà e già da noi conosciute. Ma sorge una facile obiezione: qual diletto di riconoscimento può destare in noi, per esempio, l'effigie del volto di Tersite che Plutarco pone su la stessa linea della effigie di una lucertola e di una scimmia, le quali tutte, egli dice, ci dilettono non perché belle ma perché simili? Donde il riconoscimento? È probabile che quanto agli esseri del mondo mitologico si pensasse che fossero già in noi delle conoscenze comunque acquisite; e la realtà e il mondo mitologico poteva parere esaurire il campo degli oggetti riproducibili. Ma di fatto non basta. E ad Aristotele l'obiezione non sfugge; e osserva che in tal caso, se l'oggetto della riproduzione ci è ignoto, il diletto proviene da altre cause, p. es., dalla esecuzione (così anche in *De part. an.*, loc. cit.), dal colorito (cfr. *Probl.* XXXI, 19, 959 a 24, a proposito del verde); e conclude anche più indeterminatamente pensando forse alla bellezza obiettiva della persona o cosa raffigurata (*Polit.* IX, 5, 1340 a 25).

20 Essendo naturali in noi [non pur la tendenza all'imitazione in genere, ma anche e piú precisamente] la tendenza a imitare (mediante il linguaggio) l'armonia e il ritmo, — i metri si sa bene che sono varietà del ritmo, — cosí è avvenuto che coloro i quali fin da principio avevano per queste cose, piú degli altri, una loro disposizione naturale, procedendo poi con una serie di lenti e gradualí perfezionamenti, dettero origine alla poesia; la quale appunto si svolse e perfezionò da rozze improvvisazioni ²⁴.

²⁴ Proporréi di leggere κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμεῖσθαι καὶ (διὰ τοῦ τε λόγου καὶ) τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ κτλ. La Versione Araba importa un testo μιμεῖσθαι διὰ τῆς κτλ. Cosí secondo il Margoliouth; e la lezione e interpretazione del M. mi conferma ora, cortesemente, nonostante la diversa lezione e interpretazione de'lo Tkatsch, ὁ prof. Francesco Gabrieli. Se non che la concorde lezione dei mss. greci fa sospettare una piú antica lacuna. Il mio integramento mi pare anche sciolga in modo sicuro la questione della seconda causa naturale dell'origine della poesia. Le parole κατὰ φύσιν..... μιμεῖσθαι riesprimono e riassumono tanto il τὸ μιμεῖσθαι quanto il τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασιν. In questi due aspetti del medesimo istinto è il fondamento di tutte le arti in genere. Tanto è vero che ragionando di questa prima causa Aristotele ha presenti allo spirito particolarmente la pittura e la scultura. Ma qui si tratta della poesia; e la poesia è μίμησις καὶ λόγος καὶ ἁρμονία (1, 1447 a 22); e tutti e tre questi elementi corrispondono a naturali istinti: cfr. *Probl.* XIX, 38, 920 b 29. Or dunque si tratta di una speciale tendenza all'imitazione mediante questi tre elementi che sono variamente comuni a ogni genere di poesia. Anche solo emendando, con la Versione Araba, διὰ τῆς, questa seconda *αἰτία* sarebbe posta nel suo giusto rilievo. E la cadenza del periodo è evidentemente conclusiva delle due *αἰτίαι φυσικαί* qui unitamente considerate, ricongiungendosi ἡ ἐγέννησαν τὴν ποίησιν αὐτὴν γεννησάσθαι τὴν ποιητικὴν onde la trattazione era stata iniziata.

2. Svolgimento storico della poesia: sue primitive differenziazioni: tragedia e commedia.

Questa poesia si differenziò secondo l'indole particolare dei diversi poeti: ché quelli che erano di animo piú elevato ²⁵ rappresentavano azioni nobili e di nobili personaggi ²⁵, quelli di animo meno elevato rappresentavano azioni di gente dappoco; e cosí, da principio, questi composero canti di vituperio, altri, inni ed encomii ²⁶. Di nessuno dei poeti anteriori a Omero possiamo ricordare poesie di questo genere, pur essendo probabile che [di poeti che componessero canti di vituperio] ce ne fossero anche allora parecchi ²⁷; ma possiamo ricordarne a partire da Omero: per esempio il *Margite*, che ³⁰ è di Omero, e cosí via. In queste poesie venne in uso naturalmente, poichè vi si adattava, anche il metro dell'invettiva o « giambico »; il quale anche oggi si chiama giambico perché appunto in questo metro solevano inveire, ἰαμβίζον, gli uni contro gli altri ²⁸. E cosí ci furono, tra gli antichi, poeti in metro eroico e poeti in metro giambico ²⁹. Ma come anche

²⁵ Non sembri una tautologia; e la distinzione è platonica (*Rep.* III, 396 d), potendo accadere che talora anche l'uomo probo non operi con piena sicurezza e coscienza di sé, fuorviato da malattie o da passioni o da ubriachezza o da qualche altro accidente.

²⁶ Inni agli dèi, encomii agli uomini: tutt'e due poesia laudativa.

²⁷ Questa è solamente induzione di Aristotele; invece che ci fossero, anche prima di Omero, poeti di inni e di encomii, affermavano piú tradizioni antiquarie e letterarie, e si facevano i nomi, per esempio, di Orfeo e di Museo.

²⁸ Cosí in generale gli antichi; p. es. SVETONIO (*Reliq.*, p. 19 Reiff.): « Iambus est carmen male dicum... appellatum est autem παρὰ τὸ ἰαμβίζειν, quod est maledicere ». È chiaro che solo il contrario è vero.

²⁹ Allusione a Omero e Archiloco: parallelo comune nella critica antica. Cfr. il mio *Dione* cit., pp. 54 sgg.

nel genere serio Omero fu il poeta per eccellenza, — egli in-
 fatti fu unico non solamente per la bellezza del suo stile ma
 35 anche per il carattere drammatico che seppe dare alle sue
 composizioni poetiche, — così egli fu anche il primo che ri-
 velò e segnò le linee fondamentali della commedia, poetando
 drammaticamente non già l'invettiva personale ma il ridicolo
 puro e semplice. E di fatti il *Margite* ha con le nostre com-
 1449 a medie quello stesso rapporto che hanno con le nostre tragedie
 la *Iliade* e l'*Odissea*³⁰. Ma appena comparvero in luce la
 tragedia e la commedia, quelli che da lor propria natura si
 sentivano attratti verso l'uno o verso l'altro dei due generi
 di poesia già esistenti, ecco che costoro divennero, gli uni
 5 scrittori di commedie anzi che di giambi, gli altri scrittori
 di tragedie anzi che di canti epici: e ciò perché queste due
 nuove forme di arte avevano ormai acquistato più impor-
 tanza di quelle e più di quelle erano tenute in pregio dal
 pubblico.

3. Origine e sviluppo graduale della tragedia.

Riguardo alla questione se la tragedia, così a giudicarla
 in se stessa come in rapporto alle rappresentazioni teatrali,
 siasi ormai svolta compiutamente ne' suoi elementi costitu-
 tivi³¹ o no, questa potrà esser materia di altra ricerca.

³⁰ Sono state notate in tutto questo brano alcune contraddizioni,
 massime su la posizione del *Margite*. Qui dirò solo che in -b 30 il *Margite*
 non va inteso come esempio di ψόγος o vituperio-personale, bensì come
 esempio di ψόγος impersonale o generico o tipico, il quale può benissimo
 contenere, come suo elemento, il ridicolo, τὸ γελοῖον. Più sotto, in -b 37.
 Aristotele non fa che mettere meglio in rilievo, estraendolo e separandolo
 distintamente dallo ψόγος, questo secondo elemento.

³¹ Sono sei e saranno noverati in 6, 1450 a 9-10. Aristotele, benché
 riconosca, quivi e qui appresso (-15), che la tragedia ha raggiunto in

Or dunque la tragedia fu da principio una rudimentale
 improvvisazione. — E, come la tragedia, così anche la com- 10
 media: se non che la tragedia ripete la sua origine dai can-
 tori del ditirambo, la commedia dai cantori de' canti fallici,
 i quali sono in uso ancor oggi in parecchie città³². — Ma

codesti elementi la sua forma naturale e compiuta, tuttavia non nega,
 né vuole per il momento discutere, la possibilità che da quegli elementi
 medesimi nascano tuttavia nuove forme.

³² Disputare su queste e su le seguenti proposizioni, che sono tra
 le più antiche e autorevoli fonti di quello che sappiamo su le origini
 della tragedia, sarebbe affrontare una delle questioni più intricate e oscure
 della letteratura greca. Qui basti solo chiarire, per quanto è possibile,
 il pensiero di Aristotele; e basti anche avvertire che se in questi ultimi
 anni le informazioni aristoteliche su questo argomento sono state da molti
 contrastate e combattute, non sono mancati tuttavia anche altri (tra
 cui segnatamente il Wilamowitz a proposito degli Ἰχνηυταί di Sofocle, in
 « Neue Jahrb. », 1912, pp. 449 sgg.) i quali ne hanno risostenuta e riaffer-
 mata l'autorità. — La parola ἐξάρχειν è parola tecnica che vale non
 solamente « intonare il canto » ma anche « cantare »; e qui gli ἐξάρχοντες
 devono essere i poeti compositori, coloro che scrivono la musica e le
 parole, e istruiscono il coro (χοροδιδάσκαλοι, come per il dramma), e
 cantano essi medesimi. Se non che, fino a questo punto, siamo ancora
 sul terreno della lirica corale. Perché nasca il dramma occorre che
 qualcuno, e probabilmente lo stesso ἐξάρχων, corifèo e poeta, venga
 fuori in un certo momento con una sua improvvisazione, cioè con una
 parlata, con una ῥήσις. Ed ecco un primo germe di dramma o di
 azione. Abbiamo dunque una improvvisazione, una ἀποσχεδιαστικὴ ῥήσις,
 che sorge tanto dagli ἐξάρχοντες τὸν διθύραμβον quanto dagli ἐξάρχοντες
 τὰ φαλλικά: tragedia e commedia. E questo primo passo, per la tra-
 gedia, avvenne, pare, con Tèspide, il quale inventò il prologo e la
 parlata, πρόλογόν τε καὶ ῥήσιν ἐξῆυρεν (THEMISTIUS, Or. 26, 382 DINDORF;
 cfr. per altro CHRIST, GLG⁵, I, 267). — Quanto al ditirambo in genere
 basti notare che, come poema lirico, prima corale e poi anche mono-
 dico, seguì a vivere di vita propria indipendentemente dalla tra-
 gedia a cui avrebbe dato origine; e del suo svolgimento storico si pos-
 sono avere precise notizie in FRACCAROLI, *Lir. Gr.* (Melica), p. 34 e sgg. —
 Quanto ai canti fallici, erano canti improvvisati (Cfr. PHOTIUS, *Lex.*,
 φαλλικόν), forse non senza danza (cfr. HESYCHIUS, φαλλικόν), in onore

poi lentamente si accrebbe, aiutando i poeti a sviluppare tutti que' suoi germi che si venivano man mano rivelando³³; e dopo che fu passata attraverso molti mutamenti ed ebbe
 15 raggiunta la sua propria forma naturale³⁴, allora si arrestò. [I principali gradi del suo sviluppo furono questi.] Primo, Eschilo portò da uno a due il numero degli attori; diminuì l'importanza del coro, e fece del dialogo la parte principale. Tre attori introdusse Sofocle e aggiunse la decorazione della scena³⁵. Anche si noti che solo in un momento relativamente lontano dalle sue origini³⁶, e cioè quando,
 20 mediante l'abbandono di ogni elemento satiresco, si distaccò dalle favole brevi e dallo stile giocosso, ella conseguì la sua propria estensione e gravità³⁷. Allora, anche il tetrametro

del fallo, simbolo della virtù generativa; e si cantavano dai fallòfori in certe loro processioni che furono d'uso molto comune ed esteso in tutta la Grecia. Se ne può vedere uno specimen in ARISTOPH. *Acharn.* 256 sgg.

³³ I quali nel ditirambo non c'erano o c'erano solo in potenza.

³⁴ Dunque, secondo Aristotele, ogni forma di poesia nel suo svolgimento storico è contenuta entro questi due limiti: 1° *αὐτοσχεδιάσματα* (4 1448 b 23); 2° raggiungimento o compimento della sua propria φύσις o forma naturale.

³⁵ Su questi particolari le testimonianze antiche non sono concordi: p. es. la scenografia da altri è attribuita a Eschilo; e da taluno è attribuita a Eschilo (cfr. il βίος, 10, ed. WECKLEIN-ZOMARIDES) anche il terzo attore, forse perché anch'egli se ne valse nei suoi ultimi anni, p. es. nella *Orestia* del 458.

³⁶ Forse Aristotele pensa all'età di Frinico; del quale la prima vittoria fu tra il 511 e il 508 (olimpiade 67).

³⁷ L'enumerazione è senza dubbio un poco sommaria e non ordinata cronologicamente. A ogni modo il τὸ μέγεθος non mi pare possa essere separato dall'ἐκ μικρῶν μύθων e possa essere inteso quindi come un nominativo a sé. — Fra quest'ultima proposizione, secondo cui la tragedia si sarebbe svolta ἐκ σατυρικοῦ, confermata nettamente più innanzi (a 22) a proposito del tetrametro trocaico, e un'altra propo-

trocaico fu sostituito dal trimetro giambico. Perché dapprima, essendo codesta poesia satiresca, si era adoperato il tetrametro trocaico come quello che meglio si addiceva alla danza mimica dei satiri³⁸; ma poi, sviluppatosi il dialogo, la natura stessa della cosa aiutò a trovare il metro conveniente. E veramente il giambo è di tutti i metri quello che imita più
 25 da vicino il linguaggio parlato; di che è prova il fatto che, nella conversazione ordinaria, di giambi ne facciamo spessissimo, di esametri invece poche volte e solo se ci allontaniamo dal tono familiare. Un'altra mutazione fu l'aumento del numero degli episodi³⁹. Di altre cose secondarie, come e quando, per esempio, secondo la tradizione, furono aggiunti via via singoli abbellimenti, sia come già detto; perché sarebbe, credo, un'impresa assai faticosa discorrere di ogni
 30 cosa dettagliatamente.

sizione precedente (a 10) ove è detto che la tragedia sarebbe nata ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, si è voluto vedere contraddizione. Ma ogni contraddizione cade se si pensa che una specie di primitivo dramma satiresco, diverso dal dramma satiresco quale si fissò posteriormente come quarto dramma della tetralogia e che noi conosciamo, poté essere la forma prima della tragedia. Onde avremmo questa successione: 1° ditirambo lirico; 2° introduzione in esso ditirambo lirico di una ῥῆσις improvvisata, αὐτοσχεδιαστική; 3° dramma satiresco originario; 4° tragedia vera e propria.

³⁸ Cfr. *Rhetor.* III, 8, 1408 b 36, dove il trocheo è detto κορδακικώτερος.

³⁹ Sul valore della parola ἐπεισόδιον si veda più oltre 12, 1452 b 21. Si capisce che, cresciuto il numero degli attori, crebbe il numero di queste « entrate successive » o episodi; e crebbero di conseguenza anche le varietà o partizioni dell'intreccio drammatico.

V

1. Definizione della commedia e suoi primi momenti.

La commedia è, come dissi ⁴⁰, imitazione di persone più volgari dell'ordinario; non però volgari di qualsivoglia specie di bruttezza [o fisica o morale], bensì [di quella sola specie che è il ridicolo: perché] il ridicolo è una partizione speciale del brutto ⁴¹. Il ridicolo è qualche cosa come di sbagliato e di deforme, senza essere però cagione di dolore e di danno. ⁸⁵ Così, per esempio, tanto per non uscire dall'argomento che trattiamo ⁴², la maschera comica: la quale è qualche cosa di brutto e come di stravolto, ma senza dolore ⁴³.

⁴⁰ Come nel capitolo precedente Aristotele ha discorso alcuni momenti essenziali nello svolgimento storico della tragedia, così in questo egli vuol discorrere alcuni momenti essenziali nello svolgimento storico della commedia. Ma incomincia col darci della commedia una definizione. E richiamandosi a due osservazioni precedenti, e cioè 1° (2, 1448 a 17) che la commedia imita o rappresenta personaggi peggiori dell'ordinario, χείρους (= φαυλότεροι), 2° (4, 1448 b 36) che suo elemento fondamentale è il ridicolo; ricongiunge ora queste due osservazioni e definisce la commedia come imitazione di quel particolare elemento del brutto che è il ridicolo.

⁴¹ Luogo incerto di lezione (la stessa V. A. induce a sospetto di lacuna) e variamente emendato, ma di chiaro significato. Mantengo la lezione tradizionale e intendo ἀλλὰ καθ' ἑν τι εἶδος κακίας: τοῦ γὰρ αἰσχροῦ κτλ. (cfr. BYWATER).

⁴² εἰθὺς: non tanto vale « per prendere il primo esempio che capita », quanto piuttosto, con più preciso significato, vale a giustificare che come esempio del ridicolo comico si dia proprio la maschera comica e non si sia ricorso ad altro fuori del campo artistico. Tanto più che la visibile deformità di una maschera non è parte essenziale della creazione del poeta, ma della δῦμις o spettacolo scenico, la quale è estrinseca alla poetica propriamente detta (cfr. 6, 1450 b 18).

⁴³ Evidentemente, come sopra, con significato attivo. — È probabile che nella parte perduta della *Poetica*, come in questa ai capp. 13-14,

Ora, i successivi mutamenti della tragedia e coloro che li produssero non ci sono ignoti; ma della commedia, poiché ^{1449 b} da principio non fu tenuta in gran conto, non possiamo dire altrettanto. Di fatti una compagnia di attori e corèuti comici solamente tardi fu dall'arconte concessuta ai poeti; e i commedianti ⁴⁴ fin allora avevan dovuto provvedere a ogni cosa da sé ⁴⁵. Di poeti comici propriamente detti si ha notizia ⁴⁶ quando già la commedia erasi in qualche modo costituita entro sue forme determinate; ma chi introdusse le maschere comiche, e chi i prologhi, e chi aumentò il numero degli attori, di tutto questo e di altre cose siffatte non sappiamo niente. A comporre favole di argomento non personale ⁴⁷ sappiamo che cominciarono Epicarmo e Fòrmide ⁴⁸; cosic-

sono esaminati i casi e le cause che suscitano τὸ φοβερὸν καὶ ἄλσεινόν, così quivi fossero esaminati i casi o le cause suscitatrici del ridicolo, τὸ γελοῖον; e che questo ridicolo vi fosse esaminato non già dal punto di vista della commedia antica, diciamo aristofanèa, personale e giambica, bensì della così detta commedia nuova, impersonale, d'intreccio e di carattere, la quale già si stava affermando e di cui Aristotele, qui e più oltre, descrive i precedenti storici.

⁴⁴ Ἀυτοὶ e attori insieme, non poeti propriamente detti e distinti, che ci furono solo più tardi (cfr. due righe dopo). Qui Aristotele si riferisce a una primitiva commedia preletteraria, improvvisata.

⁴⁵ ἐθελονταί: a Tebe ἐθελοντής era appunto il nome di certi attori comici non pagati, volontari, come noi diremmo « dilettanti » (cfr. ATHEN. 621 d), attori e autori.

⁴⁶ μνημονεύονται: espressione di preciso significato. Quando la commedia diventò una istituzione di Stato, il nome dei poeti vincitori dovette essere ufficialmente iscritto nei pubblici archivi (cfr. BYWATER).

⁴⁷ Nel testo μίθους soltanto; ma questo suo significato è dichiarato espressamente più sotto dove μίθους è epesegetico di καθόλου π. λόγους.

⁴⁸ Non si debbono affatto, col Susemihl e con la più parte degli editori, espungere le parole Ἐπίχαρμος καὶ Φόρμις. Si veda, tra l'altro, della V. A., edizione TRATSCH, la nota 8 a p. 230. È facile sottintendere un ἤρξαν o un ἀπέδωκαν. E leggo di séguito τὸ μὲν οὖν κτλ. come in alcuni mss.; dove il τὸ μὲν non è tanto l'equivalente di κομῶδιαν quanto del τὸ μίθους ποιεῖν nel senso sopra dichiarato.

ché anche per questo rispetto la commedia ci venne originariamente dalla Sicilia. Degli scrittori ateniesi il primo che abbandonò la commedia giambica o di invettiva personale e si dette a scrivere composizioni di carattere generico, cioè favole [con personaggi e intreccio di sua propria invenzione], fu Cratète.

2. Alcuni punti di differenza fra tragedia e poema epico.

Per tornare alla tragedia⁴⁹, questa e l'epopea sono venute a trovarsi d'accordo in questo soltanto, che tutte due sono mimèsi di soggetti eroici, per mezzo della parola⁵⁰. Ma in quanto la poesia epica adopera un metro unico e ha carattere narrativo, questo è un primo punto di differenza. Anche differiscono nella estensione, perché la tragedia cerca quanto più può di tenersi entro un sol giro di sole o lo sorpassa di poco, mentre l'epopea non ha limiti di tempo⁵¹.

⁴⁹ Il trapasso non è certo senza difficoltà. Tutto questo brano, nel quale sono toccati brevemente alcuni punti di concordanza e di differenza fra tragedia e poema epico, è l'anticipazione di più lungo discorso che leggeremo ai capp. 23, 24, 26.

⁵⁰ S'intende, della parola in versi; la espressione è generica perché il verso è ricordato esplicitamente subito dopo come termine di distinzione. La lezione non è sicura; ma sicuro è che almeno un elemento della lezione originaria ce lo dà il *Ricc.* 46 nelle parole *μετα λόγου*, che anche la V. A. conferma. È chiaro pertanto che la parola *μεγάλου* degli altri mss. è corruzione di *μετὰ λόγου*; come già vide, per congettura felicissima, Costantino Lascaris. Fermata e accolta codesta lezione, il meglio che resta da fare è correggere in *μὲν τοῦ* la parola *μέτρον* (Rostagni), e non *μόνον* (Thurot), che invece sarà bene conservare.

⁵¹ Risulta chiaro da altri luoghi della *Poetica* (cfr. BYWATER) che qui con la parola *μῆκος*, estensione, non si vuol intendere altro che la

E così questo è un secondo punto di differenza, sebbene da principio, a questo riguardo, si praticasse anche nelle tragedie la stessa libertà che nei poemi epici⁵². Un terzo punto di differenza è nei loro elementi costitutivi: dei quali alcuni sono comuni alla tragedia e all'epopea, altri sono peculiari della tragedia soltanto⁵³. Perciò chi è capace di vedere se una tragedia è bella o brutta, costui sarà anche

materiale lunghezza dell'opera poetica; e cioè p. es. che un poema epico può distendersi in più migliaia di versi, mentre una tragedia sorpassa di rado il migliaio e mezzo. Se non che è un tacito presupposto di Aristotele (cfr. 26, 1462 b 2 a proposito dell'*Edipo re*) che questa materiale diversità di estensione consegue direttamente dalla varia durata dell'azione, dirò così, ideale che si svolge nella tragedia o nel poema epico; la quale appunto nell'una può durare quanto un giro d' sole, cioè ventiquattro ore, nell'altro non ha limiti di tempo. Dato questo presupposto, si capisce come la lunghezza ideale dell'azione implichi la lunghezza materiale dell'opera poetica e come l'una e l'altra siano qui congiunte insieme senza divario. — Non sarà inutile avvertire che questa proposizione non ha alcun valore precettistico ed è soltanto una constatazione incidentale di quello che accadeva nella pratica consueta del teatro greco; ma appunto da questa proposizione nacque, per opera dei critici italiani del Rinascimento (vedine la storia in SPINGARN, o. c., pp. 82 sgg.), quella famosa Unità di tempo che con le altre due non meno famose, Unità di azione e Unità di luogo, fecero le spese per parecchio tempo di ogni forma di critica drammatica. Cfr. per l'Unità di luogo 24, 1459 b 26; per l'Unità di azione, che è la sola di cui effettivamente ragioni Aristotele, i capp. 7, 8, 23.

⁵² Come e quando? Il CROISER («*Revue des études grecques*», I, p. 373) pensa al tempo anteriore alla istituzione delle trilogie. Ma ogni congettura appare incerta, mancano al proposito testi e documenti. E che qui si accenni in modo particolare alle trilogie eschilee, le quali potessero esser considerate ciascuna nel suo complesso come un tutto unico e organico, ritengo poco probabile: anche perché qui Aristotele pare si riferisca realmente a età anteriore.

⁵³ Cioè la melodia e lo spettacolo scenico. Per gli altri cfr. 6, 1449 b 31 sgg.; 24, 1459 b 10 sgg.

capace di vedere se è bello o brutto un poema epico; perché tutti gli elementi del poema epico si trovano nella tragedia, mentre non tutti gli elementi della tragedia si trovano nel
 20 poema epico.

VI

1. Definizione della tragedia; suoi elementi costitutivi.

Della mimèsi in esametri e della commedia dirò piú avanti⁵⁴; parliamo ora della tragedia e anzi tutto riassumiamo quella definizione della sua essenza che risulta dalle cose già dette. Tragedia dunque è mimèsi di un'azione seria
 25 e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle parti diverse; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni⁵⁵. Dico linguaggio abbellito quello che ha ritmo, armonia e canto⁵⁶; e dico di varie specie di abbellimenti ma ognuno a suo luogo, in quanto che
 30 in alcune parti è adoperato esclusivamente il verso, in altre invece c'è anche il canto.

Ora, poiché la mimèsi è fatta da persone che agiscono

⁵⁴ Dell'epopea discorre infatti nei capp. 23-24, e, comparata con la tragedia, nel cap. 26: della commedia nel secondo libro, oggi perduto.

⁵⁵ Tutti gli elementi di questa celeberrima definizione sono stati piú o meno toccati o svolti nei capitoli precedenti; e alcuni sono anche espressamente dichiarati in ciò che segue subito dopo: soltanto l'ultima proposizione né è stata preparata prima né vediamo che sia definita o altrimenti dichiarata poi. Su che vedasi l'Introduzione.

⁵⁶ Forse l'ultimo *καί* è epesegetico e *μέλος* è qui semplicemente, ma in senso piú concreto, sinonimo di *ἀρμονία*: cfr. 1, 1447 b 25.

direttamente, ne segue anzi tutto che uno degli elementi della tragedia dovrà pur essere l'ordinamento materiale dello spettacolo; poi c'è la composizione musicale e terzo il linguaggio. Questi [due ultimi] sono i mezzi della mimèsi⁵⁷. Chiamo linguaggio la stessa composizione dei versi⁵⁸; e quanto alla
 35 composizione musicale è cosa chiarissima in tutto il suo valore⁵⁹. Ma siccome la tragedia è mimèsi di un'azione, e un'azione implica un certo numero di persone che agiscono, le quali non possono non avere o questa o quella qualità sia riguardo al loro carattere sia riguardo al loro pensiero; — per questo infatti noi usiamo dire che anche le azioni hanno
 1450 a certe loro qualità⁶⁰; e due sono naturalmente le cause determinanti delle azioni, pensiero e carattere, dalle quali, e cioè dalle azioni che ne risultano⁶¹; dipendono la buona e la mala fortuna di tutti gli uomini; — così dunque mimèsi dell'azione è la favola⁶²: e qui appunto io intendo per favola la

⁵⁷ È chiaro da ciò che segue subito dopo, e massimamente da 1450 a 10, che qui Aristotele intende parlare soltanto della melopea e del linguaggio (mezzi: *ἐν τοῦτοις*: cfr. 1, 1447 a 16 *ἐν ἑτέροις*), e non anche dello spettacolo scenico (modo): sul quale cfr. la fine del capitolo, 1450 b 17 sgg.

⁵⁸ Non vedo alcuna necessità di emendare il testo. La *λέξις*, dice Aristotele, non è altro in un poema tragico che la composizione dei versi, *ἀτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν*, niente altro cioè che il materiale della versificazione, cioè il linguaggio (cfr piú oltre 1450 b 14).

⁵⁹ Non perché tutti sappiano che cosa è, ma perché non bisogna di interpretazione o di chiarimenti come possono bisognarne, per esempio, il linguaggio, il mito, ecc.

⁶⁰ Cioè, per esempio, che un'azione è morale o immorale, intelligente o stolta, e così via.

⁶¹ Intendo *κατὰ ταύτας* = *κατὰ ταύτας τὰς πράξεις*, cioè, dalle azioni quali vengono a essere determinate dal carattere e dal pensiero. Non c'è bisogno per tanto di emendare in *αἰτίας* l'*αἴτια* precedente.

⁶² La struttura sintattica di tutto questo periodo non è troppo sicura; ed è stata infatti nelle sue parti variamente distribuita. Io non

5 composizione di una serie di atti o di fatti. Dico poi carattere quell'elemento per cui alle persone che agiscono attribuiamo o questa o quella qualità; e dico pensiero tutto ciò per cui i personaggi di un dramma dimostrano, parlando, qualche cosa di particolare o anche enunciano una verità generale⁶³. Sono sei dunque gli elementi costitutivi di ogni tragedia, onde risulta quel carattere speciale che distingue la tragedia [da altre composizioni letterarie]⁶⁴: e sono, la favola, i caratteri, il linguaggio, il pensiero, lo spettacolo e la
 10 composizione musicale. Di questi sei elementi due concernono i mezzi della mimèsi, uno il modo, tre gli obbiettivi⁶⁵; oltre

sono riuscito a persuadermi come, data una protasi ἐπει δὲ πράξεως ἐστὶ μίμησις, potesse l'apodosi cominciare con πέφυκεν, dove, in sostanza, si viene a ripetere come conseguenza quello ch'è già elemento della premessa. Qui si vuol mettere in rilievo che, poiché la tragedia è μίμησις πράξεως, parte essenziale della tragedia o a dirittura suo equivalente è la favola, μῦθος, intendendo appunto la favola come σύνθεσις πραγμάτων, i quali poi sono distinti nelle loro varietà dalla varietà degli ἤθη e della διάνοια. Considero pertanto in parentesi (Butcher, Thurot, Rostagni), le parole διὰ γὰρ τούτων... πάγτες, leggo con alcuni mss. (che la V. A. mi pare confermi) πέφυκε δέ, e mutò in δὴ il δὲ dopo ἐστὶν (Eucken, Bywater).

⁶³ Si tratta della capacità intellettuale de' personaggi rappresentati, la quale si manifesta particolarmente nelle parlate (λέγοντες), mentre la loro capacità morale si manifesta particolarmente nelle azioni (πράττοντες). Ma vedremo meglio più innanzi.

⁶⁴ Così mi sembra di poter intendere; καθ' ὃ significa « dal fatto di avere tutti insieme questi sei elementi », e non, per esempio, quattro soltanto come il poema epico (24, 1459 b 10), e così via. La ποιότης distintiva della tragedia è appunto nella loro necessaria (ἀνάγκη...) e non eventuale combinazione. Una diversa distinzione e classificazione di elementi, non necessari questi, almeno tutti, alla tragedia come tale, e per cui è possibile distinguere una tragedia da un'altra, vedremo al cap. 12.

⁶⁵ Mezzi: linguaggio e melopea; modo: spettacolo; obbiettivi: favola, pensiero, caratteri. Il che rientra nella distinzione già posta in I, 1447 a 16-17.

a questi non c'è altro. E non è certo piccolo, per dir così, il numero dei poeti⁶⁶ che hanno adoprato tutt'e sei questi elementi; né c'è infatti tragedia la quale non abbia, alla pari di ogni altra, spettacolo, carattere, favola, linguaggio, canto, pensiero.

2. Diverso valore dei singoli elementi.

Il più importante di questi elementi è la composizione dei casi [cioè la favola]. Perché la tragedia non è mimèsi di uomini, bensì di azione e di vita, che è come dire di felicità (e di infelicità; e la felicità) e la infelicità⁶⁷ si risolvono in azione, e il fine stesso [della vita, cioè la felicità,]⁶⁸ è una

⁶⁶ E cioè, in generale, tutti, anche se poi, in pratica, qualche poeta (e perciò dice οὐκ ὀλίγοι e non πάντες) qualcuno di questi elementi possa averlo trascurato o trattato malamente (cfr. più oltre, 1450 a 24 sgg.); e come risulta chiaro dalla proposizione che segue, dove πᾶν vale « ogni composizione tragica » (cfr. ἀπάντων in 12, 1452 b 18; ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο in 18, 1456 a 31).

⁶⁷ Luogo di tradizione corrotta, e di antica corruzione, per confusione e omissione di parole simili. Certamente le parole εὐδαιμονία e κακοδαιμονία non possono essere espunte, se non altro per il diretto riferimento a ciò che segue (εὐδαιμονοῦν ἢ τοῦναντίον), che diviene poi uno dei punti fondamentali della *Poetica* (cfr. 7, 1451 a 14, e in generale il cap. 13); e debbono essere comunque restaurate. D'altra parte sembra difficile intendere (Rostagni) εὐδαιμονία καὶ κακοδαιμονία come equivalenti di βίος senza che questa equivalenza sia espressa esplicitamente; accetto perciò l'integramento del Vahlen che dà anche ragione, in certo modo, dell'avvenuta corruzione. Pur troppo la V. A., in questo punto lacunosa, non offre nessun aiuto, e la stessa parola *vita* (Margoliouth) o *felicitas* (Tkatsch) sono congetturali.

⁶⁸ Della vita, non della tragedia, come pure hanno inteso alcuni. Del fine della vita è discorso espressamente nell'*Etica Nicomachea*, I, 6, 1098 a 16; cfr. anche *Phys.* II, 6, 197 b 4; *Polit.* VII, 3, 1325 a 32

specie di azione, non una qualità. Ora gli uomini sono di questa o quella qualità se considerati rispetto al carattere, ma
 20 rispetto alle azioni sono felici o infelici. Non dunque i personaggi di una azione drammatica agiscono per rappresentare determinati caratteri, ma assumono questi caratteri per sussidio e a cagione dell'azione. D'onde segue che il complesso dei casi, ossia la favola, è ciò appunto che costituisce il fine della tragedia; e si sa bene che di tutte le cose il fine è sempre la più importante. Anche si osservi che senza azione non ci potrebbe esser tragedia, senza caratteri sí. Infatti le tra-
 25 gédie della più parte de' poeti recenti ⁶⁹ sono assai poveri di caratteri; e in generale tra i poeti [anche non drammatici] ce ne sono parecchi che hanno questo difetto. E così anche tra i pittori, Zeusi, per esempio, si trova, di fronte a Polignòto, in questa medesima condizione: perché Polignòto è un valente dipintore di caratteri, mentre la pittura di Zeusi di espressioni di carattere è piuttosto sfornita ⁷⁰.

Ancora: se uno metta insieme soltanto una bella serie di parlate che siano espressione di caratteri e anche siano per-
 30 fette rispetto alla dizione e al pensiero ⁷¹, costui non potrà

⁶⁹ Chi siano questi poeti recenti e come fossero ἀήθεις le loro tragedie non sembra facile determinare. Non credo a ogni modo che possa fra costoro essere incluso Euripide come crede il Bywater; e che si tratti invece di poeti del IV secolo, contemporanei di Aristotele: cfr. più oltre le note a 1450 b 7; 13, 1453 a 29.

⁷⁰ Ho smorzato nella traduzione l'assolutezza dell'οὐδὲν ἔχει ἥθος, come, alcune righe più sopra, dell'ἀήθεις. Sono forme di esagerazione verbale o metodica dovute probabilmente a intonazione polemica per accentuare maggiormente la necessaria prevalenza della πρᾶξις sopra ogni altro elemento. Del resto, cfr. 1450 a 13.

⁷¹ Accetto l'emendamento del Vahlen, ma credo debba essere integrato λέξει (τε) καὶ διανοίᾳ; anche per giustificare l'antica lezione errata di tutti i codici, compreso il testo greco supposto dalla Versione Araba (*dictionem et ingenium*).

mai raggiungere quell'effetto che dicemmo proprio della tragedia ⁷²; ma molto meglio potrà raggiungerlo con una tragedia che sia men ricca di cotesti elementi e abbia invece la favola, cioè un ben ordinato intreccio di fatti. Si aggiunga poi che i mezzi più efficaci onde la tragedia trascina l'animo degli spettatori, le peripezie e i riconoscimenti ⁷³, sono parti della favola [, non de' caratteri o d'altro elemento]. E un'altra prova di ciò che dico è il fatto che anche quelli che inco-
 35 minciano a poetare riescono più presto a dimostrarsi abili nello stile e nella pittura dei caratteri che non nella composizione della favola; e del resto è quello che è capitato su per giù a tutti quanti i primi poeti drammatici ⁷⁴. Dunque la favola è l'elemento primo e come l'anima della tragedia; in seconda linea vengono i caratteri. Qualche cosa di simile accade anche nella pittura: che se uno difatti imbrattasse, 1150 b fosse pur dei colori più belli, una tela, ma senza un disegno prestabilito, costui non potrebbe dilettere allo stesso modo che se disegnasse in bianco i soli contorni di una figura ⁷⁵.

⁷² L'imperfetto ἦν sta a indicare appunto che si tratta di cosa già dichiarata: si accenna alla definizione della tragedia in principio di questo capitolo.

⁷³ Se ne parlerà espressamente più innanzi ai capp. 10, 11, 12; ma sono parole del linguaggio tecnico teatrale che Aristotele presuppone praticamente già note.

⁷⁴ Evidentemente Aristotele giudicava manchevole sotto il rispetto del μῦθος molta della più antica produzione drammatica greca, epico-lirica, narrativa, povera di azione e di intreccio.

⁷⁵ Sarebbe un errore voler sottilizzare su gli elementi di questa comparazione e credere, per esempio, nel pensiero di Aristotele, a un esatto parallelo tra colcrito e caratteri, disegno e favola. Aristotele vuol dire solamente che come nella pittura il colorito è subordinato al disegno e che questo potrebbe star senza quello, non viceversa; così nel dramma gli ἥθη sono subordinati al μῦθος; e del resto, come già accennai più sopra (p. 82 n. 70), un μῦθος senza ἥθη sarebbe appena concepibile. Non vedo poi per quale ragione alcuni, seguendo l'esempio del

E la tragedia, ripeto, è mimèsi di azione; e appunto per co-
desta azione ella è sopra tutto mimèsi di persone che agi-
scono ⁷⁶. In terzo luogo viene il pensiero: il quale consiste
5 nella capacità di esprimere sopra un dato argomento tutto
ciò che gli è inerente e che gli conviene; il che, rispetto alla
eloquenza in genere ⁷⁷, è sottoposto alle leggi della politica
e della retorica. Di fatti gli antichi poeti introducevano i lor
personaggi a parlare come uomini di stato, i moderni invece
li fanno parlare da retori ⁷⁸. E [c'è tra carattere e pensiero

Castelvetro, insistano a spostare altrove questo periodo come non ade-
guatamente congiunto con ciò che segue e precede; che se un senso
d'insoddisfazione può parere ci sia, esso è facilmente superato solo pen-
sando al significato di subordinazione, e non di enumerazione soltanto,
che vogliono avere qui le parole ἀρχὴ μὲν... δεύτερον δέ.

⁷⁶ E quindi di caratteri: cfr. sopra, 1450 a 22.

⁷⁷ ἐπὶ τῶν λόγων. Il Bywater e altri intendono « nelle parlate della
tragedia ». Se volesse dir questo, o bisognerebbe intendere che fuori dei
λόγοι non può esserci διάνοια, ed è una esclusione senza senso; o sarebbe
un'aggiunta inutile, e allora dovrebbe esser ritenuta come una glossa ed
espunta dal testo.

⁷⁸ Dice Aristotele nel primo della *Retorica* (1356 a 25), che la re-
torica è come una ramificazione della dialettica e della politica; e an-
che altrove insiste su questo rapporto della retorica con la politica
in quanto la prima può essere, sotto un certo rispetto, subordinata e
utile all'a seconda. C'è però tra le due discipline una sostanziale diffe-
renza: perché la politica è una scienza con precisa finalità, mirando
a un felice e razionale ordinamento degli uomini nello stato; la re-
torica non ha altro scopo che di scoprire e sistemare metodicamente le
forme del ragionare. E per quanto dall'oratore sia giusto pretendere
alti e nobili sentimenti, che tuttavia le argomentazioni siano dirette a
buono o a cattivo fine, non per questo la τέχνη ῥητορική cessa di essere
essenzialmente una δύναμις τοῦ πορίσαι λόγους (ibid. 1356 a 33) o una
δύναμις περὶ ἐκάστου τοῦ θεωρῆσαι τὸ ἐνδεχόμενον πιθανόν (ibid. 1355 b 26):
e anzi è utile conoscere tutti i procedimenti del ragionare perché non
avvenga d'essere presi alla sprovvista e sopraffatti dai tranelli degli
avversari. Ella è dunque affine non pure alla dialettica ma anche alla

questa differenza:] il carattere è quell'elemento onde risul-
tano chiare le intenzioni morali di una persona, quali cose
cioè, ove codeste intenzioni non siano chiare per se mede-
sime ⁷⁹, una persona preferisce e quali schiva; perciò man-
cano di carattere quei discorsi nei quali chi parla non ha ¹⁰
motivo alcuno né di preferire né di schivare alcunché; il
pensiero si ha in quelle espressioni nelle quali si dimostra
come una cosa è o non è, o dove si enuncia una massima
generale ⁸⁰. Il quarto degli elementi, in quanto si considera

sostituita (ibid. 1359 b 11). Ora io credo appunto che la proposizione
οἱ μὲν γὰρ ἀρχαῖοι πολιτικῶς... οἱ δὲ ἰὺν ῥητορικῶς... vada intesa non nel
senso delle affinità tra politica e retorica, bensì delle loro divergenze,
contenendo già in germe quel più netto valore antitetico che assunsero
più tardi come di chi parla con serietà o sincerità l'ὁ πολιτικῶς λέγων e
di chi arzigogola sofismi e cavilli l'ὁ ῥητορικῶς λέγων cfr. p. es. SYNES,
Dio., cap. 1 passim, nell'*Appendix III* alla ediz. dionea del VON ARNIM,
Berlino, vol. II, 1896). Che nella tragedia a cominciare da Euripide
fosse entrato su la scena il vano dibattito giudiziario è cosa nota:
ma anche qui, come più sopra (p. 82 n. 69), non credo possa essere allu-
sione a Euripide, il quale del resto anche da scrittori posteriori (cfr. il
mio studio su *La critica lett. di Dione Crisostomo* cit., pp. 64 e sgg.) è in-
dicato come πολιτικῶν δὲ ἀνδρῶν πάντων ὑφέλιμος; bensì a quei tragici del IV
secolo contemporanei di Aristotele, dei quali sappiamo che furono la più
parte tragici e retori e teorizzatori di retorica al tempo stesso. Ripen-
sando poi a una proposizione precedente che le tragedie τῶν νέων sono
ἀήθεις, e allo stretto rapporto nel concetto aristotelico tra etica e poli-
tica (τῆς περὶ τὰ ἤθη πραγματείας ἦν δικαίον ἔσθιν προσαγορεύειν πολιτικῆν,
Rhet. I, 2, 1356 a 26), non troverei difficoltà a vedere col Vahlen nel-
l'espressione πολιτικῶς λέγειν qualche cosa di simile all'ἠθικῶς λέγειν.
Quanto poi agli antichi poeti, non bisogna intendere gli antichi poeti
drammatici solamente: Omero, per esempio, e sopra tutti, era già con-
siderato maestro di eloquenza, e di severa eloquenza politica.

⁷⁹ Perché, se risultano chiare dall'azione, non c'è bisogno di nessuna
parlata etica che le chiarisca (BYWATER).

⁸⁰ Dunque la διάνοια comprende le qualità intellettuali delle *dra-
matis personae*, come l'ἦθος le qualità morali.

la tragedia come opera letteraria ⁸¹, è la dizione: e intendo per dizione, come già fu detto ⁸², la espressione del pensiero mediante la parola; il che vale ugualmente così per le opere
 15 in versi come per le opere (in prosa). Restano altri due elementi [non letterari]: la composizione musicale, che degli abbellimenti [esterni] di una tragedia è il più importante, e l'apparato scenico; il quale ha senza dubbio una grande efficacia su l'animo degli spettatori, ma non ha che far niente con la nostra ricerca [su l'essenza della tragedia] ⁸³ e nemmeno con la poetica in generale. Perocché il fine proprio della tragedia è conseguibile anche senza rappresentazione scenica e senza attori; dirò di più, che per fornire un
 20 bell'apparato scenico è più adatta l'arte dello scenografo che non quella del poeta ⁸⁴.

⁸¹ Intendo così pur conservando la lezione τῶν μὲν λόγων, la quale mi pare sufficientemente dichiarata dal seguente τῶν δὲ λοιπῶν.

⁸² Il richiamo è a 6, 1449 b 34, dove la λέξις è definita αὐτῇ ἢ τῶν μέτρων σύνθεσις, cioè niente altro che il materiale della versificazione, il linguaggio; e il richiamo mi pare esatto senza bisogno né di mutare colà né di pensare qui a un lapsus di Aristotele.

⁸³ ἀτεχνότατον, cioè non ha che fare con la τέχνη della tragedia, che è ricerca di carattere letterario.

⁸⁴ Cfr. CHATEAUBRIAND, *Mémoires d'Outre-Tombe*, Paris, Garnier, 1802, voll. II, p. 276: « La vérité du théâtre et le rigorisme du vote-ment sont-ils aussi nécessaires à l'art qu'on le suppose? Les person-nages de Racine n'empruntent rien de la coupe de l'habit; dans les tableaux des premiers peintres les fonds sont négligés et les costumes inexact. Les *Fureurs* d'Oreste ou la *Prophétie* de Ioad, lues dans un salon par Talma en frac, faisaient autant d'effet que déclamées sur la scène par Talma en manteau grec ou en robe juive ».

VII

Unità ed estensione della favola.

Definiti così questi elementi, diciamo ora come ha da es-
 sere la struttura dell'azione [o della favola], visto che è
 questo il primo e il più importante elemento della tragedia.
 Noi abbiamo già stabilito che la tragedia è mimèsi di
 un'azione perfettamente compiuta in se stessa, tale cioè ⁸⁵
 da costituire un tutto di una certa grandezza; perché ci può
 25 essere un tutto anche senza grandezza. Un tutto è ciò che
 ha principio e mezzo e fine. Principio è ciò che non ha in
 sé veruna necessità di trovarsi dopo un'altra cosa ⁸⁶, ma è
 naturale che un'altra cosa si trovi o sia per trovarsi dopo
 di lui. Fine al contrario è ciò che per sua propria natura
 viene a trovarsi dopo un'altra cosa, o che ne sia la conse-
 guenza necessaria o che semplicemente le sussegua nell'or-
 dine normale [e verisimile] dei fatti ⁸⁷; e dopo di esso non
 30

⁸⁵ Il καὶ ὅλης in sostanza è sinonimico o epesegetico di τελείας, e già altre volte vedemmo e vedremo il καὶ con questa funzione dichia-rativa; dopo infatti si insiste unicamente sul concetto di ὅλον.

⁸⁶ La traduzione solita è come se il testo leggesse ἐξ ἀνάγκης μὴ e non μὴ ἐξ ἀνάγκης, come invece legge. Aristotele vuol dire che, data una serie di casi α, β, γ, δ, io posso, p. es., considerare come « principio » γ, purché γ possa distaccarsi e considerarsi indipendente dal suo o dai suoi antecedenti. Se la definizione aristotelica fosse, come s'intende abi-tualmente, « principio è ciò che per necessità non può trovarsi dopo un'altra cosa », non saprei qual serie di casi e quindi quale tragedia potrebbe cominciare con un « principio » di codesto genere.

⁸⁷ Aristotele anticipa quello su cui insisterà ancora e più volte in séguito, che cioè in una serie di casi uno può succedere all'altro tanto κατὰ τὸ ἀναγκαῖον quanto κατὰ τὸ εἰκός. E il verisimile, τὸ εἰκός, da Ari-stotele medesimo è definito τὸ ὡς ἐπὶ τὸ πολλὸ γινόμενον (cfr. *Rhet.* I, 2, 1357 a 34; *An. post.* 70 a 4); onde il mio compimento nella tra-duzione. Cfr. più oltre 1451 a 12; 9, 1451 a 36; 10, 1452 a 20.

c'è altro. Mezzo è ciò che si trova dopo un'altra cosa, e un'altra è dopo di lui. Bisogna dunque che le favole, se vogliono essere ben costituite, né comincino da qualunque punto còpiti, né dovunque còpiti finiscano; ma si attengano a quelle idee di principio e di fine che abbiamo ora dichiarato. Inoltre, siccome il bello, sia esso un essere animato⁸⁸ o sia un qualunque altro oggetto purché egualmente costituito di parti, non solo deve presentare in codeste parti certo suo ordine, ma anche deve avere, e dentro determinati limiti, una sua propria grandezza; — di fatti il bello consta di grandezza e di ordine: né quindi potrebbe esser bello un organismo eccessivamente piccolo, perché in tal caso la vista si confonde attuandosi in un momento di tempo quasi impercettibile; e nemmeno un organismo eccessivamente grande, come se si trattasse, per esempio, di un essere di dieci mila stadi, perché allora l'occhio non può abbracciare tutto l'oggetto nel suo insieme e sfuggono a chi guarda l'unità sua e la sua organica totalità⁸⁹; — da tutto questo adunque risulta che, come nei corpi in genere⁹⁰ e negli organismi viventi, [se vogliono essere giudicati belli,] deve esserci una certa grandezza, e questa ha da essere facilmente visibile nel suo insieme con un unico sguardo, così anche nelle favole dev'esserci una certa estensione, e questa ha da potersi con facilità abbracciare nel suo insieme con

⁸⁸ Cfr. 23, 1459 a 21.

⁸⁹ In altre parole, la *τάξις* non si può cogliere né in un oggetto troppo piccolo del quale non si distinguono le parti costitutive, né in un oggetto troppo grande del quale si vedano le parti solo separatamente l'una dall'altra.

⁹⁰ Mantengo la lezione *ἐπὶ τῶν σωμάτων*, né so risolvermi ad accogliere nessuna delle artificiose interpretazioni che se ne danno. Credo che tutta la frase *ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων* possa utilmente richiamarsi alla precedente *καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα*, e che le parole

la mente⁹¹. Se non che, definire il limite pratico di questa estensione della favola in rapporto ai concorsi drammatici e alla tolleranza degli spettatori, non è ufficio di questa nostra ricerca intorno alla poesia: che se si dovessero [, per così dire, in un solo concorso drammatico,] rappresentare un centinaio di tragedie, bisognerebbe rappresentarle regolandosi con la clèssidra, come dicono che una volta in certa occasione fu fatto⁹². Ma la definizione teorica, quale risulta

σῶμα e *πρᾶγμα* in questi due luoghi devano intendersi in modo non dissimile ed egualmente indeterminato. Del resto *σῶμα*, in questo significato generico di *πρᾶγμα*, è assai comune, specie nel linguaggio aristotelico e platonico.

⁹¹ *εὐμνημόνευτον*, in quanto la memoria, conservando il ricordo delle varie parti, ne promuove la sintesi e quindi quel riconoscimento della *τάξις* ch'è uno degli elementi del bello.

⁹² Luogo incertissimo. Che negli *ἀγῶνες* giudiziali i discorsi degli oratori fossero misurati dalla clèssidra, è cosa nota: cfr. sopra tutto dello stesso Aristotele la *Ἀθην. πολ.*, cap. 67, dove certe norme sono indicate e descritte. Ma qui non ha che fare. Quanto alle rappresentazioni teatrali, in un primo tempo, nel V secolo, pare si usasse rappresentare, di mattina, incominciando dall'alba, per otto o nove ore consecutive, la intiera tetralogia di uno dei tre poeti concorrenti, cioè tre tragedie e il dramma satiresco; poi le cose mutarono e il numero dei drammi rappresentati fu minore. A che si riferisce qui Aristotele? È possibile sia mai avvenuto che rappresentazioni teatrali fossero regolate dalla clèssidra? È assai difficile, se non impossibile. È più difficile è che una costumanza anche remota, un episodio anche momentaneo, siano raffigurati in questo modo, con tanta incertezza, da un erudito così certo e così informato, da un ricercatore così minuto e così curioso di storia teatrale come Aristotele. Io ho l'impressione che si tratti semplicemente di un modo di dire, di una frase proverbiale nata per reazione a spettacoli troppo lunghi, e proprio nel tempo in cui si dovette ridurre il numero dei drammi rappresentati, e proprio anche nel tempo in cui era divenuta consueta e universale negli spettatori ateniesi la pratica giudiziaria e tribunizia. Se non che, così com'è il testo, al *φασὶν* non si può sottintendere altro verbo che *ἀγωνίσασθαι* o

dalla natura della cosa in sé, è questa: tanto più bella, rispetto alla lunghezza, sarà sempre quella favola che più sarà lunga senza oltrepassare i limiti entro cui può essere chiaramente abbracciata di un unico sguardo dal principio alla fine. E, per dare una definizione più semplice⁹³, possiamo aggiungere: una lunghezza tale in cui, mediante una serie di casi che si vengano consecutivamente svolgendo l'uno dall'altro secondo le leggi della verisimiglianza o della necessità⁹⁴, sia possibile [ai personaggi principali dell'azione] di passare dalla felicità alla infelicità o da questa a quella⁹⁵. Ecco un limite sufficiente per la grandezza di una favola tragica.

γενέσθαι; e nasce il sospetto che il testo si sia nella tradizione leggermente alterato, e che originariamente la frase avesse su per giù questo senso: « come dicono che una volta fosse uso dire ». Impressione e sospetto che in verità sono suggeriti, se non confermati, dalla Versione Araba: *sicut est consuetudo nostra ut dicamus etc.*

⁹³ Più semplice, ἀπλῶς, nel senso di più circoscritta e quindi più aderente alla tragedia come tale nei suoi elementi costitutivi e distintivi.

⁹⁴ Ecco il punto fondamentale: i fatti non devono succedersi solo cronologicamente come in una storia o in una biografia (cfr. il cap. 9), ma devono essere conseguenza l'uno dell'altro o necessaria e inevitabile, o naturale e verisimile (cfr. p. 87 n. 87). La distinzione dei due termini εἰκὸς e ἀναγκαιὸν è già in Platone ed era già fissata nel linguaggio retorico.

⁹⁵ S'intende che questo si riferisce, come ho dichiarato traducendo, ai personaggi principali dell'azione o, meglio, all'eroe. Anche si osservi che per quanto il passaggio dalla infelicità alla felicità sia riconosciuto da Aristotele come un motivo drammatico (cfr. 17, 1455 b 12 a proposito dell'*Ifigenia in Tauride*), tuttavia la vera μεταβολή tragica è l'inversa. Cfr. 13, 1453 a 14 sgg.

VIII

Unità dell'azione.

A costituire l'unità di una favola non basta, come credono alcuni⁹⁶, ch'ella si aggiri intorno a un unico personaggio⁹⁷. Molte, anzi innumerabili cose possono capitare a una persona senza che tuttavia alcune⁹⁸ di esse sian tali da costituire [fra loro e con le altre] unità; e così, anche le azioni di una persona possono essere molte senza che tuttavia ne risulti un'unica azione. Perciò mi pare siano in errore tutti quei poeti che hanno composto un'*Eracleide*, una *Teseide* e altrettanti poemi⁹⁹: costoro credono che, essendo uno l'eroe, per esempio, Eracle, abbia da essere una anche la favola che tratta di Eracle. Omero invece, come per ogni altro rispetto

⁹⁶ Accenna, dicono, a certi poeti postomerici, come si vede poche righe più avanti. Anche a costoro: ma che Aristotele inferisca egli una tecria poetica dalla pratica di cotesti poeti non credo. Si tratta anche qui di una special forma di critica razionalistica ai poemi omerici, della quale ci rimangono più tracce, e che di fatto coincideva ne' suoi desiderii con la struttura dei poemi postomerici.

⁹⁷ Il mito è mimèsi di azione, non di uomini (cfr. 6, 1450 a 16); e dunque la unità del mito dipenderà dall'essere una l'azione, non dall'essere uno l'uomo dell'azione. Tutto questo è già implicito nei capitoli precedenti 6 e 7.

⁹⁸ ἐνίων è lezione sicura (cfr. anche V. A.), e non deve essere espunta; la interpretazione è chiara dall'esempio stesso che segue della *Odissea*.

⁹⁹ Vedi l'Indice dei nomi propri s. v. *Eracleidi*, *Teseidi*. Senza dubbio Aristotele pensa in modo particolare a Pisandro e a Paniasi. I quali furono assai lodati da critici posteriori anche, io credo, per quella loro evidente preoccupazione di compiutezza onde di un dato argomento tutto sembrarono voler dire ed esaurire.

si distingue da tutti i poeti, così anche in questo, mi sembra, vide giusto, o per conoscenza di teorie artistiche o per naturale genio¹⁰⁰: perocché, poetando l'*Odissea*, non si mise
 25 a poetare tutti i casi che capitano a Odisseo, come, per esempio, che fu ferito sul Parnaso, e che si fece passare per pazzo quando i Greci si radunarono per la spedizione; — due casi de' quali, perché ne accadde uno, non era affatto né necessario né verisimile che dovesse accadere anche l'altro¹⁰¹; — ma compose la *Odissea*, e così anche la *Iliade*, in-

¹⁰⁰ Cfr. per questo problema, tante volte poi ripreso e disputato, la *Poetica* di Orazio, 408 sgg., « natura (= διὰ φύσιν) fieret laudabile carmen an arte (= διὰ τέχνην), quaesitum est ecc. »; e il commento quivi di A. Rostagni.

¹⁰¹ Non deve far difficoltà che il primo di questi episodi, come cioè Odisseo andato ancor bambino a caccia sul Parnaso fu morso da un cinghiale, sia narrato nella *Odissea*, XIX, 392-466: né per Aristotele, e dire che sbagliò o scelse male l'esempio; né per Omero, e dire, come fu detto dai soliti cacciatori di interpolazioni, che nel testo omerico di Aristotele l'episodio ancora non c'era. Aristotele non vuol dire che in un poema non possa e anzi non debba esserci molteplice varietà episodica: tutto sta che gli episodi e in generale le varie parti non si trovino tutte in fila su lo stesso piano. Nell'*Odissea* codesto racconto della ferita è come in parentesi a preparare e a giustificare il riconoscimento di Euriclèa: è un episodio della fanciullezza di Odisseo, non il primo o tra i primi di una serie cronologica; e v'è richiamato solo in quanto scaturisce da esso, κατὰ ἀναγκαῖον, la scena del riconoscimento. L'altro episodio, come cioè Odisseo si finse pazzo quando s'adunarono i Greci per la spedizione contro Troia, era sviluppato nei *Cipria*; καὶ μάλιστα προσποιησάμενον τὸν Ὀδυσσεῖα κτλ., dice, come Aristotele, anche Proclo, il quale, com'è noto, ci dà dei *Cipria* una assai larga notizia. Ora Aristotele, osservando che questi due episodi non hanno fra loro nessun rapporto né di necessità né di verisimiglianza, non vuol dire cosa che si riferisca tanto al rapporto di essi due episodi fra loro, — che non avrebbe valore per la sua stessa banale evidenza, — quanto al rapporto di ciascuno di questi altri, e di altri fra loro, e del loro reciproco collocamento, e così via. Quello che importa alla poesia, egli intende, non è successione cronologica di fatti, non compiutezza storica, bensì intima concatenazione, concentrazione e coerenza.

torno a un'azione unica nel senso che veniamo dichiarando. Come dunque nelle altre arti di imitazione la mimèsi è una¹⁰² se uno è il suo obbietto¹⁰², così anche la favola, poiché è mimèsi di azione, deve esser mimèsi di un'azione che sia unica, e cioè tale da costituire un tutto compiuto; e le parti che la compongono devono essere coordinate per modo che, standone o sopprimendone una, ne resti come dislogato e rotto¹⁰³ tutto l'insieme. E in verità quella parte la quale, ci sia o non ci sia, non porta una differenza sensibile, non
 30 può essere parte integrale del tutto.

IX

1. Segue dell'unità dell'azione; comparazione di poesia (= l'universale) e storia (= il particolare).

Da quello che si è detto¹⁰⁴ risulta chiaro anche questo, che ufficio del poeta non è descriver cose realmente accadute, bensì quali possono [in date condizioni] accadere: cioè cose le quali siano possibili secondo le leggi della verisimi-

¹⁰² Giova intender meglio che non dica. L'opera della mimèsi è una, cioè ha unità, se l'argomento de'la mimèsi abbia ricevuto anch'esso unità, e sia stato, dirò così, messo in fuoco dal μιμητής. Perché non c'è argomento che possa essere uno estrinsecamente, cioè fuori della concentrazione dell'artista.

¹⁰³ διαφέρεσθαι e κινεῖσθαι sembrano parole del linguaggio medico, com'io adombrai traducendo.

¹⁰⁴ Non solamente da quello che fu detto su la natura della poesia e de'la mimèsi. Questo capitolo, nel quale si distinguono in modo mirabilmente suggestivo ed evidente la funzione dello storico e quella del poeta, è anche la conclusione logica di ciò che è stato discorso nei capitoli 7 e 8. Aristotele concepisce la storia come cronaca, cioè come la esposizione di avvenimenti in ordine cronologico senza bisogno che ci sia fra loro continuità né verisimile né necessaria: perciò l'unità

1451 b glianza o della necessità. Infatti lo storico e il poeta non differiscono perché l'uno scriva in versi e l'altro in prosa ¹⁰⁵; la storia di Erodoto, per esempio, potrebbe benissimo esser messa in versi, e anche in versi non sarebbe meno storia di quel che sia senza versi: la vera differenza è questa, che lo storico descrive fatti realmente accaduti, il poeta fatti ⁵ che possono accadere ¹⁰⁶. Perciò la poesia è qualche cosa di piú filosofico ¹⁰⁷ e di piú elevato della storia; la poesia tende piuttosto a rappresentare l'universale, la storia il particolare ¹⁰⁸. Dell'universale possiamo dare un'idea in questo

essenziale alla narrazione storica è la unità cronologica (cfr. 23, 1459 a 21). L'opera del poeta invece riceve unità dalla consequenzialità o coerenza degli avvenimenti fra loro, indipendentemente dal loro essere o no accaduti nel tempo. Di che seguono altre due differenze fondamentali: 1°, che la storia tratta fatti accaduti, la poesia fatti quali possono accadere; 2°, la storia narra ciò che accadde a Caio a Tizio a Sempronio, cioè il particolare, la poesia narra ciò che, dato un individuo di certa natura, poté accadergli in un certo tempo, o potrà sempre accadere ad altri individui della stessa natura in simili circostanze, cioè l'universale.

¹⁰⁵ Questione già risolta: cfr. I, 1447 b 12 sgg.

¹⁰⁶ Il testo non dice propriamente ἀ ἄν γένοιτο, bensì οἷα ἄν γένοιτο, come sopra (a 36). E la sottile differenza è difficile a rendersi traducendo «quali». Lo οἷα implica le qualità o le condizioni onde i fatti possono essere concepiti come possibili, cioè i loro rapporti di verisimiglianza o di necessità. Il che, sopra, è dichiarato appunto dall'epesetico καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

¹⁰⁷ La filosofia, come quella che ricerca l'universale, cioè la causa di tutte le cose, è la piú alta e la piú nobile di tutte le attività intellettuali: da questo punto di vista Aristotele, contro la condanna platonica, restituisce alla poesia valore e dignità.

¹⁰⁸ Il Diderot, nel suo *Éloge de Richardson* (*Oeuvres*, 1821, III, p. 18), scrive: «O Richardson! j'oserai dire que l'histoire la plus vraie est pleine de mensonges et que ton roman est plein de vérités. L'histoire peint quelques individus; tu peins l'espèce humaine:... l'histoire n'embrasse qu'une portion de la durée, qu'un point de la surface du globe; tu as embrassé tous les lieux et tous les temps.

modo: a un individuo di tale o tale natura accade di dire o fare cose di tale o tale natura in corrispondenza alle leggi della verisimiglianza o della necessità; e a ciò appunto mira la poesia sebbene a' suoi personaggi dia nomi propri ¹⁰⁹. Il particolare si ha quando si dice, per esempio, che cosa fece Alcibiade o che cosa gli capitò ¹¹⁰. Tutto questo ¹¹¹, nella

Le coeur humain, qui a été, est et sera toujours le même, est le modèle d'après lequel tu copies... Sous ce point de vue, j'oserai dire que souvent l'histoire est un mauvais roman; et que le roman, comme tu l'as fait, est une bonne histoire. O peintre de la nature! c'est toi qui ne mens jamais ».

¹⁰⁹ Cioè a dire « quantunque abbia l'aria di narrare o descriver personaggi non di sua propria invenzione ma storicamente determinati ». Così intendo col Bywater il quale risolve giustamente il participio ἐπιτιθεμένη in una proposizione concessiva. Se fosse « col dar nomi a' suoi personaggi », vorrebbe dire che questi nomi importano già per se stessi un valore simbolico universale; il che può esser vero e solo in parte per la commedia nuova, non è vero per tutte le altre forme della poesia, tragedia, epopea, commedia antica ecc. Aristotele insomma presente questa obiezione: La tragedia non rappresenta personaggi, o dèi o eroi o uomini, già noti per tradizione mitica o storica? Sta bene, risponde Aristotele piú innanzi: ma la tragedia rappresenta τὸ δυνατόν. E il valore universale di questo δυνατόν è dato dal fatto che esso, in quanto è elemento di poesia e non di storia, riguarda solo due forme di possibilità, il possibile per verisimiglianza e il possibile per necessità; la terza forma, che cioè il possibile corrisponda anche a qualche cosa di realmente accaduto, τὰ δυνατὰ = τὰ γινόμενα, può essere utile alla credibilità, ma non è essenziale o intrinseco alla creazione poetica; e infatti questa terza possibilità è esclusa dallo οἷα ἄν γένοιτο, oggetto proprio della poesia. Cfr. la fine di questa prima parte del capitolo con la nota ivi relativa.

¹¹⁰ ἔπαθεν, a cui non può corrispondere esatto l'italiano « patì ». Anche qui Aristotele distingue tra πράξις « che cosa uno fece », e πάθος, « che cosa gli capitò », come si può veder chiaramente da 8, 1451 a 16. Anche i due episodi ivi ricordati di Odisseo, πληγῆναι μὲν... μανῆναι δὲ ibid., a 25), erano esempi quello di πάθος, questo di πράξις (cfr. I, 1447 a 28).

¹¹¹ Cioè, credo, questa differenza fra l'universale e il particolare,

commedia, oggi [che la nuova ha sostituito l'antica], è divenuto chiarissimo: i poeti dapprima, con una serie di casi verisimili, inventano e compongono la favola, e poi, allo stesso modo, inventano e mettono i nomi ai personaggi; non fanno come gli [antichi] poeti giambici che poetavano
 15 intorno a persone vere e proprie ¹¹². Nella tragedia i poeti

e come l'universale, τὰ καθόλου, sia oggetto proprio della poesia. In verità la commedia nuova offriva ad Aristotele un esempio chiarissimo di ciò che è per la sua dottrina poetica l'universale. Anche i nomi della commedia nuova li mette il poeta, attingendoli donde vuole, magari dalla realtà, ma sempre di suo arbitrio; e talvolta può anche inventarne che si addicano simbolicamente al carattere stesso dei personaggi che rappresenta.

¹¹² Allude sicuramente, oltre che ai giambografi, anche ad Aristofane: cfr. 4, 1448 b 27, e specialmente 5, 1449 b 8, dove il καθόλου ποιεῖν λόγους καὶ μύθους della commedia nuova è antitetico all'ἀφήμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας. Dobbiamo concluderne che Aristotele condanni fuor dell'universale, cioè fuori della poesia, la commedia aristofanesca? Intanto no, per una testimonianza di fatto, 3, 1448 a 27. E poi da questo criterio resterebbe condannata anche la tragedia il cui materiale talvolta è addirittura storico e, quand'anche mitico, è, per certo rispetto, egualmente storico, perché anche i miti sono un dato della tradizione, un accaduto, τὰ γινόμενα. Vedemmo (cfr. p. 82, n. 4) come Aristotele presenti questa obiezione riguardo alla tragedia e come credo si debbano interpretare le parole che seguono: le quali, come solvono la obiezione riguardo alla tragedia, anche la solvono riguardo all'epica e alla commedia aristofanesca. Certo, un senso di insoddisfazione è in noi di questa predilezione che Aristotele manifesta — e tutti poi manifestarono dopo di lui, sebbene per altre ragioni — per la commedia di carattere o nuova. È la predilezione dell'uomo teorico che trova nella pratica un esempio lucido e in ogni parte perfetto alla sua teoria. Male la teoria? Ahimè! Giova dire che la rigidità teorica, la diritta e salda struttura di un ragionamento, sembrano talora urtare, pur senza negarla e senza negarsi, con la realtà molteplice della vita e quindi della creazione artistica. Molte volte, a riprova di una dottrina estetica, può essere più utile un poeta mediocre che un poeta grande, appunto per quel molto di sfuggibile e di inafferrabile della vita che in un poeta grande si presenta con una maggior complessità

si attengono ai nomi già fissati dalla tradizione [o mitica o storica]. E la ragione è questa, che è credibile ciò che è possibile. Or appunto, finché le cose non sono accadute, noi non siamo disposti a crederle possibili, ma è ben chiaro che sono possibili quelle che sono accadute, perché non sarebbero accadute se non erano possibili ¹¹³. Ciò non ostante, anche fra le tragedie, ce n'è di quelle in cui uno o due nomi soltanto sono conosciuti e gli altri sono inventati; in alcune poi di noto non c'è addirittura niente, come nell'Ante ¹¹⁴ di Agatone, dove e nomi e fatti sono egualmente

di aspetti e con una più oscura profondità di significati. L'universale di Aristotele in Menandro si vede subito, è a nostro contatto, è anche nel nome di qualche personaggio; in Aristofane no: il divino fanciullo giocava terribilmente e spensieratamente con la realtà immediata. Socrate e Cleone, Agatone ed Euripide, sono anche personaggi storici; ma dentro a quel loro involucro di storicità c'è ben altro di universale che in un Formione o in un Cremete o in un Pirogopolinice. Così nei giambografi: che cosa di più profondamente universale di certi accenti personalissimi di Archiloco? Così nei tragici: che cosa di più universalmente umano dei *Persiani*, tragedia storica? Aristotele sentì sicuramente tutto questo: e ciò che egli dice alla fine di questa prima parte del capitolo si distende in così ampio cerchio da contenere in sé la giustificazione teorica di qualunque opera d'arte, Aristofane compreso.

¹¹³ Non si deve credere che le parole οὐ γὰρ ἄν.... ἀδύνατα siano una glossa: di certi compimenti formalistici del pensiero non è esente lo stile di Aristotele.

¹¹⁴ Ἄνθη è lezione di Φ (cfr. l'Indice delle lezioni); la quale sembra confermata da Σ, dove la Versione Araba, *velut qui ponit bonum esse unum*, presuppone, non dico un testo greco, ma una lettura del testo greco di questa specie: οἶον ἐν τῷ ἀγαθῷ ὅς ἄν θῆ. Il Welcker, che non conosceva né Φ né Σ, emendò o meglio lesse Ἄνθη, *Anteo*. Da escludere in ogni modo, direi, la lezione di tutti i mss. ἄνθη, perché se il traduttore siriano avesse letto Ἄνθη, egli che in genere i nomi propri intendeva e traduceva stranamente come nomi e parole comuni (cfr. TRATSCH, o. c., p. 204), tanto più questo. Inutile aggiungere che di questa tragedia di Agatone non abbiamo nessun'altra notizia.

inventati, e non per cotesto la tragedia piace meno. Non bisognerebbe dunque esigere che ci si mantenesse rigidamente fedeli ai miti tradizionali su cui si fondano [in genere] le tragedie¹¹⁵. E in verità sarebbe ridicolo aver di
 25 queste esigenze quando poi anche le cose note non a tutti sono note e tutti non di meno ne sono dilettrati. D'onde si conclude chiaramente che il poeta ha da esser poeta [cioè creatore] di favole anzi che di versi, in quanto egli è poeta solo in virtù della sua capacità mimetica [cioè creatrice], e sono le azioni che egli imita [o crea, non i versi]¹¹⁶. Se poi cèpiti a un poeta di poetare su fatti real-
 30 mente accaduti, costui non sarà meno poeta per questo: perocché anche tra i fatti realmente accaduti niente impedisce ve ne siano alcuni di tal natura [da poter essere concepiti non come accaduti realmente, ma] quali sarebbe stato possibile e verisimile che accadessero; ed è appunto sotto questo aspetto [della loro possibilità e verisimiglianza] che colui che li prende a trattare [non è il loro storico] ma il loro poeta¹¹⁷.

¹¹⁵ Il mio supplemento nella traduzione non importa affatto la necessità di un corrispondente o simile supplemento nel testo. Piuttosto non so se nel τῶν παραδεδομένων μύθων non siano da comprendere anche i fatti propriamente storici.

¹¹⁶ Sul valore di μιμητής, ποιητής e affini, discorsi nella Introduzione. Qui, perché pareva accennassero in modo più deciso all'attività creatrice del poeta, mi permisi traducendo quei complimenti.

¹¹⁷ Così mi par chiaro doversi intendere: cotesti γενόμενα, in quanto trattati dal poeta e rivissuti nella sua fantasia, non hanno più valore di fatti reali, ma solo di fatti possibili κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον.

2. Difetto di unità nell'azione. Valore drammatico dell'imprevveduto.

Delle favole e azioni semplici¹¹⁸, quelle episodiche sono le peggiori. E chiamo episodica quella favola in cui gli episodi¹¹⁹ non sono legati fra loro da alcun rapporto né di verisimiglianza né di necessità. Di tali favole ne compongono di solito poeti di cattivo gusto, appunto per difetto di gusto; ma ne compongono anche poeti di valore per soddisfare a certe esigenze della rappresentazione teatrale¹²⁰. E

¹¹⁸ Alcuni editori vorrebbero trasportare questo brano (1451 b 34-1452 a 2) o dentro o di séguito al cap. 10. In verità il brano, rispetto alla coesione sua col rimanente non guadagnerebbe nulla dallo spostamento. Anzi tutto non deve fare difficoltà che qui si cominci a parlare degli ἀπλοῖ μῦθοι dei quali si dà la definizione solo nel cap. 10. Altre volte Aristotele adopera termini tecnici prima di darne la definizione: per esempio, i vocaboli περιπέτεια e ἀναγνώρισις (o ἀναγνωρισμός) sono adoperati nei capp. 6 (1450 a 35) e 10 (1452 a 16), e se ne dà la definizione nel cap. 11. Il che significa: 1°, che codeste parole erano del linguaggio critico usuale; 2°, che quando Aristotele dà la definizione sua, è per mettere in luce la cosa definita da un punto di vista suo, nettamente personale e proprio. Tra le favole che nella critica comune eran dette semplici, alcune difettavano nella connessione degli episodi; Aristotele vuol sbarazzare il terreno da queste, e delle favole propriamente semplici darà la definizione quando ne tratterà di proposito più innanzi. In secondo luogo queste favole semplici egli le dice episodiche perché gli episodi non vi sono legati tra loro da verisimiglianza e necessità; come i γενόμενα della storia. E qui è il preciso punto di coesione con tutto ciò che precede.

¹¹⁹ Episodio, com'è noto e come dice lo stesso Aristotele (12, 1452 b 20), è tutta quella parte di una tragedia che sta fra due interi canti corali. La parola dunque non importa alcun significato di discontinuità qual è nell'aggettivo ἐπεισοδιώδης. Ma non per questo occorre intenderla in altro senso dal normale e tanto meno mutarla.

¹²⁰ Più precisamente 'a cagione degli attori' dice il testo. Ma la espressione διὰ τοὺς ὑπόκριτάς, dovuta a parallelismo con la espressione

di fatti questi poeti scrivendo declamazioni¹²¹ e sforzando il mito piú di quanto sarebbe possibile, si trovano costretti 1452 a molto spesso a spezzare la linea di successione degli avvenimenti.

Ora, siccome la tragedia non solo è mimèsi di un'azione compiuta in se stessa, ma anche di fatti che déstino pietà e terrore; e questi fatti saranno tali da destare assai efficacemente la pietà e il terrore, e anzi piú efficacemente che in altro modo¹²², allorché sopravvengono fuor d'ogni nostra

antiteca precedente δι' αὐτούς, mi pare abbia valore piú generico (cfr. nota seguente), ed equivalga a διὰ τὴν ὑπόκρισιν. Del resto, a proposito di questa influenza degli attori sugli autori, si raccontava, per esempio, di Sofocle (cfr. il βίος, p. 128, 30, WESTERM, che scrisse drammi adattandoli appunto alla natura dei suoi attori (πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν [scil. ὑποκριτῶν] γράψαι τὰ δράματα; e la tradizione ci ha trasmesso anche nomi di attori prediletti e privilegiati, Clidèmide e Tlepòlemo di Sofocle, Cleandro e Minnisco di Eschilo, Cefisofonte di Euripide. Anche Aristotele scrisse che al tempo suo gli attori avevano piú potere degli stessi poeti (*Rhet.* III, 1, 1403 b 33: *μείζον δύνανται νῦν κτλ.*): se non che codesta espressione, piú che a influenza degli attori sui poeti contemporanei, allude a quelle alterazioni delle compagnie drammatiche sul testo dei poeti tragici antichi le quali avevano provocato, verso il 330, il famoso decreto di Licurgo. Cfr. per tutto questo R. CANTARELLA, *L'influsso degli attori su la tradizione dei testi tragici* in « Riv. Indo-greco-italica », 1930.

¹²¹ « Declamations », MARGOLIOUTH: che richiama giustamente ARIST. *Rhet.* III, 12, 1413 b 10. E cosí anche il Rostagni. Si tratta, in generale, di quei pezzi di bravura che i poeti componevano o per compiacere agli attori i quali meglio potessero rivelare le loro abilità agonistiche, o anche per suscitare piú facili applausi dal pubblico in determinate occasioni; o per altri motivi. Cosí, per esempio, uno scolio alle *Fenicie* di Euripide, v. 88, dopo il gran prologo di Giocasta, dice: « Qui il dramma diviene piú vivace: la parlata di Giocasta era stata tirata in lungo per gli spettatori ».

¹²² Conservo la lezione tradizionale. E credo che i vari supplementi proposti si fondino sopra un errore d'interpretazione. Aristotele

aspettazione e al tempo stesso con intima connessione e dipendenza l'uno dall'altro: — perché con tale rapporto di dipendenza il meraviglioso sarà piú grande che se cotesti fatti avvenissero ognuno da sé e a caso; tanto è vero che anche dei fatti che dipendono unicamente dal caso i piú meravigliosi ci sembrano quelli i quali si direbbe fossero accaduti quasi per un fine determinato, come quando, per esempio, la statua di quel Miti, in Argo, uccise proprio colui che della morte di Miti era stato cagione, cadendogli addosso mentre la stava guardando; e in verità casi di questo genere non sembra si possano dare senza un disegno prestabilito: — da tutto ciò dunque risulta che le favole 10 cosí concepite saranno necessariamente piú belle.

X

Azione semplice e azione complessa.

Delle favole alcune sono semplici, altre complesse; e le azioni che coteste favole imitano sono anch'esse, per loro

dice che c'è un altro elemento d'interesse nella tragedia, l'imprevisto; ma anche dice che questo imprevisto ha da essere intimamente connesso co' suoi antecedenti e conseguenti: è una qualità della quale, in quanto elemento di un tutto organico e coerente, non può fare a meno. Or dunque intendere, integrando una supposta lacuna dopo *μάλιστα* (Vahlen, Christ) o con simili emendamenti (Butcher, Reiz), « e questo succede specialmente (quando questi fatti sopraggiungono inaspettati), ma piú specialmente quando, pur sopraggiungendo inaspettati, ci sia reciproca connessione ecc. », mi pare sia distinguere e scindere ciò che nel pensiero di Aristotele vuol essere uno. Oltre che trovarei strano che Aristotele, anche volendo esprimere questo pensiero, avesse ripetuto nel secondo membro e nella stessa posizione *ὅταν γένηται παρὰ τὴν δόξαν* senza subordinarlo nettamente al *δι' ἄλλα*.

propria natura¹²³, o semplici o complesse. Dico semplice
 15 quell'azione che svolgendosi, come fu definito, con coe-
 renza e con unità¹²⁴, giunge alla soluzione senza peripe-
 zia e senza riconoscimento; complessa quella che giunge
 alla soluzione¹²⁵ o col riconoscimento o con la peripezia o
 con ambedue insieme. Ma peripezia e riconoscimento bi-
 20 sogna che scaturiscano direttamente dalla intima struttura
 della favola, in modo cioè che siano la conseguenza o ve-
 risimile o necessaria dei fatti precedenti: perché c'è molta
 20 differenza che un fatto avvenga in conseguenza di un altro
 o che avvenga semplicemente dopo di un altro.

XI

Elementi dell'azione complessa: peripezia,
 riconoscimento, catastrofe.

Peripezia è il mutamento improvviso, nel modo che s'è
 detto¹²⁶, da una condizione di cose nella condizione con-

¹²³ Mentre le favole sono semplici o complesse in quanto sono
 semplici o complesse le azioni che imitano, queste sono semplici o
 complesso direttamente, *εὐθύς, suapte natura*.

¹²⁴ Questa clausola ci richiama a tutto ciò che fu detto prece-
 dentemente; Aristotele insiste, come dissi in 9, 1451 b 34, su la esclu-
 sione dalle favole semplici delle così dette favole episodiche.

¹²⁵ La *μετάβασις* o *μεταβολή* è in particolare il mutamento di for-
 tuna dell'eroe della favola (cfr. 7, 1451 a 12 e la nota ivi); ma qui
 la frase importa genericamente tutto il *cursus* dell'azione.

¹²⁶ Aristotele viene a parlare ora distintamente della peripezia
 e del riconoscimento, che sono quegli elementi di sorpresa suscitatori
 di *ἔλεος* e di *φόβος* de' quali discorse in fine al cap. 9, 1452 a 3 sgg. Io
 credo pertanto che il *καθ'ἑρ εἶρηται* si riferisca appunto a cotesto
 luogo. E del resto nella stessa parola *περιπέτεια* (come in *περιπέτης*-
περιπτω) c'è il senso di qualche cosa che piombi addosso improvviso
 e inatteso, *παρὰ τὴν δόξαν*.

traria; e anche questo mutamento è sottoposto, secondo la
 nostra teoria, alle leggi della verisimiglianza o della ne-
 cessità. Così, per esempio, nell'*Èdipo* [re di Sofocle]¹²⁷, ve-
 25 nuto [il messo da Corinto] con la persuasione di annunziare
 cosa gradita a Èdipo e di sgombrargli l'animo dal terrore
 in cui era pe' suoi rapporti con la madre, ecco che, rive-
 landogli il segreto della sua nascita, produsse l'effetto con-
 trario¹²⁸. E così, nel *Linceo* [di Teodette], mentre Linceo è
 condotto a morire e Danao lo segue per farlo uccidere, ecco
 che dallo svolgimento dei fatti venne fuori il contrario, che
 cioè Danao morì e Linceo si salvò¹²⁹.

Il riconoscimento, come indica la parola stessa, è il pas-
 30 saggio [anche questo inatteso] dalla non conoscenza alla
 conoscenza, e quindi alla reciproca amicizia o inimicizia
 tra i personaggi dell'azione drammatica destinati alla buona
 o alla cattiva fortuna¹³⁰. La più bella forma di riconosci-

¹²⁷ La qualificazione *τύραννος* fu aggiunta, a quel che pare, dai
 Grammatici Alessandrini. A ogni modo, la conoscesse o no Aristotele,
 nessun lettore della *Poetica*, lette le righe seguenti, poteva dubitare
 che si trattasse dell'*Èdipo re*. Ma è anche cosa singolare che Aristotele
 né nella *Poetica* né in altra opera sua ricordi mai l'*Èdipo a Colono*.

¹²⁸ Si riferisce alle due scene che vanno rispettivamente dal v. 924
 al v. 1085 e dal v. 1110 al v. 1185. La peripezia è propriamente in
 questa seconda scena, quando il vecchio pastore, costretto dalle do-
 mande di Èdipo e dal confronto col messo di Corinto, confessa di aver
 ricevuto Èdipo appena nato dalle mani di Giocasta; e così tutto si
 chiarisce. La « cosa gradita » è la morte di Pòlibo, re di Corinto,
 per la quale Èdipo sarebbe divenuto re di un nuovo regno; ma l'*ὅς*....
ἀπαλλάξων va inteso con molta libertà, perché il messo non poteva
 certo esser venuto con codesta intenzione.

¹²⁹ Cfr. l'Indice dei nomi propri s. v. *Teodette*.

¹³⁰ Non bisogna credere che la frase *τῶν πρὸς ἐστρυχίαν*.... *ἄρισμένων*
 sia l'equivalente puro e semplice di « persone », o « persone principali »
 del dramma; volendo dire che il riconoscimento, e quindi l'amicizia

mento si ha quando intervengono contemporaneamente casi di peripezia, come nell'esempio sopra citato dell'*Èdipo*¹³¹. Ci sono senza dubbio anche altre forme di riconoscimento: così, per esempio, può darsi che esso avvenga, nel modo
 85 che s'è detto¹³², anche di cose inanimate e puramente accidentali; come pure può essere un mezzo di riconoscimento [scoprire] se uno ha fatto o non ha fatto alcunché; ma in ogni modo la forma di riconoscimento piú intimamente connessa con la favola e con l'azione è quella di cui fu detto prima¹³³. In fatti cotal forma di riconoscimento, come anche cotal forma di peripezia¹³⁴, produrranno sen-

o inimicizia che ne derivano, sono a lor volta motivo della εὐτυχία o δυστυχία de' personaggi, e quindi della soluzione felice o infelice del dramma. E si veda la Introduzione.

¹³¹ Quivi infatti peripezia e riconoscimento si fondono insieme; poichè dalla venuta del messo di Corinto nasce anche il riconoscimento che Giocasta è la madre di Èdipo e che lo straniero che Èdipo uccise è Laio suo padre.

¹³² Lezione incerta. Comunque, ὡς περ εἰρηται ci richiama alla precedente definizione di ἀναγνώρισις in a 31, come quella che valga anche per queste nuove forme di riconoscimento. — Quanto al πρὸς ἄψυχα esso equivale sostanzialmente a διὰ ἀψύχων: il riconoscimento di cose inanimate (oggetto) importa riconoscimento di persone mediante cose inanimate.

¹³³ Cioè, credo, quando nasce ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, come disse nel capitolo precedente (10, 1452 a 19) e come ripeterà chiaramente piú avanti, (16, 1455 a 16); dove anche si chiarisce — e in che senso cfr. quivi il commento — che miglior forma di riconoscimento è quella che si ha tra persone direttamente, senza spedienti o artifici di segni, di collane ecc.

¹³⁴ I piú intendono « in unione con la peripezia ». In tal caso potrebbe, non però dovrebbe, cadere la mia interpretazione precedente, meglio riferendo l'εἰρημένη a 11, 1452 a 33, καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις κτλ. Ma mi pare si possa intendere καὶ περιπέτεια come se fosse καὶ τοιαύτη περιπέτεια (cfr. 1452 b: ἐπὶ τῶν τοιούτων, che si riferisce appunto a ἡ τοιαύτη ἀναγνώρισις κτλ.): e la espressione sarebbe stata introdotta a richiamare

timenti di pietà e di terrore; e sono appunto le azioni che suscitano siffatti sentimenti quelle di cui la tragedia, come
 1452 b già fu definito, è imitatrice. E si aggiunga che proprio da codesti riconoscimenti e peripezie dipende lo scioglimento infelice o anche felice¹³⁵ [della tragedia]. Siccome poi, com'è ovvio, il riconoscimento è riconoscimento di persone¹³⁶, così, talora, avremo riconoscimento di una persona sola rispetto all'altra, quando l'altra sia già manifesto chi è¹³⁷; talora, invece, sarà necessario che tutt'e due le persone si diano a
 6 riconoscere reciprocamente: così, per esempio, [nella *Ifigenia in Tauride* di Euripide,] Ifigenia fu riconosciuta da Oreste mediante la lettera ch'ella consegnò [a Pilade] da portargli; ma c'era bisogno di un altro mezzo di riconoscimento perché Oreste fosse riconosciuto da Ifigenia¹³⁸.

e a dichiarare che, come la peripezia deve scaturire direttamente dai fatti secondo verisimiglianza o necessità, il che è già stato discorso e accettato, così anche il riconoscimento ha da essere sottoposto alle medesime leggi se si vuole che ne scaturisca la ἔκπληξις tragica di pietà e di terrore.

¹³⁵ « Verba καλ.... καὶ ita copulantur ut.... posterioris sit vis maior; nam in proximis quidem ἀτυχίαν tantum.... cogitavisse videtur » (VAHLEN).

¹³⁶ In quanto anche i riconoscimenti di cose si risolvono sempre, se pur meno direttamente, in riconoscimenti di persone.

¹³⁷ Mentre nel costrutto ἀναγνώρισις πρὸς τι il πρὸς τι non può riguardare che la cosa riconosciuta, qui invece, ἀναγ. πρὸς τινα, il πρὸς τινα tanto può valere la persona riconosciuta, quanto la persona che riconosce. E a sua volta il genitivo di ἀναγνώρισις, quando c'è, può essere rispettivamente soggetto o oggettivo. Tutta la frase αἱ μὲν θατέρου πρὸς κτλ. mi pare implichi questa duplicità di significato.

¹³⁸ Si riferisce ad EURIP. *Iph. Taur.*, 727 sgg.: Ifigenia è riconosciuta da Oreste (v. 769) mediante la lettera ch'ella consegna e legge a Pilade perché la porti a Oreste in Argo; Oreste è riconosciuto facilmente perché Pilade, presente Ifigenia, gli presenta senz'altro la lettera (v. 794). Ma certo (cfr. 16, 1454 b 32) Aristotele comprende fra

Due parti della favola dunque si aggirano intorno a questa specie di casi, e sono la peripezia e il riconoscimento. Una terza parte è la catastrofe¹³⁹. Di queste tre parti la peripezia e il riconoscimento sono state trattate; la catastrofe è un'azione che reca seco rovina o dolore, dove si veggono, per esempio, cadaveri sulla scena¹⁴⁰, si assiste a dolori strazianti, a ferite e ad altre e simili sofferenze¹⁴¹.

i mezzi di riconoscimento anche le prove che Ifigenia chiede al fratello per meglio assicurarsi della sua identità. Un esempio di riconoscimento da parte di una soltanto delle due persone Aristotele non dà, e potrebbe essere nelle *Coefore* di Eschilo dove Elettra era già stata riconosciuta direttamente da Oreste prima che questi fosse stato riconosciuto da lei, vv. 168-234. Cfr. più avanti, 16, 1455 a 5.

¹³⁹ La parola *πάθος*, che tradussi « catastrofe », assume qui, ed è probabile che già avesse nel linguaggio teatrale, un suo speciale significato. Questo *πάθος*, come il riconoscimento e la peripezia, non è che una parte o un incidente dell'azione drammatica, anzi è esso stesso una *πρᾶξις*, e una *πρᾶξις* di un genere particolare e definito, *φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά*. È ovvio osservare che nella sua accezione ordinaria, la quale troviamo naturalmente nella stessa *Poetica* (cfr. p. 95 n. 110), *πάθος* è di *πρᾶξις* termine antitetico.

¹⁴⁰ Si sa che di morti su la scena non ne avvenivano o assai raro, figurando sempre la scena la facciata e non l'interno di un'abitazione. E si rammenti il famoso precetto di ORAZIO, *Poet.* 185.: « ne pueros coram populo Medea trucidet ecc. ». Ma su la scena si mostravano i morti o per mezzo dell'encicliema o a traverso le porte stesse del fondo. Perciò tradussi « che si veggono » e dissi « cadaveri » per togliere ogni ambiguità. Del resto il plurale di *οἱ θάνατοι* ebbe anche questo significato.

¹⁴¹ Esempi, i dolori di Filottète, Edipo che torna in iscena dopo aversi strappati gli occhi, e infiniti altri.

XII

Partizione materiale della tragedia; definizione di queste parti.

Quali siano le parti¹⁴² che una tragedia non può non avere, come quelle che costituiscono gli elementi essenziali alla sua qualità di tragedia, già dicemmo precedentemente; vediamo ora le sue parti sotto il rispetto della quantità, 15 quelle cioè nelle quali una tragedia si può dividere e che

¹⁴² Questo capitolo non è certo senza gravi difficoltà. E la più parte degli editori si trovano d'accordo col Ritter che primo lo considerò come una interpolazione. Gli argomenti del Ritter si possono riassumere così: 1° questo capitolo interrompe bruscamente la continuità dell'analisi su la struttura intima della tragedia; 2° non contiene che una filza di definizioni superficiali; 3° la fine del capitolo, eguale al principio, tradisce la mano di un interpolatore. Per il primo e per il terzo argomento rimando a ciò che dico in genere su la composizione della *Poetica* nell'App. crit., e aggiungo che tutt'al più il terzo argomento può essere sufficiente a far espungere l'ultimo periodo. Al secondo argomento si può opporre: a) l'impronta schiettamente aristotelica di tutto il capitolo; b) che già nell'analisi della tragedia, in 6, 1450 a 8, dicendo Aristotele che nessuna tragedia può far a meno di quelle sei parti (*μῦθος, ἦθη, λέξεις, δianoia, ὄψις, μελοποιία*) dalle quali si determina la sua propria qualità di tragedia, con quest'ultima clausola, *καθ' ὃ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία*, egli veniva anche implicitamente a riconoscere un'altra serie di parti, i *μέρη κατὰ τὸ ποσόν*, che sono appunto quelle enumerate e definite nel presente capitolo: c) che di questi *μέρη κατὰ τὸ ποσόν* una distinzione all'ingrosso tra parti recitate e parti cantate è indicata nella stessa definizione della tragedia, 6, 1449 b 25-30. Un'altra difficoltà è che alcune di queste definizioni si conciliano male con quello che ci resta della tragedia antica. Vedremo caso per caso. Giova intanto osservare che, mentre le sei parti di cui Aristotele ragionò al capitolo 6, e come è ripetuto al principio di questo, sono fattori essenziali di ogni tragedia; i *μέρη κατὰ τὸ ποσόν*

[non si trovano, come le prime, frammischiate l'una nell'altra, ma] l'una dopo l'altra si seguono separate e distinte¹⁴³. Queste parti o sezioni sono le seguenti: prologo, episodio, esodo, canti del coro. I canti del coro si distinguono in pàrodo e stàsimo, che sono comuni a tutte quante le tragedie; mentre, speciali di alcune tragedie soltanto, sono i canti cantati su la scena [da uno o da piú attori] e i commi¹⁴⁴. Prologo è tutta¹⁴⁵ quella parte della tragedia che pre-

mancano al tutto, com'è facile capire, di questo carattere di essenzialità, e quindi non è necessario che né tutti, né tutti insieme. né proprio a quel modo, si trovino in ogni tragedia: pertanto la divisione aristotelica a questo proposito non è assoluta ma relativa, non è ideale e teorica ma materiale e pratica, non è della tragedia ma di una tragedia, sia pur essa una tragedia che Aristotele si fosse proposta come tipo, per esempio l'*Èdipo re*. E infatti è chiaro ch'egli ebbe presenti in questo capitolo esempi della tragedia posteschilea, e massime di Sofocle, dal 440 circa a circa il 420. Si veggia il bel libro di PAUL MASQUERAY, *Théorie des formes lyriques de la tragédie grecque*. Paris, 1895, pp. 1 sgg.

¹⁴³ Ho creduto necessario mettere in luce, pur con l'aiuto di supplementi, il preciso valore del *κεχωρισμένα* che non mi pare sia stato inteso ordinariamente con piena esattezza, e che richiama il *χωρίς* del luogo citato sopra, 6, 1449 b 25-30.

¹⁴⁴ Dunque, secondo la definizione già accennata in 6, 1449 b 25 sgg. (cfr. p. 109 n. 149), prologo, episodio ed esodo sono le parti recitate; le parti cantate, comprese nell'unico nome generico e un po' equivoco di *χορικόν*, sono queste: pàrodo e stàsimo, che erano veramente parti cantate dal coro, benché nel pàrodo ci fossero anche elementi non cantati ma recitati (cfr. p. 109 n. 149); canti cantati su la scena, i quali non erano perciò canti del coro ma degli attori; e commi, che erano canti del coro e degli attori.

¹⁴⁵ Credo sia erroneo accentuare in queste definizioni, come fanno generalmente, il valore di *ἅλον*, traducendo « come un tutto a sé » e simili: in realtà prologo episodio stàsimo ecc. non sono ciascuno un tutto organico per sé stante, ma solo parti del vero tutto, integralmente compiuto in se stesso, che è la tragedia.

cede l'entrata del coro [, cioè il pàrodo]¹⁴⁶. Episodio è quella parte della tragedia che sta tutta quanta fra due interi canti corali¹⁴⁷. Esodo è quella parte della tragedia che sta tutta quanta dopo l'ultimo canto corale¹⁴⁸. Dei canti corali il pàrodo è la prima cantata che sia detta intieramente dal coro¹⁴⁹; lo stàsimo è un canto del coro senza versi anape-

¹⁴⁶ Non si tratta, credo, o almeno non si tratta solamente, di quel prologo esplicativo in forma di monologo che fu introdotto da Euripide: bensì di tutta quella prima parte o scena del dramma che precede il pàrodo. Sebbene anche questa manchi alle tragedie piú antiche; non l'hanno, per esempio, né le *Supplici* né i *Persiani* di Eschilo.

¹⁴⁷ Ἐπεισόδιον pare significasse, al tempo in cui le tragedie non avevano prologo, il primo ingresso dell'attore in quanto entrava in scena dopo il coro (cfr. SOLH. *Oed. Col.* 370 τῆς ἐμῆς ἐπεισόδου). Poi, anche le altre parti del dramma successive a un canto del coro si chiamarono ἐπεισόδα. A questa divisione corrisponde a un di presso quella dei latini in *actus*.

¹⁴⁸ Propriamente ἔξοδος sarebbe il contrario di *πάροδος*, cioè il canto che nella tragedia antica accompagnava la partenza dei corèuti: esempio, nelle *Supplici* di Eschilo, il coro finale (vv. 1029-1084) onde anche la tragedia si chiude. Aristotele non tenne conto del significato primitivo della parola, che già forse lo aveva perduto; e intesa in questa nuova accezione, cioè come episodio finale recitato, non ebbero esodo né i *Persiani*, né le *Coefore*, né le *Eumenidi* di Eschilo, e neanche le *Troiane* di Euripide (cfr. MASQUERAY, o. c., *ibid.*).

¹⁴⁹ Pàrodo è l'entrata del coro e quindi il canto che accompagnava codesta entrata. Se non che Aristotele non dice canto, *μέλος*, ma *λέξις*. Onde sorsero difficoltà. Le risolvette il Myriantheus (ap. MASQUERAY, o. c., p. 5): « Aristotele disse *λέξις* per comprendere con una sola parola i sistemi anapestici recitati dal corifeo e le strofe cantate dai corèuti ». In vero gli anapesti erano piú adatti alla recitazione che al canto. — L'emendamento *ἄλη* (Susseimihl, Westphal; *ἅλον* mss.) mi pare sicuro e necessario: a) per analogia con tutte le definizioni precedenti: b) per distinguere che questa *λέξις* era sí *ἄλη* nel suo insieme costituente il pàrodo, ma non era *ἅλον χοροῦ*, di tutto il coro, come un vero e proprio *μέλος*; perché poteva essere distribuita, canto e recitazione, in vario modo, per esempio, a dialogo, tra corifeo e corèuti, tra corifeo corèuti e attori, e in altri modi ancora.

stici e trocaici¹⁵⁰. Il commo è un canto lamentevole cantato a vicenda dal coro (e da uno o più personaggi della scena¹⁵¹; e i canti della scena sono canti propri di attori che cantano) dalla scena¹⁵².

¹⁵⁰ Stàsimo, secondo la definizione dell'Hermann accettata dal MASQUERAY (o. c., p. 10), non si diceva « ab eo quod immotus staret chorus, sed quo a choro non accedente primum et ordines explicante. sed iam tenente stationes suas caneretur ». Ed era abitualmente, e doveva essere idealmente, un canto moderato e tranquillo. Si capisce pertanto come non potesse essere in anapesti, cioè in versi o sistemi anapestici, che segnavano un tempo di marcia ed erano più adatti al párodo. Solo in Eschilo alcuni stàsimi (p. es. nelle *Supplici*, ne' *Persiani*, nei *Sette*) sono preceduti da preludi anapestici recitati dal corifeo. Ma è falso che non si trovino stàsimi trocaici. Sono frequenti in Eschilo e assai frequenti anche in Euripide. In Sofocle invece nessun esempio. Altra prova che Aristotele aveva presenti, come dissi, le tragedie di Sofocle. E Aristotele considerava il trocheo affine all'anapesto, come un *κινητικὸν μέτρον* singolarmente adatto a segnare il passo di chi danzi (cfr. 4, 1449 a 21) o di chi corra (cfr. schol. in ARISTOPH. *Acharn.* 204).

¹⁵¹ Il commo era un canto di dolore cantato a vicenda, e con riprese relativamente brevi, da uno o da più attori e dal coro; ed era accompagnato da gesti o percussioni violente (*κόπτειν*) sul petto, sui capo, ecc. La fine de' *Persiani* di Eschilo ne è un esempio caratteristico e mirabile. Cfr. in particolare sul *κόμμος* e in generale su questo capitolo F. M. CONFORD, *The so-called kommos in greek tragedy*, in « *The class. Review* », XXVII, 1913.

¹⁵² A proposito di questi canti *ἀπὸ σκηνῆς* leggiamo nei *Problemi*, 19, 15, 918 b 26: « I canti della scena non sono antistrofici, quelli del coro sí; perché l'attore è un artista e ufficio suo è quello di essere un buon imitatore, *μιμητής*, il coro invece può preoccuparsi assai meno di questo *μιμεῖσθαι* ». Per quel che sappiamo o possiamo intendere non è esatto. Ma è questione complicata. Basti dire che la corrispondenza antistrofica non era necessaria. Insomma erano canti cantati da un attore (monodie) o da due e anche da tre attori (duo o trio), ma sempre alternativamente. E la musica stessa, oltre che l'abilità dell'attore, doveva essere singolarmente imitativa; il che s'intende come

Quali siano dunque le parti che una tragedia non può²⁵ non avere come quelle che costituiscono gli elementi essenziali alla sua qualità di tragedia, già dicemmo precedentemente; le sue parti sotto il rispetto della quantità, e precisamente le diverse e distinte sezioni nelle quali una tragedia si può dividere, sono queste che ora abbiamo descritte.

XIII

Dell'azione tragica in rapporto al mutamento di fortuna dei personaggi principali.

Ora, quali scopi debba aver di mira il poeta, e da che cosa guardarsi nel comporre le sue favole; inoltre, per quali vie la tragedia potrà raggiungere il suo proprio fine¹⁵³: ecco ciò che mi resta tuttavia da dire dopo quello che già³⁰ ho detto¹⁵⁴.

potesse esser reso più facile dalla stessa libertà strofica e dalla varietà musicale.

Un esempio abbastanza compiuto, meno i canti della scena, di tutta questa partizione, si può vedere nell'*Èdipo re*. Prologo = vv. 1-150. Párodo = vv. 151-215 (tre strofe e antistrofe). Primo episodio = vv. 216-462. Primo stàsimo = vv. 463-512 (due strofe e antistrofe). Secondo episodio = vv. 513-862. In questo episodio è contenuto il primo commo = vv. 649-696, tra Edipo, il coro, Creonte e Giocasta. Secondo stàsimo = vv. 863-910 (due strofe e antistrofe). Terzo episodio = vv. 911-1085. Terzo stàsimo = vv. 1086-1109 (un'unica strofe e antistrofe). Quarto episodio = vv. 1110-1185. Quarto stàsimo = vv. 1186-1222 (due strofe e antistrofe). Esodo = vv. 1223-1530. Nell'esodo è contenuto il secondo commo = vv. 1313-1368, fra Edipo e il coro. È preceduto da un preludio anapestico = vv. 1297-1312. Per maggiori particolari si veda MASQUERAY, o. c., pp. 44, 84, 143.

¹⁵³ Cfr. 6, 1450 a 30.

¹⁵⁴ Nei capitoli 7-11. Riprende dunque a trattare del *μῦθος* in genere e in particolare di quella forma di *μῦθος* che deve suscitare i due

Poiché dunque la piú perfetta tragedia dev'essere di composizione non semplice ma complessa, e anche bisogna che ella sia mimèsi di casi i quali déstino pietà e terrore, — ché questo appunto è il carattere peculiare di tal genere di mimèsi; — egli è chiaro, prima di tutto, che non bisogna siano rappresentati su la scena, in atto di passare dalla felicità alla infelicità, uomini dabbene ¹⁵⁵, non potendo ciò ispirar terrore né pietà ma solo ripugnanza; secondo, che non vi siano rappresentati in atto di passare dalla infelicità alla felicità uomini malvagi, essendo questa, fra tutte, la cosa piú aliena dallo spirito tragico, in quanto non possiede nessuno de' requisiti di cui la tragedia bisogna, e difatti né

affetti essenzialmente tragici, pietà e terrore. Ma a suscitare questi due affetti giovano sopra tutto gli elementi di sorpresa (9, 1452 a 4), cioè la peripezia e il riconoscimento; e questi elementi sono proprii della tragedia complessa, non della semplice (10, 1452 a 16 sgg.): perciò la tragedia complessa è la tragedia ideale. Quanto alla pietà e al terrore credo inutile avvertire che se ne discorre assai ampiamente nella *Rhetorica* in due capitoli distinti, del φόβος in 2, 5, dell'ἔλεος in 2, 8, ma da un punto di vista sostanzialmente diverso; e qui si capisce che il terrore e la pietà riguardano ciò solo che gli spettatori presentano o temono possa accadere all'eroe o agli eroi della tragedia (φόβος) o ciò che già è accaduto (ἔλεος). Ond'è che di solito τὰ φοβερά (scil. πράγματα) anticipano e precedono τὰ ἔλεεινά.

¹⁵⁵ ἐπιεικείς, che qui vorrebbe piú tosto significare, come si rileva dal suo equivalente ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνη (1453 a 8), singolarmente virtuosi e giusti. Insomma, uomini di gran valore sono troppo dissimili da noi perché le loro sofferenze déstino pietà e non invece repugnanza e disdegno, o almeno perché repugnanza e disdegno non superino e vincano la pietà. Tutto che per altro va inteso con molto discernimento. A taluno infatti sembra un po' difficile conciliare questo pensiero con ciò che si legge piú oltre dell'eroe tragico in questo stesso capitolo (1453 a 16). Ma, in realtà, questi tre tipi di personaggi, che il poeta dovrebbe evitare, sono dati come possibilità estreme, e non bisogna credere che Aristotele pensasse di esaurire in esse e con esse tutti i casi possibili, da imitare o no.

soddisfa il pubblico ¹⁵⁶, né suscita alcun sentimento né di pietà né di terrore; e finalmente, terzo, neanche bisogna ^{1453 a} ch'ella rappresenti uomini estremamente malvagi cadere dalla felicità nella infelicità, perché, se anche una composizione siffatta potrebbe soddisfare per un certo rispetto il gusto del pubblico, non potrebbe però suscitare nessun sentimento né di pietà né di terrore: si prova pietà per una persona la quale sia immeritamente ¹⁵⁷ colpita da sventura, si prova terrore ¹⁵⁸ per una persona la quale [, egualmente

¹⁵⁶ φιλόανθρωπον, interpretato ordinariamente, e qui e in altri due luoghi (1453 a 3; 18, 1456 a 23), a significare un sentimento di simpatia umana per chi soffre, anche se la sofferenza è meritata. Ma appunto da questi altri due luoghi, dove è la stessa parola φιλόανθρωπον, e anche dal μισρόν (= οὐ φιλόανθρωπον) di poche righe piú indietro (1152 a 37), oltre che da considerazioni generali su l'etica aristotelica e prearistotelica; è chiaro non si possono scompagnare simpatia umana, amore umano, φιλόανθρωπία propriamente detta, e senso di giustizia: e si è indotti ad accogliere l'antica interpretazione del Twining (tradusse e commentò la *Poetica* nel 1789), sostenuta poi anche dallo Zeller, dal Susemihl, dal Butcher e da altri. Si tratta dunque di quella soddisfazione e di quel piacere che producono nel pubblico la colpa punita e la virtù premiata (cfr. *Rhet.* II, 9, 1386 b 26); e insomma di quei sentimenti di misericordia insieme e di sdegno, di umanità e di giustizia, onde i pubblici di tutto il mondo hanno sempre seguito e seguiranno vicende drammatiche e romanzesche. E che ogni poeta, per il successo dell'opera propria, si preoccupi anche di questi sentimenti è naturale e legittimo. Se non che questi sentimenti non sono affatto essenziali alla poesia in se stessa; e anzi possono deviare e traviare pubblico e poeta, come dice lo stesso Aristotele alla fine del capitolo: cfr. a p. 102 la nota 3.

¹⁵⁷ Inteso alla lettera, cioè come se fosse al tutto senz'ombra di colpa, si troverebbe in contraddizione col primo caso, e sarebbe non ἔλεεινόν ma μισρόν. S'intenda dunque di una sproporzione tra la colpa e la pena; e anche e massimamente, come è detto poi (1453 a 10-15), di colpa e sventura cagionate da ἁμαρτία, non da μοχθηρία.

¹⁵⁸ Terrore, in tutte queste espressioni, significa piú propriamente trepidazione.

colpita da sventura,] abbia parecchi punti di somiglianza con noi; e insomma, pietà per l'innocente, terrore per chi ci somiglia¹⁵⁹: cosicché, dunque, casi come questo non potranno mai aver niente né di pietoso né di terribile¹⁶⁰. Resta, fra queste due vie estreme¹⁶¹, la via di mezzo. Sarà cioè buon personaggio da tragedia colui il quale, senza essersi particolarmente distinto per sua virtù o sentimento di giustizia, neanche sia tale da cadere in disavventura a cagione di sua malvagità o scelleraggine, bensì a cagione soltanto di qualche errore¹⁶²: sul tipo insomma di coloro

¹⁵⁹ Per esempio, com'è detto in *Rhet.* II, 8, 1386 a 24, per l'età per il carattere per le abitudini per la posizione sociale per la nascita; più genericamente, perché uomo comune e normale, non straordinario; ed è proprio questa umana somiglianza la quale, pur senza escludere che i personaggi della tragedia siano superiori al livello comune (cfr. p. 115 n. 164), suscita più facilmente da parte del pubblico i sentimenti sopra detti. È ovvio poi che le due proposizioni antitetiche devono parzialmente integrarsi a vicenda: anche la pietà è *περὶ τὸν ὅμοιον* come nel passo della *Retorica* sopra citato. — Quanto alle ultime parole *ἕλεος... ὅμοιον*, generalmente espunte dal testo come una glossa cfr. p. 97 n. 113 e l'Appendice critica.

¹⁶⁰ Manca il quarto caso, cioè del personaggio dabbene che passi dalla infelicità alla felicità. Caduto dal testo, come pretendono alcuni, che per ciò tentarono vari supplementi (cfr. l'ediz. del SUSEMIHL), o voluta omissione? In realtà questo caso sarebbe identico al terzo, cioè del malvagio che cade dalla felicità nella infelicità: così l'uno come l'altro, per la esatta corrispondenza tra la colpa e la pena, tra la virtù e il premio, non hanno niente né di pietoso né di terribile, cioè di tragico. E anzi questo quarto caso, e lo nota espressamente Aristotele poco più innanzi, presenta una situazione più da commedia che da tragedia; e rientra nel numero delle tragedie a lieto fine che posson piacere solo a spettatori e a critici di cattivo gusto e che Aristotele condanna.

¹⁶¹ Cioè tra l'uomo interamente buono e l'uomo interamente cattivo, con la duplice possibilità per ciascuno.

¹⁶² Errore di giudizio derivante da ignoranza di qualche fatto o circostanza materiale. Cfr. *Eth. Nic.* 5. 10, 1135 b 12; 3. 2, 1110 b 31.

che, come Èdipo, Tieste e altri ben noti personaggi nati da simili famiglie, [finirono sventuratissimi, mentre dapprima] erano in grande reputazione e prosperità.

È necessario dunque che una favola ben costituita sia semplice¹⁶³ anzi che doppia, come vorrebbero alcuni; e che non vi sia passaggio dalla infelicità alla felicità, ma al contrario dalla felicità alla infelicità; e che questo mutamento di fortuna non dipenda da scelleraggine, ma solo da qualche grave errore; e che, colui che commette l'errore, o sia del tipo già descritto, o tutt'al più migliore, non peggiorere¹⁶⁴. Una prova di ciò che dico è quello che succede nella realtà¹⁶⁵. Dapprima infatti i poeti accettavano qualunque mito capitasse loro tra le mani; ora invece le tragedie più belle si sogliono comporre intorno a un numero limitato di famiglie, per esempio, intorno ad Alcmeóne, a Èdipo, a Oreste, a Meleagro, a Tieste, a Tèlefo, e a quanti altri cadde di trovarsi impigliati in qualche situazione terribile, sia che la subissero, sia che ne fossero essi stessi la causa diretta.

Per esempio, il grande errore di Èdipo fu quando uccise inconsapevolmente suo padre. Cfr. P. VAN BRAAM, *Aristotle's use of ἁμαρτία*, in «The Classical Quarterly», VI, 1912, dove questa interpretazione è sostenuta assai lucidamente.

¹⁶³ Qui la parola *ἁπλοῦς* (*μῦθος*) riceve dalla sua antitetica *διπλοῦς* un valore affatto diverso da quel che vedemmo in 9, 1451 b 34, in 10, 1452 a 13 sgg., e in 13, 1452 b 32, dove *ἁπλοῦς* aveva per antitesi *πεπλεγμένος*. Dobbiamo anzi aggiungere che qui un *ἁπλοῦς μῦθος* è al tempo stesso un *πεπλεγμένος μῦθος*, e che solo è semplice in quanto ha una semplice e unica linea di soluzione.

¹⁶⁴ Con queste parole, che del resto riecheggiano altrove nella *Poetica* (2, 1448 a 3 sgg.; a 18; 15, 1454 b 9; 25, 1460 b 34), Aristotele viene un poco a temperare la rigidità di sue precedenti proposizioni (cfr. la nota a 13, 1452 b 35): il *ὅμοιος* e l'*ἐπιεικής* possono bene incontrarsi in un personaggio che sia *βελτίων ἢ καθ' ἑμᾶς*.

¹⁶⁵ Cioè nella pratica del teatro.

Concludendo, la tragedia teoricamente piú perfetta sarà quella che avrà una struttura di questo genere. Perciò cadono nel medesimo errore [dei critici sopra ricordati]¹⁶⁶ coloro i quali accusano Euripide di seguire nelle sue tragedie questo criterio, e cioè che in gran parte le sue tragedie hanno uno scioglimento doloroso. Ma è proprio questo, come s'è detto, lo scioglimento giusto. Ed eccone la prova migliore. Su la scena e ne' pubblici concorsi sono appunto le tragedie con fine dolorosa quelle che, se eseguite bene¹⁶⁷, raggiungono evidentemente l'effetto piú tragico; ed Euripide, se anche riguardo al resto non dà alle sue tragedie una struttura ottima¹⁶⁸, si dimostra pur sempre il piú

¹⁶⁶ Conservo la lezione τὸ αὐτό. È lo stesso errore di coloro i quali vorrebbero che la tragedia avesse (1453 a 13) una duplice combinazione di casi, διπλοῦν μῦθον, e quindi una duplice e diversa soluzione o catastrofe per i buoni e per i cattivi. Si veda piú avanti. Il che appunto si identifica col desiderio che le tragedie finiscano lietamente, che cioè corrispondano tra loro, come dissi, colpa e pena, virtù e premio.

¹⁶⁷ A giustificare questa interpretazione dell'ἄν κατορθωθῶσιν credo dovrebbero bastare le parole precedenti ἐπὶ τῶν σκηνῶν κτλ. Se fosse giusta la interpretazione del Bywater, il quale crede si tratti della esecuzione del poeta e non degli attori, o la parola è un equivalente di εἰς οἰκονομεῖ, e allora è in contraddizione con ciò che segue dove è detto che l'εἰς οἰκονομεῖν non è condizione necessaria perché una tragedia appaia (φαίνεται) τραγικωτάτη; o si riferisce unicamente al modo della soluzione, come a prima vista si potrebbe anche pensare richiamando l'ὀρθόν precedente, e allora è una inutile aggiunta di ciò che si trova già espresso nel τοιαῦτα.

¹⁶⁸ Per esempio, riguardo ai miti (cfr. 15, 1454 b 1; 16, 1454 b 31), ai caratteri (cfr. 15, 1454 a 27 sgg.; 25, 1461 b 20 sgg.), al coro (cfr. 15, 1456 a 27); cioè a dire, in tutto ciò che non apparteneva direttamente alla soluzione: dove appunto convergeva il biasimo dei critici e dove invece, come quella che piú profondamente era agitata dalle due emozioni caratteristiche della tragedia, pietà e terrore, era la ragione principale de' suoi successi teatrali. Cfr. QUINTILIANO, X, 1, 68: « in affecti-

tragico dei poeti. Di secondo ordine invece, e non di primo come pretendono alcuni¹⁶⁹, è quella forma di tragedia che ha, come l'*Odissea*¹⁷⁰, una duplice combinazione di casi, e quindi un duplice e contrario scioglimento per i personaggi migliori e per i peggiori. È chiaro ch'essa è detta di primo ordine a cagione di certa mollezza di animo da parte degli spettatori¹⁷¹; perché i poeti nelle loro creazioni amano se-

bus vero cum omnibus mirus (scil. Euripides), tum in iis qui in miseratione constant facile praecipuus». Giova anche osservare che siccome, secondo ogni verisimiglianza, di tragedie con fine infelice dovevano averne scritto non meno di Euripide anche Eschilo e Sofocle, è dunque un'altra e sicura prova questa che il biasimo di quei criteri era per tutta la tragedia antica comprendendo in essa anche Euripide; il quale per tanto ha da essere annoverato fra gli ἀρχαῖοι, come dicemmo, e non fra i νέοι, che erano i poeti tragici degli ultimi anni del quinto secolo, p. es. Agatone, e sopra tutti, i poeti del quarto secolo contemporanei di Aristotele (cfr. 6, 1450 a 25; b 7 e le note relative). — Per la storia del linguaggio critico-letterario, sembra esser questo il primo esempio della parola οἰκονομεῖν a significare la disposizione del materiale o in un'orazione o in un'opera di poesia.

¹⁶⁹ Allusione ai soliti critici. Per piú speciale discorso si veggia 18, 1456 a 16 sgg.

¹⁷⁰ Lo schema del duplice svolgimento e scioglimento dell'*Odissea* è dato dallo stesso Aristotele in 17, 1455 b 16-23.

¹⁷¹ Mollezza o fiacchezza di animo che poi si risolve in difetto di gusto ed errore di giudizio: in quanto, per desiderio che le tragedie finiscano lietamente, non si distingue piú fra tragedia e commedia, che è distinzione essenziale alla intelligenza dell'una e dell'altra e del diverso fine o diletto di ciascuna. E questa ἀσθένεια non è altro che un aspetto o una deviazione o corruzione di quella φιλανθρωπία di cui fu ragionato sopra (cfr. *Rhet.* II, 13, 1390 a 19: ἐλεητικοὶ δὲ καὶ οἱ γέροντες εἰσιν, ἀλλ' οὐ διὰ ταῦτο τοῖς νέοις · οἱ μὲν γὰρ διὰ φιλανθρωπίαν, οἱ δὲ δ' ἀσθένειαν); né perciò codesta φιλανθρωπία può essere innalzata all'altrezza e all'importanza che le si vuole assegnare, se proprio da essa, mutandosi in ἀσθένεια, derivano, com'è detto espressamente, difetti di gusto ed errori di giudizio.

35 condare i desideri del pubblico. Ma non è questo il diletto che si richiede dalla tragedia, il quale è proprio piuttosto della commedia¹⁷². Quivi di fatti, se anche nella favola figurino personaggi tra loro nemici, per esempio Oreste ed Egisto¹⁷³, ecco che alla fine se ne partono da buoni amici
1453 b e nessuno uccide, nessuno è ucciso.

XIV

Come ha da essere composta la favola perché susciti pietà e terrore.

Il terrore e la pietà possono dunque esser suscitati dallo spettacolo scenico¹⁷⁴, ma anche possono scaturire dalla in-

¹⁷² Per esempio, l'autore della *ὑπόθεσις* all'*Alcèstide* nota che questo dramma ha uno scioglimento piuttosto comico, *κωμικωτέραν ἔχει τὴν καταστροφήν*, e aggiunge che dai critici, insieme con l'*Alcèstide*, è biasimato anche l'*Oreste*, in quanto tutt'e due sono *ἀνοίκεια τῆς τραγικῆς ποιήσεως*. Anche più decisamente aristotelico apparisce lo scoliasta all'*Oreste*, v. 1691, il quale osservava tra l'altro che la riconciliazione di Oreste con Menelao è più da commedia che da tragedia; e diceva che anche nella *Tiro* di Sofocle c'era un riconoscimento che peccava dello stesso difetto (cfr. 16, 1454 b 25).

¹⁷³ Probabile allusione all'*Oreste* del comico Alessi o ad altre commedie su lo stesso soggetto (cfr. KOCK, *CAF*, II, p. 358); benché poi dall'esempio citato le parole che seguono siano al tutto indipendenti.

¹⁷⁴ La presenza e la posizione dell'avverbio *οὖν* non devono far supporre una precedente trattazione della *ᾄψις* come suscitatrice di *ἔλεος* e di *φόβος*; esso indica soltanto un ritorno del ragionamento al terzo dei punti già proposti nel principio del cap. 13, e cioè *ποθεν ἔσται τὸ τῆς τραγῳδίας ἔργον*; più specialmente al modo delle rappresentazioni teatrali, *ἐπὶ τῶν σκηνῶν κτλ.* (1453 a 26 sgg.). Anche qui, come in 6, 1449 b 33, e sopra tutto in 6, 1450 b 16-20, la *ᾄψις* è considerata come un elemento essenziale della tragedia in quanto opera di poesia e di

trinseca composizione dei fatti; e questo naturalmente viene in prima linea ed è segno di miglior poeta¹⁷⁵. Perché la favola, anche indipendentemente dal vederla rappresentata su la scena, bisogna sia costituita in modo che pur solo chi ascolti la narrazione dei fatti accaduti riceva dallo svolgersi di codesti fatti un brivido di terrore e un senso di pietà¹⁷⁶. Il che si può provare ascoltando leggere, per esempio, la tragedia di *Èdipo*¹⁷⁷. Cercar di promuovere questi sentimenti mediante lo spettacolo scenico è cosa che non ha che fare con l'arte del poeta e ci deve pensare il corègo¹⁷⁸. Quelli poi che mediante lo spettacolo scenico vogliono darci,

cui per tanto sia legittimo discorrere in una trattazione *περὶ ποιητικῆς*. — Quanto al terrore che anche la *ᾄψις* può suscitare, non è improbabile che Aristotele avesse in mente, per esempio, quel che si raccontava (cfr. il *βίος* di Eschilo) della rappresentazione delle *Erinni*, che all'irrompere delle Erinni su l'orchestra alcune donne abortirono e fanciulli morirono di spavento; e quanto alla pietà poteva ricordare *Èdipo* che torna su la scena orbatosi degli occhi, e Filottète che grida e cade e perde il senno a un più fiero assalto del male, ecc.

¹⁷⁵ In quanto il poeta è per sua natura *μιμητῆς ἐν λόγῳ* (cfr. I, 1447 a, passim).

¹⁷⁶ Non sembrano le parole *ἐκ τῶν συμβαινόντων* una inutile aggiunta: perché, non i fatti in sé, *τὰ πράγματα γινόμενα*, ma il loro accadere, e anzi il modo del loro impreveduto e pur verisimile e necessario succedersi, risvegliano in chi ascolta siffatti sentimenti.

¹⁷⁷ È evidente che non si tratta del mito di *Èdipo* in sé, né di una qualunque tragedia su questo mito; Aristotele vuole intendere una tragedia esemplarmente costituita, la quale non può essere che l'*Èdipo* re di Sofocle. Cfr. la prima nota al cap. 12.

¹⁷⁸ Altri diversamente. Ma sebbene Aristotele dia altre volte a questa parola *χορηγία* un più generico significato, non vedo ragione perché qui essa non ritenga il suo preciso senso teatrale; né mi par sufficiente l'obiezione che il corègo si occupava quasi esclusivamente del coro e non forniva quindi tutti gli elementi esterni di una rappresentazione drammatica.

non già, dico, il senso del terribile [tragico], ma del mostruoso puro e semplice¹⁷⁹, costoro non hanno niente di comune con la tragedia. Perché dalla tragedia non si deve ricercare ogni sorta di diletto, ma quello solo che le è proprio. E siccome il diletto proprio della tragedia, e che il poeta deve procurare, è quello che scaturisce, mediante la mimèsi, da fatti che dèstino pietà e terrore, è chiaro che esso poeta deve introdurre nell'interno dell'azione drammatica [e non in accidenti esteriori] ciò appunto che potrà suscitare questi sentimenti¹⁸⁰.

Vediamo dunque, dei casi che intervengono, quali possono colpire di terrore il nostro animo¹⁸¹, o, piú tosto, quali possono destare la nostra commiserazione. Azioni che straordinariamente ci colpiscono debbono di necessità accadere tra persone le quali, o siano amiche fra loro, o siano nemiche, o non siano né amiche né nemiche. Se è un nemico [che compia o mediti compiere] contro un nemico [alcuna di cotali azioni], non c'è niente in questo che muova la nostra pietà, sia che costui eseguisca di fatto la sua azione,

¹⁷⁹ Non bisogna credere che Aristotele escluda l'uso del *τερατώδες* in senso assoluto; lo esclude quando è *τερατώδες μόνον*, cioè quando non conferisce al fine della tragedia ed è solo uno sfoggio e un particolare della *θύσις*. Si può pensare a certe creazioni mostruose della mitologia greca le quali su la scena bisognavano certo di una special truccatura. Le Erinni, per esempio, disse Eschilo che non donne erano ma Gòrgoni; e a codesto verso (*Eumen.* 48) lo scoliasta annotava *πρὸς τὸ φοβερόν τῆς θύσεως*. Invece la *βούκερως παρθένος* del *Prometeo* (612, 701), Io, dovè apparir su la scena non altrimenti che come una giovinetta con appena duo piccole corna su la fronte (cfr. il mio *Prometeo*, pp. 93 sgg.).

¹⁸⁰ Pietà e terrore, e quindi l'*ἡδονή* propria della tragedia.

¹⁸¹ Intendo coi piú *δεινά* = *φοβερά*. Così anche, pare, in 19, 1456 b 2 e in un luogo dell'*Etica Nicomachea*, 9, 1115 a 24-26. In generale τὸ *δεινόν*, nella sua comune accezione, non è altro che un fatto straordinario, come la *δεινότης* è una qualità straordinaria, per esempio, di un

sia che stia per eseguirla; e rimane solo quel senso di perturbamento che reca seco la catastrofe in se medesima¹⁸². Lo stesso accadrebbe trattandosi di persone le quali non siano fra loro né amiche né nemiche. Ma quando codeste catastrofi avvengono tra persone legate da vincoli di parentela, come quando, per esempio, un fratello uccida o mediti di uccidere il fratello, o un figlio il padre, o una madre il figlio, o un figlio la madre, o comunque l'uno nuoccia all'altro in qualche simile modo¹⁸³, ecco quali sono i soggetti [veramente tragici] che il poeta deve ricercare¹⁸⁴. Perciò i

grande oratore come Demostene. Perciò non ogni *δεινόν πρᾶγμα* può essere tragico, come infatti viene poi a dire Aristotele; ma solo quelli che anche contengono in sé elementi di *ἄλεος*. Qui dunque l'aggiunta ἢ *οἰκτρά* ha valore esplicativo e limitativo del precedente generico *δεινά*. E così piú innanzi *τὰς τοιαύτας πράξεις* va inteso genericamente = *τὰς δεινὰς πράξεις*, delle quali appunto si vuol giudicare quali siano limitatamente *οἰκτρά* e quindi tragicamente *ἐλεεινά*.

¹⁸² Intendere, come vedo che intendono i piú, *πλὴν κατ' αὐτὸ τὸ πάθος* scil. *ἐλεεινόν ἐστίν*, non mi pare possibile. Anzi tutto anche qui *πάθος*, benché non si parli propriamente di tragedia ma solo di episodi che potranno diventare elementi di tragedia, credo abbia il suo valore di catastrofe come già dissi in 11, 1452 b 12. Ora la catastrofe è sí per se stessa una *πρᾶξις φθαρτικὴ ἢ ὀδυνηρά*, ma non è *ἐλεεινὴ* se non in conseguenza degli *ἐλεεινὰ πρᾶγματα* che la prepararono. E questi *ἐλ. πρ.* sono massimamente (cfr. 11 passim, e 9, 1452 a 3 sgg.) i casi *παρὰ τὴν δόξαν*, la peripezia e il riconoscimento. L'*ἐλεεινόν*, per esempio, conferma Aristotele nella *Retorica* (II, 8, 1386 a 11), si ha quando ci capita male da chu dovevamo attenderci bene; ecco una peripezia impossibile tra persone indifferenti o nemiche. Perciò, intesi, non rimane che la catastrofe pura e semplice, cioè il perturbamento di un'azione distruttiva o dolorosa.

¹⁸³ Perché *πάθος* non implica sempre morte, ma anche dolori, ferite ecc. (cfr. 11, 1452 b 12-14).

¹⁸⁴ Qui abbiamo il vero *ἄλεος* tragico anche perché il fatto accade *παρὰ τὴν δόξαν*, e si ricongiunge appunto con episodi di peripezia e riconoscimento.

miti bisogna lasciarli così come li abbiamo avuti: dico [cioè che non bisogna mutarli nei loro punti capitali;] per esempio, che Clitennestra morì uccisa dal [suo figliuolo] Oreste ed Erifile dal [suo figliuolo] Alcmeone; ma al tempo stesso
 25 deve il poeta trovare un suo modo personale¹⁸⁵ di valersi bellamente anche di ciò che la tradizione gli fornisce.

Dirò più chiaro che cosa voglio intendere con queste parole «valersi bellamente». È possibile che l'azione si svolga alla maniera de' poeti antichi i quali, di solito¹⁸⁶, facevano che i loro personaggi operassero in perfetta coscienza e conoscenza [di sé e delle persone con cui avevano rapporto]; come fece anche Euripide rappresentando Medea che
 30 si compia senza che chi la compie sia consapevole della speciale terribilità sua¹⁸⁷, e solo più tardi venga a conoscenza

¹⁸⁵ Personale, *αὐτόν*. Né c'è difficoltà intendere *χρησθαι* dipendente (cfr. 14, 1454 a 11), anzi che parallelo di *εὐρίσκειν*. — Il materiale mitico tragico è un dato che i poeti trovarono (vedi la fine del cap.); la loro arte si porrà nel *καλῶς χρησθαι*, cioè ne' vari modi e accorgimenti e combinazioni onde cotesta materia sarà da ciascuno atteggiata e colorita. Il che non importa affatto negazione o dimenticanza della libertà concessa ai poeti (cfr. 9, 1451 b 15 sgg.) di inventare addirittura miti nuovi; se non che qui Aristotele vuol parlare soltanto della libertà di trovare modi nuovi nei miti tradizionali, che è la consuetudine più comunemente praticata almeno dai tre grandi poeti tragici. Né direi che quella, perché sembri maggior libertà, implichi questa; bensì questa quella.

¹⁸⁶ Inutile avvertire che l'*ἔπος* è un imperfetto di consuetudine; non è vero infatti che i poeti antichi facessero sempre così; si ripensi all'*Èdipo* sofocleo. Ma certo le scene di riconoscimento divennero una caratteristica della tragedia greca a cominciare da Euripide.

¹⁸⁷ EURIP. *Med.* 1236 sgg.

¹⁸⁸ Intendo τὸ δεινὸν complemento oggetto di ἀγνοῦντας come se fosse ὡς δεινὸν τὸ πῶγμα. Uccidere per via un uomo col quale si sia venuti a contesa non è singolare o anormale; l'anormalità, il δεινόν, sorge dalla conoscenza che chi si è ucciso è il proprio padre.

dei vincoli di parentela [che lo legavano a coloro contro cui operò]: per esempio, l'*Èdipo* [re] di Sofocle¹⁸⁹. Veramente nell'*Èdipo* sofocleo questa azione ha luogo fuori della tragedia propriamente detta¹⁹⁰; ma ne possono accadere anche nell'interno della tragedia medesima, com'è il caso di Alcmeone [nella tragedia omonima] di Astidamante o di Telègono nell'*Odísseo ferito* [di Sofocle]. V'è poi anche un terzo modo, oltre questi, e cioè di colui il quale, non conoscendo [qual vincolo di parentela lo leghi ad una data
 35 persona], sta per fare contro di essa qualche cosa di irripetibile; ma ecco che, prima di fare, viene a conoscere in tempo [codesta persona chi è]. Oltre questi tre, non ci sono altri casi possibili. E veramente non si possono dare che queste quattro situazioni: o fare o non fare consapevolmente; o fare o non fare inconsapevolmente¹⁹¹. Di que-

¹⁸⁹ Dichiarato espressamente il nome dell'autore perché si fa questione di un particolare che in altri *Èdipi* poté esser trattato diversamente.

¹⁹⁰ Narrata da *Èdipo*, vv. 800 sgg.

¹⁹¹ Questa contraddizione tra le due proposizioni, o meglio, tra la enumerazione precedente che esamina di fatto solo tre casi possibili e la enumerazione successiva che riesamina questi tre più un quarto, ha fatto pensare a una probabile lacuna da integrarsi e collocarsi variamente. Non mi pare necessario. Aristotele comincia con l'enumerare tre possibilità: 1. operare con conoscenza della persona contro cui si opera (es., Medea e i figli); 2. operare senza questa conoscenza, e il riconoscimento vien dopo (es., *Èdipo* e Laio); 3. non operare perché soccorre in tempo il passaggio dalla non conoscenza alla conoscenza (es., *Ifigenia* e Oreste). E conclude che questi tre casi esauriscono ogni possibilità. In realtà, egli aggiunge, i casi, logicamente, sono quattro; se non che questo quarto caso, non operare permanendo la conoscenza, senza cioè che ci sia passaggio dal non conoscere al conoscere, non merita considerazione, e infatti è rarissimo (es. *Èmone* e *Creonte*). E così, liberatosi da questo quarto caso che diventa il primo della nuova serie, séguita a riesaminare e giudicare gli altri tre che diventano, a loro volta, secondo il primo, terzo il secondo e quarto il terzo.

ste situazioni quella di colui che in piena coscienza sta per fare e poi non fa è la peggiore perché repugnante¹⁹² e non tragica, e di fatti non si risolve in nessuna catastrofe. Perciò nessun personaggio opera in codesto modo se
 1454 a non raramente; come nell'*Antigone* [di Sofocle] Èmone [quando sta per uccidere] Creonte [e poi non lo uccide]¹⁹³. Viene in secondo luogo che l'azione [consapevolmente meditata] di fatto si compia¹⁹⁴. Migliore è il caso di colui che senza conoscere opera, e riconosce dopo avere operato. Qui

¹⁹² È repugnante perché offende il nostro senso morale come una deviazione dalle leggi naturali dell'affetto fra consanguinei (ἐν φιλίᾳ). Ma badiamo bene: anche Medea che uccide i propri figli offende il nostro senso morale, e Aristotele non dice che sia repugnante. La differenza è che quella è una deviazione non necessaria e non verisimile, questa è necessaria e verisimile. Medea, in quanto opera, procede logicamente dritta dalla situazione che il caso le ha creata, e con l'impeto della sua passione supera e annulla ogni altro sentimento; la repugnanza dell'atto immorale non si avverte; e questo è ciò solo che importa, perché il criterio onde Aristotele giudica non è etico. Invece, non operando, e non operando senza che una ragione superiore e improvvisa sia intervenuta a modificare lo stato delle cose, né potendosi perciò sentire o giustificare una passione anche torbida la quale avrebbe dovuto giungere e non giunge alle sue estreme e fatali conseguenze, la tragicità vien meno e resta solo la repugnanza. Dunque è un errore di coerenza artistica e non altro.

¹⁹³ O non si tratta dell'*Antigone* di Sofocle, il che è assai poco probabile; o bisogna ammettere che Aristotele si lasciò andare a questo primo esempio che gli capitò per una pura coincidenza di forma e senza preoccuparsi che l'episodio non riguardava lo svolgimento sostanziale dell'azione. Che Èmone, visto Creonte (*Antig.* vv. 1231 sgg.; e, si badi, non è azione ma racconto del nunzio), gli si getti contro e poi volga in se stesso la spada, non ha valore se non a giustificare psicologicamente l'esaltazione che conduce Èmone a uccidersi. Notò questo anche lo scoliasta (al v. 1232) richiamando acutamente il v. 751. E in vero l'incoerenza ci sarebbe stata se Èmone avesse ucciso Creonte e non sé.

¹⁹⁴ È l'esempio sopra citato di Medea.

non c'è niente di repugnante, e anzi il riconoscimento ci colpisce di stupore e di costernazione¹⁹⁵. Ottima fra tutte è la situazione che ricordammo per ultima: qual'è quella, per esempio, del *Cresfonte* [di Euripide], dove Mèrope sta per uccidere il figlio, ma lo riconosce in tempo e non lo uccide; o quella della *Ifigenia* [in *Tauride* di Euripide], dove la sorella [sta per uccidere] il fratello [, ma poi lo riconosce e non lo uccide]¹⁹⁶; o quella dell'*Elle*, dove il figlio, sul punto di consegnar la madre [ai nemici?], la riconosce [e non la consegna]¹⁹⁷.

¹⁹⁵ Verrebbe da sospettare col Susemihl che l'ottima delle soluzioni non sia la seguente, ma questa: che è quella dell'*Èdipo re* e che corrisponde in ogni punto alla perfetta tragedia secondo il tipo aristotelico, con passaggio dalla felicità alla infelicità com'è detto e ripetuto nel cap. 13; e che quindi sia avvenuto uno spostamento nell'ordine tradizionale. È poco sostenibile sospetto. Tanto più che Aristotele, volutamente, nella ripetuta classificazione, sembra attenersi all'ordine dei tre casi esaminati prima. C'è piuttosto un mutato punto di vista: Aristotele, ora, guarda al *μιαρόν*; non già per dedurne un giudizio etico, come crede il Bywater, bensì per determinare come codesto *μιαρόν* possa essere più o meno facilmente e compiutamente assorbito dal *πάθος* e insomma dall'azione tragica; in questo modo: il primo caso (Èmone) è sol' *μιαρόν* e rimane tale; il secondo (Medea) è anche *μιαρόν*, ma la repugnanza dell'atto è dominata e giustificata; il terzo (Èdipo) potrebbe essere *μιαρόν*, e non è, perché chi opera non sa; il quarto (Ifigenia etc.) non è *μιαρόν* assolutamente. I tre esempi dell'ultimo caso potremmo anche dire che sono, in certo senso, *ἀπαθείς* come l'esempio del primo: se non che, mentre in quello il *πάθος* rimane senza effetto ma anche senza giustificazione; in questi rimane senza effetto, ma perché interviene l'*ἀναγνώρισις* che giustifica pienamente il non operare e le mutate condizioni e relazioni.

¹⁹⁶ v. 725 sgg. Cfr. 11, 1452 b 6. Il testo non richiede verun supplemento, ma bisogna intendere ἡ ἀδελφὴ (μέλλει) τὸν ἀδελφὸν (ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀναγνώρισειν).

¹⁹⁷ Per la *Elle* e per il *Creofonte* cfr. l'Indice dei nomi propri.

Ecco dunque perché, come già fu detto¹⁹⁸, le tragedie si aggirano intorno a un numero limitato di famiglie: perché i
 10 poeti, nella loro ricerca di soggetti tragici, non già per alcuna conoscenza di norme artistiche, ma solo per caso¹⁹⁹, trovarono da introdurre nelle loro tragedie siffatto genere di situazioni; e così furon costretti a ricorrere a quel numero limitato di famiglie a cui cotali dolorosi accidenti²⁰⁰ erano capitati.

Della composizione de' fatti e di che natura le favole
 15 hanno da essere s'è discorso dunque sufficientemente.

¹⁹⁸ Aristotele torna al ragionamento che aveva interrotto in 1453 b 24 per la lunga parentesi sul modo di valersi bellamente della materia tradizionale. E come in 9, 1451 b 15 sgg. aveva dato ragione perché i poeti tragici si attenessero così scrupolosamente ai dati della tradizione, così qui e nel cap. precedente (13, 1453 a 18 sgg.) vuol dar ragione perché, rispetto a una così abbondante fioritura di tragedie, il numero degli argomenti fosse proporzionatamente assai scarso. Che se i poeti avessero avuto essi conoscenza e coscienza delle norme onde la tragedia raggiunge il suo fine, e non fossero stati guidati dal caso a scoprire non codeste norme ma esso fine come già raggiunto in date situazioni, né si sarebbero tenuti così stretti alla materia tradizionale, né si sarebbero limitati a un così piccolo numero di soggetti. Anche Aristotele dunque pensava giusto che non perché si posseggono teorie poetiche si è poeti; ma, in quanto giudicava della poeticità o tragediabilità della materia mitica in sé, veniva a sminuire il potere e il valore creativo dei poeti; il quale non può esser valutato dalla maggiore o minor varietà degli argomenti.

¹⁹⁹ Si direbbe che Aristotele avesse presente il verso di Agatone già da lui altrove citato (*Eth. Nic.* 6. 4, 1140 a 19):

La sorte l'arte e l'arte ama la sorte!

²⁰⁰ Dolorosi accidenti, *πάθη*, nelle famiglie, che poi diventano le catastrofi nelle tragedie.

XV

Dei caratteri.

Per ciò che riguarda i caratteri, quattro sono i punti a cui si deve mirare. Il primo e il più importante è che essi siano nobili²⁰¹. Un personaggio avrà carattere se, come fu osservato²⁰², ciò ch'egli dice o fa mostri chiaramente qualche sua inclinazione morale; e quindi avrà carattere nobile se questa sua inclinazione sarà nobile, e così via. Siffatta nobiltà è possibile in ogni classe di persone: anche una donna e
 20 anche un servo possono avere nobiltà di carattere; benché veramente di questi due tipi l'uno sia piuttosto di natura inferiore, e l'altro sia generalmente di assai poco pregio²⁰³. Il secondo punto è che i caratteri siano appropriati. C'è, per esempio, il carattere virile; ma non sarà proprio di una donna essere allo stesso modo di un uomo²⁰⁴ virile ed eloquente²⁰⁵.

²⁰¹ Cioè, superiori al normale (cfr. 2, 1248 a 2 sgg.); e questo relativamente a ogni classe di persone, com'è dichiarato più innanzi.

²⁰² In 6, 1450 b 8 sgg.

²⁰³ « Perché la donna », come leggiamo in *Hist. An.* 9. 1, 608 b 8, « è più dell'uomo misericordiosa e più facile alle lacrime, oltre che più indiviosa più querula più propensa ai litigi e alle risse; e anche è meno coraggiosa e più disposta alla disperazione e più menzognera », ecc. ecc. Non si negano virtù alla donna, ma sono diverse che nell'uomo (*Polit.* I, 13, 1260 a 20). E quanto allo schiavo, egli è senza dubbio utilissimo ai bisogni della vita, ma appunto perciò non grande virtù gli è necessaria, bensì quella poca che gli basta a compiere con solerzia e cor. ordine i suoi uffici (ibid. a 35 sgg.).

²⁰⁴ Cfr. *Polit.* III, 4, 1277 b 21: anche la donna, dice Aristotele, può avere *ἀνδρεία* e *σωφροσύνη*, ma diversamente che l'uomo.

²⁰⁵ Non mi par dubbio che *δεινή*, se il testo è corretto, voglia significare, come già fu inteso, singolarmente abile nell'eloquenza. Il che è

Terzo punto è che i caratteri siano conformi [alla tradizione o mitica o storica] ²⁰⁶; e questa, in realtà, è cosa diversa dalla
 25 creazione di caratteri nobili e di caratteri appropriati nel
 senso che abbiamo ora dato a queste parole ²⁰⁷. Quarto punto
 è che i caratteri siano sempre coerenti a se stessi ²⁰⁸. Così
 che, per esempio, se anche la persona che fornisce il soggetto
 alla mimèsi è incoerente, e di tale natura [nella tradizione
 mitica o storica] è il carattere che il poeta si è proposto di
 rappresentare, ebbene, bisogna che [anche nella mimèsi] esso
 sia coerentemente incoerente ²⁰⁹. Un esempio di perversità di
 carattere non richiesta necessariamente dall'azione ce lo dà

provato dall'esempio della *ῥῆσις* di Melanippe e confermato da *Polit.* I, 13, 1260 a 30, dove Aristotele, citato un verso,

Ornamento il silenzio è della donna,

non così, aggiunge, dell'uomo. E il pensiero generale è chiaro: i caratteri devono essere appropriati alla classe cui per natura o per condizione appartengono. Per esempio, alle timide parole del coro nell'*Elettra* di Sofocle, v. 126, « Se questo m'è lecito dire », lo scoliasta osserva: « Restrizione caratteristica e naturale in donne ».

²⁰⁶ Cfr. *HOR. Poet.* 123 sgg., « sit Medea ferox... flebilis Ino... tristis Orestes. »

²⁰⁷ Aristotele presente una obiezione che risolverà più oltre (b 8): Se i personaggi, egli pensa, hanno da essere di carattere nobile, *χρηστόν*, e appropriato, *ἁρμόττον*, come possono essere in ogni caso eguali o simili all'originale che imitano, così da essere pur sempre riconoscibili (cfr. per questo senso di *ἴμοιον* più avanti, 1454 b 10; cui non contraddicono 2, 1448 a 6-12, 13, 1453 a 5, dove *ἴμοιον* vale simile al normale, né meglio né peggio), e insomma conformi a quel che di loro ci dice e descrive la tradizione mitica o storica? Per ciò aggiunge per il momento, come a chi gli movesse questa obiezione, che si tratta infatti, *γάρ*, di cosa diversa.

²⁰⁸ Cfr. anche qui *HOR. Poet.* 125 sgg.

²⁰⁹ Che l'*ἀνώμαλον* onde Aristotele giudicò altrove (cfr. fr. 168 ed. ROSE, Teubner = sch. *Id.* XXIV, 569) il carattere di Achille dovesse intendersi per *ὁμαλῶς ἀνώμαλον*?

la figura di Menelao nell'*Oreste* [di Euripide] ²¹⁰; esempi di sconvenienza [rispetto alla tradizione?] e di mancanza di proprietà di carattere sono la lamentazione di Odisseo nella
 30 *Scilla* [di Timòteo] e la tirata oratoria di Melanippe [nella *Melanippe la saggia* di Euripide] ²¹¹; un esempio di incoerenza ce lo dà l'*Ifigenia in Aulide* [di Euripide]: dove l'*Ifigenia* che supplica [per la propria vita] non rassomiglia niente all'*Ifigenia* [che vuol morire] nella fine del dramma ²¹².

Dunque, anche nella pittura dei caratteri, come nella

²¹⁰ Dunque l'errore non è tanto nella perversità di carattere per sé stessa, quanto in ciò che questa perversità può sembrare non necessaria, com'è ripetuto in 25, 1461 b 21 sgg. L'esempio e sopra tutto il *μη ἀναγκαῖον* modificano la crudezza dell'enunciato. Su questa *πονήρια* o *κακοήθεια* di Menelao insistono anche gli scoli all'*Oreste* (cfr. LORD, *Lyte-rary criticism of Euripides in the earlier scholia*, Goettingen, 1908, p. 47: e il mio *Dione* cit., p. 61); e in genere l'ipotesi del dramma dice che tutta questa tragedia è *χερίστον τοῖς ἤθεσιν* e che, tranne Pilade, tutti i personaggi sono *φᾶῦλοι*.

²¹¹ Questa *Scilla*, come risulta chiaro dalla scoperta di un papiro pubblicato dal Gomperz (cfr. la nota del Bywater ad l.), è il ditirambo, *Scilla*, di Timòteo; nel quale Odisseo cantava una lamentazione che non si addiceva a quell'idea del carattere di Odisseo che ci siamo formata per tradizione, *ἴμοιόν τινι..... ἀλλ' οὐδ' Ὀδυσσεῖ*. Perciò si sarebbe tentati di interpretare questo esempio come quello del non conforme alla tradizione (*ἀνομοίον*), che appunto manca. Anche perché sembrerebbe singolare che del *μη ἁρμόττοντος* si dessero due esempi e non uno come degli altri casi; né credo farebbe difficoltà *ἀπρεπὸς* = *ἀνομοίον*. Se non che la frase è così costituita (*τοῦ δὲ..... καὶ μή..... ὁ τε..... καὶ ἡ*) che non si può scindere senza violenza a significare due concetti distinti. Tutt'al più potremmo supporre che l'uno e l'altro esempio fossero citati ciascuno per ambedue i difetti: e cioè Odisseo fosse citato come esempio di disformità con la tradizione e al tempo stesso con la sua natura di uomeroe; Melanippe, di disformità con la sua natura di donna e al tempo stesso con la tradizione.

²¹² *Iph. Aul.* 1211 sgg. e 1368 sgg. Ma bisogna confessare che non si può esser d'accordo col severo giudizio di Aristotele.

composizione dei fatti, bisogna aver sempre di mira ciò che è richiesto dalle leggi del necessario o del verisimile; co-
 sicché, dato, per esempio, un personaggio di questo o quel
 35 carattere, ciò che egli dice o fa deve risultare appunto da cotesto suo carattere conformemente alle leggi della necessità o della verisimiglianza; allo stesso modo che, dato un fatto, se un altro fatto succede a quello, anche questa successione ha da risultare conforme alle leggi della necessità o della verisimiglianza ²¹³.

È evidente pertanto che anche gli scioglimenti delle tragedie debbono venir fuori dalla struttura della tragedia in
 1454 b se stessa ²¹⁴, e non da un artificio meccanico come nella *Medea*

²¹³ È chiaro, senza bisogno di mutare il testo, che da ὅστε dipendono due εἶναι sottintesi dopo ciascun εἰκόσ, e che gl'infiniti λέγειν πράττειν γίνεσθαι sono soggettivi e non consecutivi. — Quest'ultimo periodo parrebbe concludere mirabilmente la teoria degli ἤθη. Come ci dev'essere unità di concezione nell'azione drammatica, così deve esserci nella rappresentazione dei caratteri; come nel dramma gli avvenimenti debbono succedersi con intimo e reciproco rapporto di necessità e verisimiglianza, così in un personaggio tutto ciò che egli dice o fa, cioè (cfr. a 17) tutte le manifestazioni del suo carattere, devono esser fra loro così strette e conseguenti di necessità o verisimiglianza da apparir nettamente che sono espressioni di un'unica conformazione spirituale. In sostanza tre almeno delle quattro varietà esaminate si riducono a un unico concetto di coerenza: 1. coerenza per necessità o verisimiglianza con la classe o specie o condizione a cui il personaggio appartiene, ἀμύπτων; 2. coerenza eodem modo con la tradizione e con la realtà, ὁμοιον; 3. coerenza eodem modo con se medesimo, ὁμαλόν. Vedremo più oltre per il concetto di χρηστόν.

²¹⁴ A questo punto Aristotele, richiamato dal concetto dell'unità dell'azione drammatica, apre una parentesi su la μηχανή, non riconoscendo legittime quelle soluzioni che non scaturiscono naturalmente dalla composizione della favola. Che cosa fosse questa μηχανή è noto: serviva a mostrare nell'aria gli dèi e gli eroi, ed era situata in alto sopra la scena dalla parte sinistra (POLLUCE, IV, 128-9). E come Euripide

[di Euripide], e come pure in quel punto della *Iliade* che si riferisce alla [provocata e poi impedita] partenza [dei Greci da Troia] ²¹⁵. Dell'artificio scenico si può far uso per ciò solo che è fuori dell'azione drammatica, sia per quei fatti che accaddero prima e che lo spettatore non è in grado di conoscere, sia per quelli che dovranno accadere poi e che quindi hanno bisogno di esser predetti e annunziati. Si sa 5

si giovò più volte di questa improvvisa apparizione di dèi per districare situazioni altrimenti inestricabili, di qui venne il noto proverbio, θεὸς ἀπὸ μηχανῆς, a significare in genere qualunque artificiosa soluzione di difficoltà. Quest'uso del *deus ex machina*, dice Aristotele, non senza pensare forse a una giustificazione parziale del poeta che più l'adopra, può esser tollerato solo allo scopo di chiarire fatti o precedenti o susseguenti all'azione drammatica propriamente detta; allo stesso modo, aggiunge, che anche l'irrazionale in genere, ἄλογον, di cui la μηχανή e solo un aspetto speciale e su cui tornerà di proposito nei capp. 24 e 25, può esser tollerato solo se si riferisca a situazioni che sono fuori dello svolgimento attuale della tragedia, ἔξω τῆς τραγῳδίας: né l'uno né l'altro cadono sotto le leggi del verisimile e del necessario. Per me dunque questa specie di parentesi va da 1454 a 37 fino a 1454 b 8. E poiché unità e coerenza dell'azione è anche unità e coerenza dei caratteri, e ambedue si compiono a vicenda; non vedo propriamente interruzione nella linea del discorso, né perciò ragione di emendamenti o spostamenti.

²¹⁵ Tradussi genericamente «artificio meccanico» perché vi si potessero comprendere ambedue gli esempi: 1) l'apparizione del carro alato donato a Medea da Elio ond'ella potesse sfuggire alle mani dei nemici (EURIP. *Med.* 1317 sgg.); 2) l'apparizione di Atena in *Il.* II, 155 sgg., la quale impedì, insieme e d'accordo con Odisseo, la partenza dei Greci da Troia. — Di quest'ultimo esempio Aristotele ragionò probabilmente anche negli *Ἀπορήματα Ὀμηρικά*: cfr. PORPHYR. *ad Il.* II, 144 (SCH. p. 26), e specialmente *ad Il.* II, 73 (SCH. p. 24 = *Arist. frag.*, ed. ROSE, Teubner, 112). E poiché Porfirio ebbe presente, come pare, anche questo luogo della *Poetica* (καὶ τὸ κώλυμα ἀπὸ μηχανῆς: ... ἔστι δὲ ἀποίητον τὸ μηχανήματα λύνει ἄλλως εἰ μὴ ἐξ αὐτοῦ τοῦ μύθου), risulta confermata in 1454 a 37 la concorde lezione manoscritta ἐξ αὐτοῦ... τοῦ μύθου.

che noi attribuiamo agli dèi questo privilegio di poter vedere ogni cosa. Né ha da esserci nello svolgimento dell'azione alcunché di irrazionale; e, se questo è inevitabile, sia fuori della tragedia, com'è nell'*Èdipo* [re] di Sofocle ²¹⁶.

Ora, siccome la tragedia è mimèsi di persone superiori al livello comune ²¹⁷, sarà bene che i poeti seguano l'esem-

²¹⁶ È irrazionale, secondo Aristotele, che *Èdipo* non fosse mai riuscito a sapere come morì Laio. Cfr. 24, 1460 a 30.

²¹⁷ Aristotele torna ora a ragionar dei caratteri perché deve risolvere, come dissi (p. 128, n. 207), alcune obiezioni a compimento del proprio pensiero. Se il poeta si attenesse rigidamente ai due primi precetti, non potrebbe talora trovarsi in contraddizione con il terzo? Aristotele, risolvendo esplicitamente la questione per il primo precetto, la risolve implicitamente anche per il secondo. Se la tradizione ci dà, per esempio, un carattere troppo facile all'ira o viceversa troppo remissivo, che non sono certo per se stessi segni di elevatezza morale, ebbene, il poeta deve fare come i pittori di ritratti, e, senza rinunziare a quelle speciali caratteristiche che renderanno codesto suo personaggio *θημιον*, egli deve al tempo stesso nobilitarle: anche l'irascibilità o la remissività possono esser dirette a buon fine, possono trovarsi cioè nella linea di una *προαιρεσις χρηστή*. Egualmente ragionando per il secondo precetto, si capisce che sebbene p. es. la remissività sia piú propria della donna che dell'uomo e l'irascibilità viceversa piú propria dell'uomo, il poeta può e deve adattare convenientemente, *ἀρμόζειν*, questi difetti che la tradizione richiama alla special classe o condizione cui il personaggio appartiene. Cosicché, riassumendo, i quattro precetti non valgono ciascuno per sé; ma tutti quattro si illustrano a vicenda e si compiono in un concetto unico di coerenza: comprendendovi ora (cfr. p. 130, n. 213) naturalmente anche il primo. Infatti, come la tragedia è per definizione una *μίμησις πράξεως σπουδαίας* (6, 1449 b 24), così ella è anche, per definizione, una *μίμησις βελτιόνων*, cioè di personaggi i quali abbiano una lor dignità e nobiltà confacentesi con la dignità e nobiltà dell'azione tragica. Perciò i personaggi della tragedia devono essere di un livello superiore al comune, *βελτίους*, non inferiore, *χείρους*, che è invece una caratteristica propria della commedia. Ma questa loro superiorità, questo loro essere *βελτίους, σπουδαῖοι, χρηστοί, ἐπιεικεῖς*, non può essere inteso in un significato astratto e assoluto, come fu già avvertito in 13 passim,

pio dei buoni pittori di ritratti: i quali, riproducendo le fattezze peculiari di un individuo, ne disegnano un ritratto ¹⁰ che senza venir meno alla somiglianza è tuttavia piú bello dell'originale. E così anche il poeta che voglia riprodurre persone o troppo facili all'ira o troppo remissive o con altrettali infermità di carattere, deve, pur conservando in loro codesti tratti speciali, improntarle a una conveniente nobiltà e grandezza. Un esempio [del modo come può essere idealmente raffigurato] un carattere duro e caparbio ²¹⁸ ce lo offre il tipo di Achille in Agatone ²¹⁹ e in Omero.

Questi principi è bene che il poeta li abbia sempre pre- ¹⁵ senti; ma oltre questi è anche bene egli tenga conto di

bensì in un senso al tutto relativo e concreto. Ed ecco come sorge anche qui il concetto di coerenza. I personaggi devono esser nobili, ma questa loro nobiltà deve emanare direttamente e coerentemente, per necessità e per verisimiglianza, da quella disposizione di dignità e nobiltà, da quella *προαιρεσις χρηστή*, che è un loro elemento costitutivo in quanto sono personaggi tragici. Anche la *χρ. προαιρεσις* è un dato, come sono un dato la tradizione, il genere o condizione o stirpe ecc.; e come un carattere si deve svolgere coerentemente a questi, così deve svolgersi coerentemente a quello. E anzi da quest'ultimo rapporto di coerenza ne sorge un altro, di coerenza con lo spirito essenziale della tragedia, che è mimèsi *σπουδαίας πράξεως*; e perciò, enunciando il primo precetto, Aristotele disse *ἐν καὶ πρώτον*, primo e principale. Questa è la legge fondamentale che tutto riassume e che anche per altri rispetti già trovammo e ancora troveremo esplicitamente o implicitamente enunciata: la legge della coerenza. Il che tanto è vero che anche un personaggio *πονηρὸς* potrebb'essere in tragedia tollerato purché codesta *πονηρία* si riconosca emanare coerentemente, per necessità e verisimiglianza, dallo svolgimento totale dell'azione drammatica.

²¹⁸ Così interpreto su per giù col Gomperz conservando integra la lezione tradizionale. È ovvio dopo *Ὁμηρος* sottintendere un *ἐποίησαν* o simili.

²¹⁹ Probabilmente, come suggerisce il Tyrwhitt, nel *Telefo*; se non in un *Achille* di cui s'è perduta notizia. Ma la lezione è dubbia.

certe norme ²²⁰ che si determinano relativamente alle impressioni del pubblico, — e s'intende che io parlo solo di quelle impressioni che sono direttamente connesse con la sua arte di poeta ²²¹; — perché non è difficile anche sotto questo rispetto cadere in parecchi errori. Ma di ciò è stato discorso abbastanza negli scritti che ho già pubblicati ²²².

XVI

Del riconoscimento e sue specie diverse.

Che cosa sia in genere il riconoscimento è stato detto più innanzi ²²³; le sue diverse specie sono le seguenti. La

²²⁰ τὰ non può significare altra cosa da ταῦτα e τοῦτοις precedenti, « norme », « principi » ecc.; e παρά è nel suo senso normalissimo di « conformemente », « analogamente », « in rapporto a » ecc.

²²¹ Bene il Bywater: le parole τὰς ἐξ ἀνάγκης.... ποιητικῆ vogliono limitare la responsabilità del poeta a quella sola parte degli effetti scenici che dipendono direttamente dalla sua propria arte di poeta, perché ciò che dipende dagli attori, dai corèuti, dal vestiario, dalle maschere e in genere dallo spettacolo scenico, con l'arte del poeta non ha che fare (cfr. 6, 1450 b 18). E nemmeno han che fare, bisognava aggiungere, quegli errori che sono sì del poeta, ma non in quanto poeta, bensì in quanto ignora, per esempio, forme di oggetti, aspetti e usi di animali, speciali costumanze, e così via: dai quali Aristotele ragionò nel περὶ ποιητῶν e qui stesso nella *Poetica* al cap. 25 (cfr. 1460 b 18).

²²² Appunto, nel dialogo oggi perduto περὶ ποιητῶν: dove, per esempio (cfr. fr. 74 Rose), Aristotele rimproverava Euripide di aver descritto nel *Meleagro* i figli di Tèstio che andarono a caccia del cinghiale avendo scalzo il piede sinistro anziché il destro; ignoranza, diceva, del costume degli Etòli; i quali, andando in guerra, il piede destro avevano scalzo, non il sinistro. Sul dialogo περὶ ποιητῶν si vedano gli studi di A. Rostagni in « Riv. di filol. e di istruz. classica », 1926, 1927.

²²³ In 11, 1452 a 30 sgg. E su l'importanza in genere di questo elemento nella struttura di una tragedia cfr. 6, 1450 a 37, e sopra tutto 14, 1453 b 28 sgg.

prima, che è fra tutte la meno artistica ²²⁴ e della quale pur ²⁰ fanno uso grandissimo i poeti quando non sanno trovare di meglio, è il riconoscimento mediante segni. Di questi segni, alcuni sono congeniti, come, per esempio, « la lancia » che portano [impressa sul corpo gli Sparti] « nati dalla terra » ²²⁵; o come « le stelle » ²²⁶ di cui si vale Càrcino nel *Tieste*: altri sono acquisiti: e di questi, alcuni sono nel corpo, come le cicatrici, altri fuori del corpo, per esempio, le collane ²²⁷, o come quella barchetta onde avviene il rico- ²⁵ noscimento nella *Tiro* [di Sofocle]. Anche di questi segni ci si può servir bene e ci si può servir male: Odísseo, per esempio, mediante la cicatrice, in un modo fu riconosciuto dalla nutrice e in un modo dai porcai ²²⁸. E in verità quei

²²⁴ Più esattamente, « che richiede dal poeta minor τέχνη », cioè minor conoscenza dei procedimenti dell'arte e quindi anche meno artistica negli effetti.

²²⁵ Nella comune tradizione manoscritta queste parole sembrano citazione da un trimetro giambico (◡ — ◡) λόγχην ἦν φοροῦσι Γηγενεῖς. Ma danno sospetto: 1) la parola φοροῦσιν che in questo uso e senso apparisce più di Aristotele che del poeta; 2) i due accusativi λόγχην e l'altro che subito segue ἀστέρων, dei quali se il primo poteva essere giustificato pensando provenisse direttamente dalla citazione metrica, il secondo non ha giustificazione di nessuna specie. Soccorre Σ che leggeva λόγχην... ἀστέρες, ed esclude la citazione giambica anche con l'aggiunta dell'articolo, οἱ Γηγενεῖς; conferma λόγχην (lancea) anche Φ. Si tratta comunque di parole che derivano probabilmente da una tragedia di argomento tebano (cfr. NAUCK, *TGF*², p. 855). Per gli Sparti cfr. Indice dei nomi propri s. v.

²²⁶ Non mi pare dubbio che anche questa è espressione diretta del poeta a indicare figuratamente il lucido segno che avevano in una spalla i discendenti di Pèlope come ricordo della spalla d'avorio di costoro loro progenitore.

²²⁷ Queste collane erano un comune segno di riconoscimento, massime nella commedia nuova (γνωρίσματα), e si appendevano di solito al collo dei bambini quando venivano esposti.

²²⁸ Cioè, bene nel primo modo e male nel secondo, com'è chiarito da ciò che segue. Nella scena del bagno, *Odys.* XIX, 386 sgg., Odísseo è

riconoscimenti nei quali il segno è adoperato consapevolmente come mezzo di persuasione, sono meno artistici di altri, e così in genere tutti quelli che avvengono in questo modo; quelli invece che capitano inaspettatamente²²⁹, come il riconoscimento [di Odisseo] nella scena del bagno²³⁰, questi sono migliori. La seconda forma comprende quei riconoscimenti che sono creati artificialmente dal poeta, e perciò non sono artistici²³¹: per esempio, il modo come [Ore-

riconosciuto dalla nutrice Euriclèa contro la propria volontà, perciò il riconoscimento accade inaspettatamente; più tardi invece è lo stesso Odisseo che ha interesse a farsi riconoscere dal porcaio Eumèo e dal bcvaro Filètio (*Odys.* XXI, 193 sgg.), e appunto perciò, *πίστεως ἔνεκα*, mostra egli stesso la propria cicatrice. Anche altrove Aristotele, forse negli *Ἀπορήματα* *Ὀμηρικά*, criticò questo riconoscimento precisandone il difetto in un errore di logica, perché, diceva, non si potrà affermare che chiunque ha una ferita sia perciò Odisseo (cfr. fr. 208, HEITZ = PORPH. *ad Od.* XIX, 467, p. 126, SCH.). Non varrebbe egualmente questa obiezione per il riconoscimento nella scena del bagno? Non varrebbe: perché nella scena del bagno il riconoscimento non è voluto, nell'altra è voluto. La differenza è tutta qui. Quello procedeva naturalmente, questo arbitrariamente. Se non che, in realtà, anche questo procedimento arbitrario fu naturale; e questo Aristotele non vide o, per la varietà dell'esemplificazione, non gl'importò vedere. Già notai (cfr. nota a 14, 1454 a 1) che in Aristotele l'esempio non deve esser sempre considerato come critica, ma solo come esempio (cfr. anche p. 96, n. 112).

²²⁹ Così intendo anch'io col Bywater e con altri secondo il valore generico o etimologico della parola (cfr. 11, 1452 a 23).

²³⁰ Su questo modo di citare Omero (*ἐν τοῖς Νίπτροις*, come più sotto *ἐν Ἀλκίβιον ἀπολόγη*) vedi nota a 24, 1460 a 27.

²³¹ Non sono artistici, cioè non rivelano l'arte propria del poeta creatore (cfr. p. 118, n. 1), in quanto non scaturiscono direttamente e naturalmente dall'azione in se stessa, ma vi sono condotti con più o meno artificio per necessità estrinseche, come per esempio le soluzioni *ἀπὸ μηχανῆς* (cfr. 15, 1454 a 37), non intrinseche alla favola. Perciò, egli aggiunge, poco differiscono da quei riconoscimenti in cui le persone riconosciute offrono da se stesse i segni del riconoscimento. E i due

ste] nella *Ifigenia* [in *Tauride* di Euripide] dette a riconoscere che era Oreste²³². Di fatti, mentre Ifigenia si dà a riconoscere per mezzo della lettera, Oreste invece dice da se stesso [che è Oreste], come appunto volle il poeta e non il mito. Perciò questa forma di riconoscimento si avvicina in certo modo al difetto che notai più sopra: e in vero Oreste avrebbe pur potuto avere anche lui²³³ qualche segno [per farsi riconoscere]. Un altro esempio di questo genere è la « voce della spola » nel *Tèreo* di Sofocle²³⁴. La terza forma di riconoscimento è quella che si ha mediante la memoria, in quanto cioè una persona, per cosa che veda [o oda], promette in una manifestazione del proprio sentimento [, onde si rivela]. Così nei *Ciprii* di Diceògene, dove [Teucro], alla

esempi dell'*Ifigenia Taurica* sono esattamente paralleli ai due dell'*Odissea*: quello di Ifigenia riconosciuta da Oreste (v. 727 sgg.) a quello di Odisseo riconosciuto da Euriclèa, ambedue *ἐκ περιπετείας*; quello di Oreste riconosciuto da Ifigenia (v. 800 sgg.) a quello di Odisseo riconosciuto da Eumèo e Filetio, ambedue *πίστεως ἔνεκα*.

²³² Credo che *ἀνεγνώρισεν* abbia qui il senso di 'manifestum fecit se esse Orestem' (cfr. 11, 1452 b 5; 16, 1455 a 15; 17, 1455 b 9, 21): come risulta dal sottinteso *ἀνεγνώρισεν* della proposizione che segue, *ἐκείνη... διὰ τῆς ἐπιστολῆς*, e com'è dichiarato esplicitamente, mi pare, *αὐτὸς λέγει*, dalla proposizione che segue tuttavia. Ma anche credo che l'*Ὀρέστης* della più parte dei mss. sia una glossa, e che la lezione giusta sia quella del *Ricc.* *ἄθ οἶον ἐν*, cui la V. A. e lo stesso stile abbreviato o affrettato di Aristotele (cfr. più avanti 1455 a 2, 3, dove mancano i soggetti di *ἔκλαυσεν* e di *ἐδάκρυσεν*) sicuramente confermano.

²³³ Come Odisseo: cfr. p. 136, n. 231.

²³⁴ Cfr. l'Indice dei nomi propri s. v. *Tèreo*. — Anche questa, evidentemente, fu l'espressione di Sofocle, ma non sappiamo se in senso proprio o metaforico. Cfr. *ACHILLE TAZIO*, 5, 5: « L'arte di Filomèla trovò una silenziosa voce; tessè una pepla e così alla sorella Procne disse con la spola l'oltraggio patito ». Dunque anche la spola o il pepla dissero essi, come Oreste, quello che il poeta volle; anche questo fu un riconoscimento *πίστεως ἔνεκα*.

vista del quadro, dette in uno scoppio di pianto; e così nell'episodio di Alcino, dove [Odísseo], all'udire il citarista, si ricordò de' suoi casi e pianse: e in tal modo l'uno e l'altro furono riconosciuti²³⁵. La quarta forma è quella che nasce da un ragionamento. Per esempio, nelle *Coefore* [di Eschilo, Elettra ragiona così]: — È giunto uno che mi somiglia; ma nessuno mi somiglia eccetto Oreste: dunque è Oreste che è giunto²³⁶. — Dello stesso genere è il riconoscimento che immagina per la [sua] *Ifigenia*²³⁷ il sofista

²³⁵ Per i *Ciprii* cfr. Indice dei nomi propri s. v. *Diceògene*. L'altro è l'esempio ben noto di Odisseo che al banchetto di Alcino, udendo il cantore Demòdoco, si trae il mantello sul volto e piange silenziosamente (*Odys.* VIII, 83 sgg., 521 sgg.).

²³⁶ Veramente in ESCHILO (*Choeph.* 168 sgg.) Elettra non ragiona proprio così: la veste sillogistica è tutta e solo di Aristotele. Il quale per altro è singolare che non abbia seguito, a proposito di questo riconoscimento, l'aperto biasimo di Euripide in *Elettra*, 520 sgg. Al vecchio che le fa osservare su la tomba di Agamennone la ciocca de' capelli di Oreste e su la terra l'impronta de' suoi piedi, Elettra, con una razionalità scrupolosa —, Come potrebbero, dice, i miei capelli di donna rassomigliare ai suoi capelli di uomo? e, anche rassomigliando, non ci possono esser persone che abbiano gli stessi capelli senza che siano nate del medesimo sangue? e le orme de' suoi piedi, quand'anche si fossero imprime in questo suolo roccioso, come potrebbero esser simili alle mie, se egli è uomo e io sono donna? Cfr. la critica di Aristotele a *Odys.* XXI, 193 sgg., che ricordai a p. 135 n. 228. Per questa scena eschilea si possono vedere le mie *Coefore*. Bari, Laterza, 1926, pp. 104 sgg.

²³⁷ Cfr. 17, 1455 b 11 e l'Indice dei nomi propri s. v. *Polido*. Non si sa bene se si tratti di un dramma dello stesso Polido in cui egli avrebbe rappresentata una diversa forma di riconoscimento da quella dell'*Ifigenia in Tauride* di Euripide; o piuttosto, come ritiene il Bywater, di una critica del sofista Polido al riconoscimento della *Ifigenia* euripidea e quindi di una sua relativa proposta di emendamento. Certo, l'*ènoĩs* del luogo sopra citato farebbe pensare più probabile la prima ipotesi; e della *ἀναγνώρισις* di Polido si è anche creduto trovar traccia in due distici dei *Tristia* di Ovidio, IV, 4, 77-90.

Polido: e di fatti era naturale che Oreste ragionasse in questo modo: — La mia sorella fu sacrificata, e così tocca a me ora di essere sacrificato²³⁸. — Un altro esempio è nel *Tideo* di Teodette, dove [il padre] dice: — Venni per trovare mio figlio, ed ecco che io stesso devo morire²³⁹. — E un altro è nei *Finidi*, dove [le donne], alla vista del luogo, argomentarono il proprio destino e dissero: — Qui fummo esposte, e qui dunque è nostro destino morire²⁴⁰. — C'è poi anche una forma composta di riconoscimento; la quale involge un paralogismo²⁴¹ da parte degli spettatori; come avviene nell'*Odísseo il falso messaggero*. Infatti, che solamente Odisseo fosse capace di tendere l'arco e nessun altro, questo è ciò che è voluto dalla immaginazione del poeta, e anzi è il presupposto centrale del dramma; anche se [a un certo punto dell'azione] Odisseo²⁴² diceva che avrebbe riconosciuto l'arco, il quale [, non essendo Odisseo,] non poteva aver visto. Ora, l'aver immaginato che Odisseo si faccia riconoscere mediante questo mezzo [del tendere l'arco], mentre avrebbe dovuto mediante l'altro [del riconoscimento dell'arco], questo è paralogismo²⁴³.

²³⁸ E *Ifigenia*, udito ciò, ne avrebbe argomentato che quegli era suo fratello. È osservabile che in questo e nei due esempi successivi non abbiamo un vero e proprio sillogismo, come nell'esempio primo delle *Coefore*, e che la proposizione conclusiva, rivelatrice del riconoscimento, è fatta non dalla persona stessa che ragiona ma da un'altra che ascolta, vista o non vista, le riflessioni della prima.

²³⁹ Cfr. l'Indice dei nomi propri s. v. *Teodette*.

²⁴⁰ Cfr. l'Indice dei nomi propri s. v. *Finidi*.

²⁴¹ Paralogismo, erronea inferenza, falso ragionamento: vedi più oltre, e 24, 1460 a 20 sgg.

²⁴² Senza dubbio il soggetto ἔφη non può non essere il soggetto di γνώσεσθαι, cioè Odisseo e, precisamente, Odisseo falso messaggero.

²⁴³ Leggo secondo l'edizione del Margoliouth (eccetto l'emendamento del Tkatsch di τό in τόν), il quale introdusse per la prima volta nel

Ma, fra tutte, la miglior forma di riconoscimento è quella che scaturisce dalle vicende dell'azione medesima²⁴⁴, quando cioè ci colpisce inaspettatamente e al tempo stesso avviene

testo della *Poetica* due linee che solo un manoscritto del quattordicesimo secolo, il *Riccardiano 46*, conserva, e che, cadute per omoteleutò della parola *τόξον* dal rimanente della tradizione manoscritta, erano state sempre trascurate. Il supplemento è anche d'accordo con la Versione Araba. Cfr. inoltre « *Berl. phil. Woch.* », 1913, 15 novembre. Trascrivo per comodità il testo (1455 a 14-16) indicando con due segni il passo integrato: τὸν μὲν γὰρ τὸ τόξον | ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδὲνα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἰ γε τὸ τόξον | ἔφη γνώσασθαι ὃ οὐχ ἑώρακει, τὸ δὲ ὡς δι' ἐκείνου ἀναγνωριούντος διὰ τούτου ποιῆσαι, παραλογισμός. Si tratta, a quel che pare, di un dramma che dovette avere per argomento la uccisione dei Proci. Odisseo v'è introdotto in veste di falso messaggero. Si sa intanto, com'è stabilito dalla tradizione epica (cfr. *Odys.* XIX, 585); che solo Odisseo sa tendere il suo arco; e questo è anche stabilito e accettato dal poeta drammatico come presupposto centrale del suo dramma e mezzo di riconoscimento. Se non che, ammettere che Odisseo solamente sappia tendere il suo arco è presupposto falso e incredibile; e sarebbe invece presupposto vero che Odisseo riconosca il suo arco e si dia a riconoscere appunto mediante il riconoscimento dell'arco: cioè è ciò che il pubblico si aspetta, massime dal momento che Odisseo stesso, tuttavia ignoto e in veste di messaggero, dice che Odisseo riconoscerà il suo arco il quale egli, falso messaggero, non aveva mai visto. Ed ecco che a un tratto codesto falso messaggero, Odisseo, scatta in piedi, e piega e tende l'arco, e lo dirizza contro i Proci: onde la improvvisa e commossa rivelazione. Così ἡ ἀναγνώρισις, oltre che πεποιημένη ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, è anche συνθετὴ ἐκ παραλογισμοῦ τοῦ θεάτρον: perché, in quanto dal presupposto falso A, che Odisseo solamente sappia tendere il suo arco, consegue il fatto vero B, che chi tende l'arco è proprio Odisseo e proprio con codesto mezzo Odisseo si dà a riconoscere, il pubblico è indotto a credere che anche il presupposto falso A sia vero, παραλογίζεται... ἡ ψυχὴ καὶ τὸ πρῶτον ὡς ὄν, com'è detto e chiarito in 24, 1460 a 25; e tutto l'episodio acquista speciale pregio e valore come quello che anche avviene παρά τὴν δόξαν (cfr. 9, 1452 a 6), inaspettatamente.

²⁴⁴ Cfr. 10, 1452 a 19; 11, 1452 a 37 sgg.; 14, 1453 b 2; 15, 1454 a 37; e altrove.

per cause verosimili, come nell'*Edipo* [re] di Sofocle e nell'*Ifigenia* [in *Tauride* di Euripide]²⁴⁵; e di fatti era naturale che Ifigenia desiderasse di far arrivare una sua lettera [ad Argo]. Casi di riconoscimento come questi sono gli unici che non dipendano da artifici di segni e di collane. Vengono in second'ordine i riconoscimenti che derivano da un ragionamento²⁴⁶.

²⁴⁵ Per l'*Edipo re*, 1110 sgg., cfr. 11, 1452 a 25; a 31. Per l'*Ifigenia Taurica*, 582 sgg., 727 sgg., cfr. 11, 1452 b 6 sgg.; 14, 1454 a 7; 16, 1454 b 31 sgg.: da non confondere, dunque, della *Ifigenia Taurica*, questo primo riconoscimento, di Ifigenia riconosciuta da Oreste, con l'altro, 791 sgg., di Oreste riconosciuto da Ifigenia; lodato il primo, riprovato il secondo.

²⁴⁶ È sembrato che nella penultima proposizione fosse una certa contraddizione con tutto ciò che precede, in quanto, non solamente quest'ultima forma di riconoscimento, ma tutte quante, a eccezione della prima, non dipendono da segni. Se non che il valore di questa proposizione non è nella parola *σημεῖον*, ma tutto e solo nella parola *πεποιημένων*. Non si tratta qui di segni in particolare, ma di mezzi artificiali in genere, fra i quali rientrano naturalmente anche i segni. Dirò di più: quest'ultima forma di riconoscimento non è presentata come una forma di riconoscimento a sé, in quanto pratici mezzi di riconoscimento diversi dalle altre e perciò dalle altre si distingue e per questa sua estrinseca differenziazione voglia essere anch'essa coordinata nella serie; no: quest'ultima è per Aristotele la forma ideale, quella che possiede sue ragioni intrinseche di bellezza le quali non sono né mutabili né trascurabili perché si adoperino come elementi di riconoscimento o questo o quel mezzo considerati nel primo o secondo o terzo tipo. In verità, qualunque delle forme di riconoscimento precedenti può coincidere con quest'ultima. Per conseguire il riconoscimento perfetto bisognano tre condizioni: 1^a che scaturisca dai fatti in sé; 2^a che ci colpisca inatteso; 3^a che si effettui per cause verosimili. Tutt'e tre, se pur non vogliamo dir due perché la prima e la terza aderiscono l'una con l'altra, ci conducono al centro della concezione aristotelica o alla creazione artistica. Dunque sono condizioni essenziali, non contingenti. Riesaminiamo la prima delle forme di riconoscimento che Aristotele rassegna. È quella mediante segni. I segni sono di per se

XVII

Consigli al poeta tragico.

Nel comporre le sue favole e specialmente nel dare a ciascun personaggio la propria espressione verbale ²⁴⁷, biso-

stessi qualche cosa di combinato e di artificioso: non è facile superarli e quindi annullarli nel fuoco della creazione; perciò codesta, di solito, è una forma di riconoscimento che riesce male. Ma non si dovrà dire o credere che riesce male a cagione di codesti segni; i quali non sono che l'indice di un più profondo male, anzi del male senz'altro; e il male è nella mancanza delle tre condizioni poste come fondamento alla forma ideale del riconoscimento. Se il riconoscimento, anche con codesti segni, procede dall'intima composizione dei fatti, coerentemente o verisimilmente, e inaspettatamente, il riconoscimento è perfetto: appartiene al primo tipo perché *διὰ τῶν σημείων*, ma non è *ἀτεχνοτάτη*, è *βελτίστη*. Così appunto il riconoscimento di Odisseo ed Euriclèa nella scena del bagno. Lo stesso ragionamento dev'essere sottinteso e integrato per tutte le altre forme. La scala del meglio è in rapporto alla maggiore o minor difficoltà o potenzialità di raggiungere le tre condizioni poste come fondamento alla forma del riconoscimento ideale. La seconda forma, anche senza segni (cfr. per altro 11, 1452 b 7 e la nota quivi), tiene dell'artificiosità della prima, come lo stesso Aristotele riconosce, e di poco è migliore; la quarta, invece, quella che nasce da un sillogismo, è quella che al riconoscimento ideale più s'avvicina: nel pensiero di Aristotele il *συλλογισμός* è per se stesso un elemento di verisimiglianza e quindi di consequenzialità nella successione dei fatti. Il modo come Oreste è riconosciuto da Ifigenia in Euripide è *πεποιημένον*, artificioso (2ª forma); ma come suggerì o immaginò Polído, per via di un *συλλογισμός*, è verisimile, *εἰκός* (4ª forma). E la verisimiglianza, che è tutt'uno con la coerente e diretta dipendenza intrinseca de' fatti, è un elemento essenziale, direi, l'unico essenziale al riconoscimento perfetto. Così soltanto mi sembra che la notata contraddizione cada senza bisogno di sospettare o di emendare il testo, e che tutto il capitolo si chiarisca.

²⁴⁷ Poco oltre (-b 1 sgg.), Aristotele distinguerà anche più nettamente due momenti della composizione di una tragedia: 1º disegno

gna che il poeta si ponga quanto più è possibile dinanzi agli occhi lo svolgimento dell'azione ²⁴⁸. Perché così, vedendo ogni cosa nella più chiara luce come se fosse presente egli stesso allo svolgersi di quegli avvenimenti ²⁴⁹, potrà trovare ciò che conviene e molto difficilmente gli sfuggiranno errori di incoerenza ²⁵⁰. Una prova di ciò che dico è il rimprovero che si faceva al poeta Càrcino: il suo Amfiarò ritornava fuori del tempio [quando ancora avrebbe dovuto esser dentro]; e questo sfuggì al poeta che non s'era ben raffigurati dinanzi agli occhi la scena e il suo effetto teatrale; e così il dramma alla rappresentazione cadde perché gli spettatori furono infastiditi di quell'errore ²⁵¹. E bisogna che

generale; 2º distribuzione del materiale in episodi e scene, nomi dei personaggi ecc., che non è altro in sostanza che distendere la tragedia per iscritto in tutte le parti, *λέξει συναπεργάζεσθαι*, e cioè dare a ciascun personaggio la sua conveniente espressione. Senza dubbio è questo secondo momento che ha valore definitivo; e il *καί* ha valore intensivo perché è soprattutto la evidenza plastica dell'espressione verbale, e insomma l'aderenza perfetta al linguaggio dei personaggi (cfr. a 29), che giovano a rappresentare le cose come in atto davanti agli occhi: cfr. *Rhet.*, III, 11, 1411 b 25, *λέγω δὴ πρὸ ὀμμάτων ταῦτα ποιεῖν ὅσα ἐνεργούντα σημαίνει*.

²⁴⁸ Non direi su la scena, come intesero alcuni, bensì nella realtà creata dallo spirito del poeta. E tutto ciò che segue mi pare autorizzi fuori di ogni dubbio questa interpretazione.

²⁴⁹ Vedi nota 248.

²⁵⁰ Se anche *τὰ ὑπεραντία* può considerarsi formalmente = *τὰ ἀπρεπῆ*, esso comprende a ogni modo tutte quelle diverse forme di incoerenza che furono esaminate al cap. 15 e altrove, dei personaggi e dell'azione.

²⁵¹ La lezione e quindi la traduzione e l'interpretazione di questo brano saranno sempre incerte finché non si abbiano altre notizie su questa tragedia e su questo episodio. Probabilmente il tempio è il luogo dove Amfiarò si era nascosto per non partecipare alla guerra dei Sette contro Tebe. In ogni modo, quello che a me pare meno dubbio è: 1º che il *μὴ ὄρωντα* riceve luce dal precedente *ὁ* (scil. *ποιητῆς*) *ὄρων* e che quindi si riferisca al poeta e non allo spettatore; 2º che non si

il poeta, per quanto può, si immedesima perfino negli atteggiamenti de' suoi personaggi²⁵². Infatti i poeti che riescono
 30 più persuasivi sono quelli che, movendo da una eguale disposizione di animo coi loro personaggi, vivono di volta in volta le stesse passioni che vogliono rappresentare: cosic-

può trattare, come alcuni credettero, p. es. il Gomperz, di un puro e semplice errore di disillusione scenica, in quanto l'attore che doveva far la parte di Amfiarao sarebbe uscito dal tempio per assumere un'altra parte; bensì di un vero e proprio errore di concezione o costruzione poetica (ché a questo intende tutto il capitolo e non alla *ᾄσις* o materiale rappresentazione), cioè di uno di quegli errori di incoerenza di cui discorre la *Poetica* in più luoghi, sia che esso derivasse da una contraddizione fra l'uscita di Amfiarao dal tempio e gli avvenimenti che intanto si venivano svolgendo, come proposi in via provvisoria e complementare traducendo, o da altro. Conservando la lezione mss. bisogna intendere τὸν θεατῆρα complemento oggetto di ὁρῶντα, ed è costruzione ambigua; sospetto che τὸν θεατῆρα, lezione già implicita nella V. A., sia un'antica glossa marginale inseritasi nel testo (cfr. la linea seguente) al luogo di un τὸ θέατρον, nel senso di 'pubblico', 'spettatori' come in 13, 1453 a 33; 16, 1455 a 13.

²⁵² La frase, benché con eguale verbo, mi pare leggermente diversa dalla precedente (a 22): dove il senso di immedesimarsi nei personaggi è piuttosto implicito che esplicito. Qui ricordiamo subito Orazio: « Si vis me flere dolendum est | primum ipsi tibi » (A. P. 102). E ricorderò anche che il precetto dev'essere anteriore allo stesso Aristotele, se questo atteggiarsi del poeta secondo il costume de' suoi personaggi offrì ad Aristofane lo spunto di una scenetta comicissima tra Agatone e Mnesiloco al principio delle *Tesmoforiazuse*, 148 sgg. E si può riferire in proposito anche un grazioso aneddoto del Domenichino (apud BYWATER): « Egli aveva l'abitudine di fare, in certo modo, la parte di tutte le figure che voleva dipingere. Un giorno che stava dipingendo il martirio di s. Andrea, il Caracci lo sorprese che era come agitato da una gran collera e parlava a voce alta e minacciosa: lavorava in quel momento intorno a un soldato che minaccia il Santo. Il Caracci lo stette a guardare, e poi corse ad abbracciarlo dicendogli che in quel momento egli era stato veramente il suo maestro, avendogli insegnato il vero modo di riuscire nella espressione dei personaggi ».

ché, per esempio, con molto maggior verità riuscirà a rappresentare un animo in tempesta chi abbia l'animo in tempesta, un animo adirato chi si senta adirato. E perciò il poetare è proprio di colui che ha da natura o una versatile genialità o un temperamento entusiastico ed esaltato; gli uni per la loro duttile e facilmente plasmabile natura, gli altri per l'estasi che li rapisce²⁵³.

Quanto poi agli argomenti delle tragedie²⁵⁴, sí quelli che già furono trattati da altri, sí quelli di sua propria inven- 1455 b zione, è bene che il poeta anzi tutto se li proponga come schemi generali; dopo ciò, li distribuisca in episodi e dia loro il necessario svolgimento²⁵⁵. Or ecco come io credo si

²⁵³ Intendere εὐπλαστος « che facilmente si trasmuta ne' personaggi » è confondere l'effetto con la causa e attribuire a una sola di queste categorie ciò che è comune ad ambedue. Aristotele dice che questa possibilità di trasfonder se stessi nelle passioni altrui, e quindi di rappresentarle con verità persuasiva, deriva da due qualità un poco distinte: onde si determinano due categorie fondamentali di poeti: gli εὐφρεῖς, cioè quelli che sono dotati di speciale intelligenza e di facile immaginativa, e i μανικοί, cioè quelli che hanno un temperamento straordinariamente entusiastico ed esuberante; gli uni e gli altri, i primi per una loro flessibilità e morbidezza di carattere, εὐπλαστοί, e gli altri per la loro tendenza al rapimento estatico, ἐκστατικοί, sono capaci di accogliere in sé e rappresentare gli affetti più diversi. Aristotele mostra più volte di credere che le facoltà logiche e razionali siano sufficienti alla creazione poetica; qui tuttavia, come anche in *Rhet.* III, 7, 1408 b 19 (ἐνθεον γὰρ ἢ ποιηοῖς), sembra accostarsi a quella dottrina che considerava il genio poetico come una forma di pazzia o furore o di ispirato entusiasmo, e che noi, sebbene più antica di Platone, usiamo chiamare platonica perché ebbe in Platone il suo massimo assertore e divulgatore.

²⁵⁴ Leggo τοὺς δέ. Il τοὺς è di B, e anche il δέ sembra risalire a tradizione manoscritta (cfr. SUSEMIHL ad l.). Il τε è dovuto a errato congiungimento col καί seguente, mentre sono i due καί che devono esser congiunti fra loro.

²⁵⁵ Tutto ciò, naturalmente, perché il poeta non perda mai di vista la unità complessiva e organica della sua creazione.

possa guardare un argomento nel suo schema generale. Prendiamo per esempio l'argomento della *Ifigenia* [Taurica di Euripide] ²⁵⁶. Una giovinetta è offerta in sacrificio; a un tratto misteriosamente scompare dagli occhi dei sacrificatori ed è trasportata in altro luogo dove è costume sacrificare alla divinità tutti gli stranieri che vi capitano. E la giovinetta diviene sacerdotessa di cotesta divinità. Dopo qualche tempo si dà il caso che a quel luogo giunge proprio il fratello della sacerdotessa. Ma si noti: che di recarsi colà gliel'ordinò per qualche ragione l'oracolo di Apollo, e per qual fine egli vi si recò, tutto questo è fuori dello schema generale della tragedia ²⁵⁷. Dunque, giunto egli colà e fatto prigioniero, già stava per essere sacrificato allorché dette a riconoscere chi era; e il riconoscimento poté avvenire o nel modo che immaginò Euripide o in quello che immaginò Polifido ²⁵⁸: e in verità era ben naturale che colui esclamasse: — Dunque non la mia sorella soltanto, ma anch'io ero destinato al sacrificio! — E di qui la sua salvezza. Dopo ciò, e dati ormai i loro nomi ai personaggi ²⁵⁹, si distribuisce il materiale in

²⁵⁶ Ho integrato anche qui traducendo, perché Aristotele non pensa affatto di costruire lui uno schema di tragedia sul mito di Ifigenia, ma intende di astrarre e rappresentare il primo abbozzarsi della *Ifigenia Taurica* nella mente di Euripide. Perciò non è schema né consiglio pratico soltanto, ma anche metodo di investigazione e di critica su l'unità di una creazione poetica.

²⁵⁷ *Iph. Taur.* 82 sgg., 976 sgg. — È probabile che l'ἔξω τοῦ καθόλου fosse una variante o una illustrazione dell'ἔξω τοῦ μύθου, il quale credo appunto che così vada interpretato; se pur non si deva leggere addirittura ἔξω τοῦ καθόλου τοῦ μύθου (CHRIST).

²⁵⁸ Cfr. per Euripide 16, 1454 b 31 sgg.; per Polifido 16, 1455 a 6 sgg.

²⁵⁹ È inutile opporre che di solito nelle tragedie i nomi sono già dati dalla tradizione. Anche la tradizione è uno dei tanti elementi della realtà che concorrono alla formazione dell'opera poetica; ma in

episodi; ma gli episodi devono essere tutti intimamente collegati con l'azione drammatica ²⁶⁰, come, per esempio, nel caso di Oreste, l'episodio della pazzia, che fu la cagione del suo arresto, e quello della purificazione, da cui derivò la sua salvezza ²⁶¹.

Mentre però nei drammi gli episodi devono essere [relativamente] concisi, l'epopea invece riceve da questi una sua considerevole estensione ²⁶². Per esempio, l'argomento generale dell'*Odissea* non sarebbe di per sé molto lungo. Un uomo vive per molti anni lontano dalla patria; Poseidone è sempre in agguato contro di lui; ed egli [, perduti i compagni,] è rimasto solo. Intanto le condizioni di casa sua sono queste, che i suoi beni glieli vengono dissipando i pretendenti della moglie, e anche suo figlio è da costoro insidiato e minacciato. Ma ecco che, dopo sofferta ogni calamità, giunge finalmente in patria; e, fattosi riconoscere egli stesso

sé l'opera poetica è un atto dello spirito: che l'opera poetica possa anche, p. es. in questo particolare dei nomi, coincidere con la realtà, non per questo si potrà dire che uno o più particolari della realtà passino nell'opera poetica indipendentemente e al di fuori dello spirito del poeta. Perciò l'osservazione di Aristotele non vale soltanto per le tragedie di totale invenzione del poeta, il che sarebbe assai strano, massime pensando che componimenti di tal genere furono rarissimi, ma per tutte le tragedie o mitiche o storiche. Mettere i nomi non è che il suggello di una nuova realtà o il battesimo di una nuova esistenza.

²⁶⁰ Appunto per questo è bene che il poeta veda prima la sua tragedia nelle linee generali: cfr. 17, 1455 b 2, e ivi l'annotazione. Il Bywater e il Rostagni intendono *οικεία* = appropriati alle persone.

²⁶¹ Per il primo episodio cfr. *Iph. Taur.* 281 sgg.; per il secondo ibid., 1029 sgg. — *καὶ ἡ σωτηρία διὰ τῆς καθάρσεως* = *καὶ ἡ κάθαρσις δι' ἧς ἐσώθη*.

²⁶² Cfr. 5, 1449 b 12 sgg., dove è già una prima comparazione fra tragedia ed epopea dal punto di vista della lunghezza; e più oltre, 24, 1459 b 17 sgg.

ad alcune persone ²⁶³, assale senz'altro i suoi nemici, ed egli è salvo e i nemici distrutti ²⁶⁴. Questa è la parte propriamente essenziale dell'*Odissea*; il resto sono episodi.

XVIII

Altri consigli al poeta tragico

In ogni tragedia sono da distinguere il nodo e lo scioglimento. Tutti quei casi che sono estranei all'azione propriamente detta, e spesso anche taluni di quelli che fanno parte di essa azione, costituiscono il nodo; il resto è lo scioglimento ²⁶⁵. In altre parole, chiamo nodo quella serie di casi che vanno da ciò che si prende come principio della favola ²⁶⁶ fino a quel punto della tragedia da cui immediatamente si inizia la mutazione [da uno stato di infelicità] a uno stato di felicità o viceversa; e chiamo scioglimento quella serie di casi che vanno dal principio di codesta mutazione sino alla fine. Così, per esempio, nel *Linceo* di Teodette ²⁶⁷

²⁶³ Cfr. per questi riconoscimenti 16, 1454 b 26 sgg. Qui Aristotele più specialmente ricorda *Odys.* XXI, 193 sgg., quando Odisseo si fa riconoscere volontariamente dal porcaro Eumèo e dal bovaro Filètio; e subito dopo assale i Proci.

²⁶⁴ Ecco la duplice fine dell'*Odissea* in 13, 1453 a 31.

²⁶⁵ Per questi casi τὰ ἐξῶθεν cfr. 14, 1453 b 30; 17, 1455 b 9. Possono anche trovarsi nel dramma stesso, ma come narrati, non come rappresentati. Sono, in sostanza, ciò che noi diciamo l'antefatto. — Ho mantenuta, traducendo, la posizione di πολλάκις. Aristotele poté pensare a qualche tragedia in cui l'azione cominciasse a dirittura dalla λύσις, per esempio, l'*Edipo re*.

²⁶⁶ Non « dal principio », ma da quel punto che in una data serie di avvenimenti si può prendere come principio: cfr. 7, 1450 b 28. E si capisce che l'ἀρχή viene a cadere di solito nei τὰ ἐξῶθεν, cioè fuori della tragedia.

²⁶⁷ Cfr. 11, 1452 a 28.

il nodo comprende non solo gli avvenimenti anteriori dell'azione, ma anche l'arresto del figlio e quindi <la scoperta> di codesti avvenimenti ²⁶⁸; lo scioglimento va dall'accusa di morte fino alla fine.

Ci sono quattro diverse specie di tragedia, secondo che prevalga l'uno o l'altro dei quattro elementi che già sono stati descritti ²⁶⁹. Primo, v'è la tragedia complessa, in cui

²⁶⁸ Luogo corrotto. L'emendamento più comunemente accolto, ἡ αὐτῶν δὴ λωσις, λύσις δ' ἡ (Christ, Gomperz; il supplemento λύσις δ' ἡ è anche in un ms.), sembrerebbe confermato dalla V. A. « atque etiam ea quae manifestavit, dissolutio autem illa »: ТКАТСЧ) e giustificabile paleograficamente. Il guaio è che di questa tragedia non abbiamo altra notizia che qui e nel luogo ricordato sopra. — Parrebbe chiaro dal contesto che la cattura del figlio Abante e la scoperta degli stessi avvenimenti precedenti fossero casi τῶν ἔσωθεν, cioè facessero parte dell'azione. Vedi per altro congettura e interpretazione del Rostagni.

²⁶⁹ Tutto questo brano (τραγῳδίας δέ.... ἐν ᾗδου) è oscurato da grande incertezza. Le difficoltà fondamentali sono due: la prima è che non sappiamo di certo a qual luogo della *Poetica* riferire le parole τὸσαῦτα γ. τ. μ. ἐλέχθη, la seconda è la lacuna dopo τέταρτον. Rispetto alla prima difficoltà non è possibile, per quanti sforzi si facciano, pensare a quattro dei sei elementi enumerati in 6, 1450 a 9. Del resto, di questi quattro, tre sono indicati qui stesso esplicitamente: 1°, peripezia e riconoscimento, di cui si ragiona nei capitoli 10, 11 e 16; 2°, il πάθος, di cui vedi 11, 1452 b 11 sgg., e in genere il capitolo 13; 3°, l'ἦθος, di cui il capitolo 15; tutti tre costituiscono e definiscono, rispettivamente, la tragedia complessa, la tragedia catastrofica e quella di carattere. Qual'è la quarta specie, o εἶδος, della tragedia, e quindi il suo quarto elemento, ο μέρος? Qui è la seconda e più grave difficoltà. È facile supporre che la quarta specie sia la tragedia semplice, ἀπλή, e che quindi il quarto μέρος, piuttosto che elemento positivo, sia elemento negativo, perché è proprio la mancanza della peripezia e del riconoscimento che costituisce e definisce la tragedia semplice, com'è detto in 10, 1452 a 25 sgg. E tanto più facile e sicuro apparisce l'integramento τὸ δὲ τέταρτον (ἡ ἀπλή), già suggerito da Susemihl e accettato da gran parte degli editori in quanto questa quadruplici partizione degli εἶδη della tragedia è confermata dallo stesso Aristotele dove, parlando degli εἶδη del poema epico,

sono tutto la peripezia e il riconoscimento; poi, v'è la tragedia catastrofica, come gli *Aiaci* e gli *Issioni*; terzo, v'è la tragedia di carattere, come le *Ftìotidi* e il *Pèleo*; quarto,

dice che sono i medesimi della tragedia ed enumera appunto questi quattro, ἀπλή, πεπλεγμένη, ἥθικη, παθητική (24, 1459 b 9-10). Se non che contro questa integrazione ci sono obiezioni. Anzi tutto, il mancato riferimento a un positivo μέρος, come per le altre tre specie. Sopra tutto, ragioni paleografiche. I due mss. più autorevoli della *Poetica*, il *Parisin* 1741 e il *Riccardiano* 46, leggono tutti due τέταρτον οἷος οἶον; e il *Laurenziano* xxx 14 legge οἰκτίον, che è lezione evidentemente congetturale e interpretatrice del non comprensibile οἷος οἶον. Dunque in οἷος si cela la parola giusta; la quale non può essere ἡ ἀπλή. Anche in altro luogo della *Poetica*, in 21, 1458 a 6, i mss. hanno οἷος, che è sicuramente da leggere ὄψις, glossa della parola ὄψ, la quale va restituita nel testo. E il *Bywater*, movendo da questo raffronto, integra, o, meglio, legge τέταρτον ὄψις οἶον. La lettura appare, se non certa, probabilissima. Dunque il quarto elemento è la ὄψις; e la quarta specie della tragedia, mancando ad Aristotele come per gli altri tre casi l'aggettivo corrispondente, è la tragedia ὄψις, la tragedia spettacolo. Sta bene. Ma noi non possiamo con ciò rinunciare a tutto il ragionamento precedente. E allora dobbiamo dire che la tragedia ὄψις è la tragedia ἀπλή. O tragedia o epopea, se prevalgono peripezia e riconoscimento. L'una e l'altra è πεπλεγμένη; se prevale πάθος, l'una e l'altra è παθητική; se prevale ἥθος, l'una e l'altra è ἥθικη; ma se non prevalgono né πάθος né ἥθος, e mancano addirittura peripezia e riconoscimento, la tragedia si distingue principalmente per lo spettacolo scenico, che le rimane come suo elemento positivo e prevalente, ed è tragedia ὄψις; la epopea è semplicemente, né altro può essere, che epopea ἀπλή. In sostanza, tolto il punto di vista di ciascuna, l'una definizione vale l'altra. E le due enumerazioni sono identiche. Solo che qui, rispetto alla tragedia, la enumerazione è in ordine gerarchico: eccellente su tutte la tragedia complessa; subito dopo viene la catastrofica; terza la tragedia di carattere (cfr. 6, 1450 a 24 sgg., sul minor valore di questo elemento nella tragedia); ultima la tragedia spettacolo, perché la ὄψις, com'è detto e ripetuto più volte (cfr. 6, 1450 b 17; 14, 1453 b 1 sgg.), è elemento del tutto esterno e secondario. Anche si capisce che queste quattro specie, come avverte più oltre lo stesso Aristotele, non si escludono reciprocamente se non la prima e la quarta e solo in

v'è la tragedia spettacolo, come le *Fòrcidi*, il *Prometeo*, e in genere tutte quelle la cui azione si svolge nell'Ades²⁷⁰. Sarebbe bene che il poeta si sforzasse quanto più può di

quanto la quarta sia considerata non come ὄψις ma come ἀπλή; e i quattro elementi possono trovarsi anche tutti quattro variamente combinati in una tragedia medesima, la cui definizione specifica è data soltanto dal prevalere di uno su gli altri tre.

²⁷⁰ Queste ultime parole indicano senza più alcun dubbio che Aristotele non intese riferirsi nella esemplificazione a tragedie speciali di speciali autori, ma a gruppi di tragedie di speciale argomento. Cosicché, anche quando egli sembra alludere o di fatto alludare a una tragedia singola, ciò significa solo che, nella sua memoria, o il ricordo di quella tragedia, sempre s'intende da quel medesimo punto di vista, era unico, o era prevalso su le altre dello stesso argomento o di argomento affine; e che quindi in quella tragedia egli vedeva come un saggio di tutte le altre che potevano nascere da una medesima o simile struttura mitica. Pertanto questa classificazione importa sì una graduatoria delle quattro specie, ma in rapporto alle maggiori o minori possibilità di sviluppo tragico di certi miti, non al maggiore o minor valore effettivo di certe tragedie. Non concedendo ciò, non si potrà mai intendere un modo di citazione siffatto che va da gruppi di tragedie a tragedie singole; e nemmeno si potrà intendere, qualunque sia l'integrazione dopo τέταρτον, come una serie di tragedie, solo perché rappresentino casi che si compiono nell'Ades, possano esser classificate entro una speciale categoria. Aristotele aveva notato che, p. es., certi miti come quello di Aiace di cui erano parte sostanziale il furibondo delirio e il suicidio, o come quello di Issione con l'empietà dei suoi delitti e l'orrore della pena, la quale Euripide avrebbe a dirittura rappresentata (« a taluni che gli rimproveravano il suo *Issione* come empio e repugnante Euripide rispose: — Ma io non lo licenziai dalla scena senza prima averlo inchiodato alla ruota », *PLUT. de aud. poet.*, 19 e); contenevano in se stessi prevalenza di πάθος (ricordarne la definizione in 11, 1452 b 12) e quindi prevalentemente παθητικά venivano a essere tutte quelle tragedie che da miti come codesti avessero attinto; aveva notato che argomenti come quello delle *Fòrcidi* di Eschilo (non deve stupire per le ragioni sopra dette che le *Fòrcidi* furono un dramma satiresco) o di uno qualunque dei *Prometei* (ché questo significa la voluta indeterminatezza della citazione), e, più genericamente, tutti

riunire insieme tutti questi elementi; e, se non è possibile tutti, almeno i piú importanti e la maggior parte²⁷¹: tanto piú oggi che i poeti sono presi di mira dalla critica, e si pretende, poiché ci furono un tempo poeti valentissimi ciascuno nel suo genere, che un poeta sorpassi egli solo quei diversi gradi di valentia che erano proprii di ciascuno dei suoi predecessori. Ora è giusto dire che due tragedie per nessun altro motivo sono tra loro simili o dissimili come per il mito; ma s'intenda bene, quando siano simili o dissimili il nodo e lo scioglimento. Molti riescono bene ad annodare un intreccio, e poi lo sciogliono male: e invece
 10 bisogna che nodo e scioglimento siano bene accordati tutti due²⁷².

quei miti che hanno una loro azione nell'Ades, non contenevano ordinariamente scene di riconoscimento né di peripezia, e valevano sopra tutto per lo spettacolo scenico: ed ecco la tragedia *ᾄψις* o la tragedia *ἀπλή*; e così dicasi della tragedia *πεπλεγμένη*, della quale non si danno esempi non tanto perché se ne è discorso abbastanza nei capitoli 11, 14, 16, quando perché peripezia e riconoscimento sono piú invenzione e creazione del poeta anzi che elementi della tradizione mitica; e così della tragedia *ἠθικὴ*, dove è inutile disputare se il *Pèleo* sia quello di Sofocle o quello di Euripide, perché questa distinzione, se anche Aristotele poté pensarla, non era necessaria ai fini del suo ragionamento.

²⁷¹ Cfr. nota 270. Data la identificazione, qui implicitamente confermata, di tragedia *ᾄψις* e tragedia *ἀπλή*, Aristotele prevede l'obiezione: come potrebbe una tragedia essere al tempo stesso semplice e complessa? Risponde: se non è possibile tutti, che almeno codesti elementi ci siano in gran parte e i piú importanti. Ma i piú importanti, *τὰ μέγιστα*, rispetto a che? Si capisce, non già in senso assoluto, ma rispetto alla graduatoria già fissata su le possibilità del mito; e questo vale per ciascuno dei quattro elementi rispetto alle possibilità di sue combinazioni con ciascuno dei tre rimanenti. Per esempio l'*Iliade* è *ἀπλή* e *παθητικὴ*, l'*Odissea* è *πεπλεγμένη* e *ἠθικὴ* (24, 1459 b 15).

²⁷² La maggior parte degli editori trasportano questo brano *δίκαιον.... συγκροτεῖσθαι* piú indietro, dopo 1455 b 33. Non mi pare. Dalla precedente classificazione, e massime dal modo della esemplificazione, poteva

Bisogna anche ricordare quello che ho già detto piú d'una volta²⁷³, che cioè non si deve fare una tragedia di un componimento epico, — chiamo componimento epico quello che contiene in sé piú miti²⁷⁴, — come se uno, per esempio, volesse fare una sola tragedia di tutto il materiale epico dell'*Iliade*. Nel poema epico, a cagione della sua estensione, ogni parte può avere il suo conveniente sviluppo; ma nelle azioni drammatiche la cosa sorpasserebbe molto i limiti di

credersi che il mito, la favola, l'argomento, fossero un criterio di valutazione e quindi di distinzione di una tragedia da un'altra: né ciò del resto dovè esser infrequente presso i critici d'allora, data la non grande varietà nel contenuto delle tragedie e la facilità dei rapporti da un simile punto di vista. Uno dei luoghi piú comuni nelle *ὑποθέσεις* delle tragedie era appunto questo, notare se il mito era stato già trattato da altri oppure no. Ora è questo pensiero che Aristotele vuol precisare. Che due tragedie trattino il mito di Aiace e siano perciò ambedue *παθητικαί* è una constatazione di fatto su la natura del mito e su le sue possibilità tragiche, non un giudizio di valore su codeste tragedie propriamente dette e distinte. Il giudizio di valore incomincia dall'esame del modo come cotesti elementi, carattere, catastrofe ecc., sono singolarmente adoperati e rispettivamente combinati. I miti tradizionali, disse Aristotele piú avanti (14, 1453 b 21), bisogna lasciarli stare nelle loro linee generali come sono; ma il poeta deve pur avere un suo modo personale di servirsene bellamente. Il nodo e lo scioglimento, in quanto riflettono questo personale atteggiamento del poeta su la materia tradizionale, forniscono essi gli elementi per un giudizio di valore; per essi soltanto si potrà dire se due tragedie che trattino lo stesso mito, che siano p. es. egualmente *ἠθικαί*, anche siano nella loro realtà artistica simili o dissimili e, parallelamente, quale delle due o se tutte due buone o non buone.

²⁷³ Precisamente così non è detto altrove, ma bastano espressioni e pensieri come in 5, 1449 b 10; 9, 1451 b 33; 17, 1455 b 16, per giustificare il richiamo aristotelico. Il collegamento con ciò che segue e precede è sempre la scelta dell'argomento.

²⁷⁴ Cioè argomenti non di una ma di piú tragedie: cfr. 26, 1462 b 5, ma vedi anche 23, 1459 b 4, e la nota *ivi*.

15 ciò che in genere concepiamo come azione drammatica²⁷⁵. Ed eccone la prova: tutti coloro i quali si accinsero a ridurre in una tragedia unica tutta la storia della distruzione di Ilio, e non in una serie di tragedie come fece Euripide; o vollero drammatizzare [tutto intero il mito di] Niobe, e non [una parte soltanto] come fece Eschilo; costoro, nei concorsi drammatici, o caddero addirittura, o riuscirono malamente²⁷⁶: tanto che anche Agatone [alla rappresentazione di un suo dramma] cadde; e cadde proprio e unicamente per questo²⁷⁷. Eppure questi poeti nei loro drammi con peripezia, come in quelli con azione semplice, si sforzano con
20 mirabile abilità di raggiungere il fine a cui aspirano, che è appunto di creare situazioni le quali siano tragiche e al tempo stesso soddisfino il gusto del pubblico²⁷⁸: e questo è possibile allorché, per esempio, pongano in scena un uomo astuto ma perverso che è tratto in inganno, come Sísifo; o un uomo forte ma ingiusto che è vinto²⁷⁹. Anche questi

²⁷⁵ La quale ha sue limitazioni di indole pratica, rappresentazioni, attori, ecc., da cui non può prescindere.

²⁷⁶ Chi siano questi poeti non sappiamo. V. l'Indice dei nomi propri s. v. *Iliupèrside* e *Niobe*

²⁷⁷ Non per altra ragione cioè che per la cattiva scelta dell'argomento; a qual dramma si alluda e se anch'egli compose una *Iliupèrside* non sappiamo.

²⁷⁸ Cfr. la stessa frase in 13, 1453 a 1 sgg.; *τραγικόν* equivale a *ἐλεεινὸν καὶ φοβερὸν*.

²⁷⁹ Se anche il luogo non è corrotto o lacunoso, troppi elementi ci mancano in ogni modo e massime notizie su gli esempi citati per intenderlo con chiarezza. Agatone, dice, *ἐξέπεσεν* solo per aver scelto male l'argomento, che era epico e non tragico. Per la stessa ragione unica (*τούτῳ μόνῳ*) altri poeti riuscirono male. Eppure questi poeti, anche con siffatti argomenti, fanno ogni sforzo per riuscire tragici e graditi al pubblico, che è lo scopo al quale più mirano: e questo è specialmente possibile con drammi i quali presentino peripezie di uomini perversi e

possono essere casi verisimili; al modo che intende Agatone quando dice che è pur verisimile succedano spesse volte cose anche non verisimili²⁸⁰.

25 Quanto al coro, bisogna considerarlo come uno dei personaggi del dramma; e deve essere parte integrale del tutto e deve partecipare all'azione; non come in Euripide, ma come in Sofocle. Ne' poeti posteriori le parti cantate hanno che fare con lo svolgimento della tragedia cui appartengono non più che con quello di una qualunque altra tragedia. Perciò oggi usano cantare intermezzi, e il primo a darne l'esempio è stato Agatone. Ebbene, domando, che differenza
30 c'è tra il cantare intermezzi e il trasportare e adattare da una tragedia in un'altra una parlata o a dirittura un intero episodio?²⁸¹

puniti della loro perversità. Ora, che i due casi citati, di Sísifo ecc., valgono semplicemente e quasi parenteticamente come esemplificazioni del concetto *τραγικὸν-φιλάνθρωπον* (per quest'ultimo cfr. 13, 1453 a 1-3), o anche alludano a tragedie le quali, nonostante la loro struttura epica, non riuscirono male solo in grazia di questi elementi che soddisfecero il gusto del pubblico, questo è ciò che non sappiamo e che oscura la intelligenza di tutto il passo. Il mito di Sísifo, per esempio, poteva presentarsi (v. Indice dei nomi propri) come un *σίστημα πολύμυθον*.

²⁸⁰ Per questo motto di Agatone v. Indice dei nomi propri.

²⁸¹ Dunque Aristotele vuol tornare all'antico; se non proprio all'antico in cui il coro era tutto, almeno all'antico del più recente Eschilo o di Sofocle, quando ancora il coro era parte integrale dell'azione. Anche in scrittori posteriori e negli scolasti è facile trovar traccia di questo criticismo (cfr. il mio *Dione*, p. 66).

XIX

Del pensiero e della elocuzione.

Così, dunque, degli altri elementi costitutivi della tragedia ormai è stato discusso²⁸²; rimane a dire della elocuzione e del pensiero. Quanto al pensiero, quello che in generale se ne dovrebbe dire sarà a suo posto nei libri della
 35 *Retorica*²⁸³, perché è argomento che piú direttamente appartiene a quella disciplina; qui basterà notare questo, che rientrano nel dominio del pensiero tutti quegli effetti che devono esser prodotti mediante la parola. Sono sue parti il dimostrare e il confutare, il destare emozioni, come la pietà
 1456 b il terrore l'ira e simili, e anche l'accrescere e il diminuire il valore delle cose²⁸⁴. Ora è chiaro che, anche nell'azione

²⁸² Dell'ἦθος nel cap. 15; del μῦθος nei capp. 7-11 e, possiamo aggiungere, nei capp. 13-14, 16-18. La ὄψις e la μελοποιία sono, come fu detto (6, 1450 b 16 sgg.), elementi estrinseci alla poetica propriamente detta; a ogni modo per la ὄψις cfr. anche 18, 1456 a 3.

²⁸³ In quanto riguarda la teoria dell'invenzione, εὑρεσις, libri primo e secondo. Ma la definizione che segue, per quanto rientri anch'essa in linea generale nella διάνοια retorica, riguarda particolarmente la poesia tragica, e quindi ἰδὸν τοῦ λόγου va inteso dei personaggi dell'azione drammatica. — La *Retorica* fu composta, o almeno compiuta, dopo la *Poetica*: cfr. ROSTAGNI ad l.

²⁸⁴ Cfr. ISOCR. 42 c « far piccole le cose grandi e aggiungere grandezza alle piccole »; e ARIST. *Rhet.*, 2. 26, 1403 a 20 « accrescere e diminuire sono entimemi che tendono a dimostrare grande la tal cosa, piccola la tal altra; come anche ci sono entimemi i quali tendono a dimostrare che questo è buono o cattivo, giusto o ingiusto, e così via ». — D'accordo che tutte queste parti o forme muovono, in linea generale, dalla διάνοια retorica, e che appunto per ciò agli effetti piú specialmente tragici, pietà e terrore, ne sono aggiunti anche altri: ma qui il riferimento è, senza dubbio, alla tragedia (cfr. 6, 1450 b 5, 12); non senza richiamo, credo,

[pura e semplice]²⁸⁵, allorché si debbono suscitare sentimenti di pietà o di terrore, o produrre impressioni di grandezza o di verisimiglianza, bisognerà valersi di quegli stessi principi [di cui si vale il discorso]: l'unica differenza è questa, che, nell'azione [pura e semplice], codesti sentimenti o impressioni debbono rivelarsi in piena luce da sé, senza bisogno di nessuna interpretazione verbale; nel discorso, invece, debbono esser prodotti da colui che parla, e anzi debbono svolgersi conseguentemente alla sua parola. A che si ridurrebbe infatti il compito di chi parla, se le azioni apparissero piacevoli per se stesse²⁸⁶ e non mediante la parola?²⁸⁷

alla tragedia euripidea e posteuripidea, piú o meno imbevute, com'è noto, di influssi retorici manifesti (cfr. 6, 1450 b 7, e la nota ivi). Anche, si è disputato se affetti e moti piú specialmente retorici, come il dimostrare il confutare e simili, hanno per oggetto gli spettatori o i personaggi dell'azione: ma è chiaro, direttamente, questi, che sono il vero pubblico a cui si rivolge chi parla nella finzione scenica; indirettamente, anche quelli.

²⁸⁵ Come in 6, 1450 a 1, Aristotele notò che anche le azioni hanno una lor propria qualità, e in 15, 1454 a 18, a proposito dell'ἦθος, distinse una espressione etica del λόγος e una della πράξις, così qui egli distingue una διάνοια ἐν πράγμασιν e una διάνοια ἐν λόγοις. Egli ammette dunque scrive il Bywater, « una retorica dell'azione e una retorica della parola: la διάνοια delle *dramatis personae* può manifestarsi, oltre che nelle parole, anche nei loro atti, in quanto anche questi possono eccitare pietà, ira ecc., o indurre la persuasione che la tal cosa è vera o non è vera ecc.; e in ambedue queste forme di espressione bisognerà seguire, dice Aristotele, lo stesso metodo e gli stessi principi ». Ma la distinzione è piú esattamente chiarita in séguito: cfr. n. 287.

²⁸⁶ Leggo ἡδέα senz'altro, lezione dei mss. conservata dal Margoliouth o confermata dall'Arabo. E qui ἡδέα si riferisce evidentemente a quella specie di ἡδονή che il poeta deve produrre mediante la mimèsi tragica; cfr. 13, 1453 a 35; 14, 1453 b 10, 12; 26, 1462 b 13, e altrove.

²⁸⁷ Quest'ultima proposizione ci riporta alla definizione precedente della διάνοια, come tutto ciò che è espresso e significato mediante la pa-

Dei problemi che riguardano la elocuzione ce n'è uno che, sotto un certo aspetto, sembra rientrare nella nostra ricerca, ed è quello che tratta dei vari modi di espressione

rola: e questa e quella sembrano contraddire alla possibilità di una *διάνοια* come esclusivamente contenuta *ἐν πράγμασι*, cioè come diretta espressione della *πράξις* pura e semplice. Posto che la tragedia è per sua natura, *πράξις*, noi possiamo teoricamente concepire, come vedemmo, una *διάνοια ἐν πράγμασιν*, indipendentemente da ogni forma di espressione verbale, *ἄνευ διδασκαλίας* = *ἄνευ λόγου*. Ma non possiamo, né teoricamente, né praticamente, concepire una tragedia *λόγος* senza *πράξις*. Pertanto la contraddizione cade solo osservando che se *διάνοια* in genere è tutto ciò che è espresso dalla parola, *διάνοια* tragica è anche, implicitamente, tutto ciò che è espresso dall'azione. Rimane tuttavia un punto da chiarire. A che si ridurrebbe, dice Aristotele, il compito di chi parla se la sua azione raggiungesse di per se stessa quegli effetti che costituiscono la *διάνοια* tragica, suscitare il terrore, la pietà ecc.; se cioè conseguisse ella sola la *ἡδονή* propria della tragedia? Avremmo, dirà alcuno, la *διάνοια* dell'azione pura e semplice. Se le parole di Aristotele significassero questo, non aggiungerebbero nulla a ciò che fu detto precedentemente: la *διάνοια πράξεως* è per se stessa legittima. Ma Aristotele non pone ora la condizione di una *διάνοια* dell'azione senza espressione verbale. Bensì pone la condizione, teoricamente sbagliata, cioè idealmente irrealizzabile, ma che di fatto più volte si verifica per errore di poeti, di una *διάνοια λόγου* la quale o non abbia alcun rapporto con la *διάνοια πράξεως* o si trovi addirittura in contraddizione con essa. Pone la condizione che l'una e l'altra procedano ciascuna per conto proprio e non vi sia tra loro nessun rapporto né di connessione né di reciproca compiutezza. Ecco il punto. Né occorre grande sforzo a pensare e a ricordare, anche fra le tragedie pervenuteci, massime di Euripide, tutti i bei mezzi, tutti gli squarci d'effetto, che la educazione e la consuetudine retorica e infinite altre cause estrinseche introducevano qua e là nell'opera poetica senza che fossero necessariamente né verisimilmente richiesti dall'azione. Poiché la *διάνοια λόγου* è anche implicitamente *διάνοια πράξεως*, se questa è idealmente e tragicamente concepibile senza quella, non altrettanto è quella senza questa. E di fatti, anche solo parlando della *διάνοια λόγου*, Aristotele non si contenta più di dire ch'essa comprende tutto ciò che è significato *ὑπὸ τοῦ λέγοντος*, come parrebbe sufficiente; ma aggiunge, e l'aggiunta è di grandissimo valore e di sin-

nel linguaggio [parlato]²⁸⁸. Se non che, la conoscenza di questo argomento è più propria dell'arte declamatoria e in particolare di colui che di quest'arte fa professione²⁸⁹; come, per esempio, sapere che differenza c'è tra comando e preghiera, tra una [semplice] esposizione e una minaccia, tra domanda e risposta, e così via²⁹⁰. Al poeta, in quanto poeta, per il conoscere o non conoscere queste distinzioni non è stata mai fatta dai critici alcuna censura che fosse degna di considerazione. Come si può ammettere, per citare un esempio, che ci sia errore in quel punto dell'*Iliade* censurato da Protagora, il quale affermava che Omero, mentre aveva in mente di fare una preghiera, dà un ordine, quando dice

L'ira canta, o dea,

golare esattezza, ch'ella deve prodursi e rivelarsi nella continuità di esso parlare, *παρὰ τὸν λόγον γίνεσθαι*, che è un vero e proprio divenire e formarsi e succedersi dal movimento stesso dell'azione parlata. Deve esserci dunque fra l'una e l'altra *διάνοια* rapporto di verisimiglianza e di necessità, cioè rapporto di coerenza. Ancora una volta il principio della coerenza nella fantasia creatrice è nettamente affermato.

²⁸⁸ Non si tratta delle figure di parola di cui dirà più oltre, ma del diverso valore che una parola può avere secondo il tono ond'è pronunciata, e che i grammatici latini dicevano *pronunciatio*. Prima di trattare delle varie questioni della *λέξις* propriamente detta, Aristotele vuol liberarsi di una questione secondaria, la quale riguarda il linguaggio come parlato e non come scritto, e che perciò rientra nell'ipocritica, cioè nell'arte degli attori (come in quella dei rapsodi, degli oratori in quanto dicatori ecc.), non in quella del poeta.

²⁸⁹ Cioè, qui, di colui che la conosce e insegna teoricamente.

²⁹⁰ Diogene Laerzio dice (9. 53) che il primo a dividere il discorso in quattro parti, preghiera domanda risposta comando (= proposizioni desiderative, interrogative, affermative, imperative) fu Protagora. E così QUINTILIANO (*Inst. or.* III, 4, 10). Ma secondo altri dice lo stesso DIOGENE (*ibid.*), Protagora ne avrebbe distinte sette. La esemplificazione aristotelica presuppone una classificazione anche più numerosa e minuta.

perché, diceva Protagora ²⁹¹, l'ordinare di eseguire o di non eseguire alcunché è comando?

Perciò lasciamo da parte questa ricerca, come quella che appartiene ad altra arte e non alla poetica propriamente detta.

XX

Della elocuzione in genere; analisi delle sue parti o elementi.

20

Della elocuzione in genere ²⁹² si distinguono le seguenti parti: lettera, sillaba, particella congiuntiva <o> articolazione ²⁹³, nome, verbo, caso, proposizione ²⁹⁴.

²⁹¹ Lo scoliasta (A) ad *Il. I*, 1, sembra conservar traccia di questa critica ove dice che ἄξειδε è un esempio dell'uso poetico dell'imperativo invece dell'ottativo. Aristotele vuol dire che il biasimo di Protagora va al rapsòdo, il quale avrebbe dovuto o dovrebbe recitare cotesto verso con tono più dimesso, cioè di preghiera, non al poeta.

²⁹² In questo capitolo sono esaminate le forme della espressione verbale a cominciare dal primo e più semplice elemento non significativo, che è la lettera, fino all'ultimo e più complesso e significativo, che è il λόγος. L'analisi non sembrerebbe aver che fare con un trattato della poetica; ma se si pensa all'intimo rapporto che presso gli antichi congiungeva e quasi identificava scienza grammaticale e critica letteraria, e che questo capitolo precede e prepara l'analisi dell'espressione poetica propriamente detta nei due capitoli successivi, cadrà, almeno da questo punto di vista, ogni sospetto di interpolazione. Del resto, cfr. 19, 1456 b 9 sgg. e la nota.

²⁹³ Cfr. p. 163, n. 301.

²⁹⁴ Non bisogna confondere questa classificazione con quella delle così dette « parti del discorso » dei grammatici posteriori: le quali naturalmente non potevano comprendere né la lettera né la sillaba, che non sono parole ma fattori di parola; e nemmeno il λόγος, che era appunto l'oggetto della classificazione. Il filosofo neoplatonico Ammonio, citando questo passo nel suo commentario al *De Interpretatione* (p. 12, BUSSE, ap. Byw.), osservava appunto che queste non sono propriamente le parti del discorso, λόγου, bensì della espressione verbale in genere, λέξεως, di cui anche il λόγος è parte.

La lettera è una voce indivisibile; non però una voce indivisibile qualunque, bensì quella che per propria natura può divenire elemento di una voce intelligibile: voci indivisibili ne emettono anche le bestie, ma nessuna di queste voci è una lettera come io intendo ²⁹⁵. Di queste lettere ci sono tre specie: la vocale, la semivocale e la muta. La vocale è quella lettera che ha suono udibile senza bisogno di nessun incontro speciale [né della lingua né delle labbra] ²⁹⁶; semivocale è quella che ha suono udibile mediante uno spe-

25

²⁹⁵ Non è lettera, dice Aristotele, cioè elemento primo, στοιχείον, se non ciò che, in quanto elemento, è fattore di una voce intelligibile; le voci degli animali non sono elementi perché fine a se stesse. Dunque φωνή συνετή in sostanza è sinonimo di parola; ma altro è συνετή = intelligibile, altro σημαντική = significativa: parole, p. es., come μέν, δέ, sono intelligibili per se stesse, ma non sono per se stessi significative. Cfr. più innanzi.

²⁹⁶ Questa interpretazione, su la quale è stato molto discusso, a me pare sicura: e si fonda su tre punti. Primo, un passo di ARISTOT. *De part. an.* 2. 16, 660 a 2 sgg., dove è detto che, delle lettere, alcune sono prodotte da articolazione della lingua, τῆς γλώττης εἰσι προσβολαί, altre da percussione o collisione delle labbra, συμβολαί τῶν χειλῶν. E si confronti con *Hist. an.*, 4. 9, 535 a 32 sgg., dov'è detto che le vocali sono un prodotto della voce e della laringe, le consonanti mute della lingua e delle labbra. Qui dunque προσβολαί è espressione generica a indicare i movimenti così della lingua come delle labbra (VAHLEN). Secondo, la definizione della consonante muta, ἄφωνον. Se le parole μετὰ προσβολῆς significassero (BYWATER) « con addizione o aggiunta di altro suono », noi avremmo una definizione costituita di tre elementi, di cui il primo (τὸ... προσβολῆς) non sarebbe che una ripetizione del terzo (μετὰ... ἀκουστόν), e nel secondo (καθ'... φωνήν) il μέν sarebbe per lo meno strano, aspettandosi un γάρ o un ὡς o simili, e ἔχον sarebbe separato dal suo reggimento τό, il che è anche meno possibile, come si vede nelle due precedenti definizioni. Terzo, la definizione della semivocale. Come esempio di sillaba è dato il gruppo ΓΡ (l'esattezza dell'esempio è confermata da *Metaph.* 13, 6, 1093 a 22) composto di una lettera muta (Γ) e di una φωνήν ἔχοντος (Ρ). Dunque il Ρ, cioè la semivocale, φωνήν ἔχει per se stessa: le parole μετὰ προσβολῆς non possono significare « con aggiunta di altra lettera ».

ciale incontro [della lingua o delle labbra], come il Σ e il Ρ; muta è quella che, pur con speciali incontri [della lingua o delle labbra], non ha per se stessa alcun suono e diventa
 80 udibile solo con l'aggiunta di elementi che hanno suono, come il Γ e il Λ. Queste lettere poi differiscono tra loro in vario modo: e cioè, primo, rispetto alle varie forme che assume la bocca; secondo, rispetto ai diversi punti della bocca in cui il suono si produce; terzo, in quanto possono essere aspirate, tenui e medie²⁹⁷; quarto, in quanto possono essere lunghe, brevi e ancipiti; e finalmente, quinto, in quanto possono avere accento acuto, grave e circonflesso²⁹⁸. Ma dei dettagli di questa materia devono occuparsi gli studiosi di metrica²⁹⁹.

²⁹⁷ È chiaro che il *καὶ τῶ μέσῳ* che conclude la enumerazione (-b 33) dev'essere trasportato con varia significazione anche qui e nella coppia successiva.

²⁹⁸ La prima distinzione limita le vocali; la seconda le consonanti (labiali, dentali, gutturali ecc.); la terza si riferisce all'aspirazione delle vocali iniziali (spirito aspro e lene) e a quella triplice divisione delle consonanti mute in tenui, *ψιλὰ* (γ. π. τ.), medie, *μέσα* (γ. β. δ.), aspirate, *δασέα* (χ. φ. θ.), che fu poi accettata e sviluppata dai grammatici posteriori; la quarta e la quinta riguardano solo le vocali, l'una per la loro quantità, brevi (ε. ο.), lunghe (η. ω.), ancipiti o *διχρονα* (α. ι. υ.); l'altra per il loro accento. Distinzioni e ricerche le quali, come sappiamo dal commento di Alessandro al luogo della *Metafisica* citato sopra (HAYDUCK, p. 883), già avevano suscitato, parecchi decenni prima, l'attenzione di Archino, contribuendo alla riforma dell'alfabeto attico e alla introduzione in Atene dell'alfabeto ionico che avvennero, appunto, per opera di Archino, nel 403. Cfr. il BYWATER per più minuti ragguagli con grammatici e con storie della grammatica: qui e più oltre bastino solo pochi cenni di chiarimento.

²⁹⁹ Così più sotto, -b 38, a proposito della sillaba. Presso gli antichi il compito degli studiosi di metrica si estendeva anche a questioni che noi consideriamo pertinenti alla grammatica e alla fonologia. Che anche Aristotele abbia composto di questi «trattati di metrica» non è attestato, ma nemmeno è da escludere.

La sillaba³⁰⁰ è una voce senza significato, composta di 35 un elemento che non ha suono [= muta] e di uno che ha suono [= vocale o semivocale]. Infatti il gruppo ΓΡ anche senza l'A è sillaba, allo stesso modo che con l'A come ΓΡΑ. Ma anche la ricerca di queste differenti specie di sillabe appartiene alla metrica.

La particella congiuntiva³⁰¹ è una voce senza significato

³⁰⁰ Ho mantenuto dal greco questa parola e mi limito a richiamare il valore etimologico. Capisco che non è sillaba per noi un gruppo come *gr*; ma tradurre «aggruppamento di lettere» o altro simile, mi pare anche peggio. Quando si tratta di nomenclatura, e non c'è o non è più osservata la corrispondenza esatta del fenomeno nominato, bisogna contentarsi di ciò solo che s'avvicina. E questo valga anche per altre parole di questo stesso capitolo.

³⁰¹ Tutto questo brano che comprende le definizioni del *σύνδεσμος* e dell'*ἄρθρον* (1456 b 38 — 1457 a 10) è insanabilmente guasto. Non c'è editore che non abbia proposto emendamenti o spostamenti. Il guasto è dovuto a un interpolatore che tra le varie definizioni del *σύνδεσμος* credè scorgere anche la definizione dell'*ἄρθρον*; e questa volle dare in duplice forma, negativa e positiva, come a lui parve quella del *σύνδεσμος*, ripetendo tal quale nella negativa la definizione stessa del *σύνδεσμος*. Probabilmente, nella enumerazione aristotelica a principio del capitolo, la parola *ἄρθρον* era una semplice variante (<ῆ> *ἄρθρον*, STEINTHAL) della parola *σύνδεσμος*: l'interpolatore la distaccò, la distinse, e l'aggiunse come parte a sé; e da lui o da altri fu anche spostata da quello che avrebbe dovuto essere, subito dopo *σύνδεσμος* e non tra *ῥῆμα* e *πῶσις*, il suo posto naturale cui anche la V. A. (*syllaba, vinculum, articulus, nomen* etc.) chiaramente conferma. In verità l'*ἄρθρον*, come parte a sé, nella enumerazione aristotelica non doveva esserci affatto; perché, come risulta da testimonianze sicure (cfr. ROSTAGNI o. c., 2ª ed., p. 117), solamente dopo Aristotele e Teofrasto tra *ἄρθρον* e *σύνδεσμος* avvennero distinzione e distacco. Così stando o sospettando le cose, in 1457 a 6 sgg. mi limito a espungere le parole *ἄρθρον δ' ἐστὶ* integrando con ῆ le parole seguenti (Hartung, Susemihl), le quali pertanto sarebbero del *σύνδεσμος* una terza definizione; in a 8-10 espungo tutta la definizione ripetuta (Hermann e quasi tutti gli editori). Risultano del *σύνδεσμος* tre definizioni: né il numero deve stupire trattandosi

1467 a la quale né impedisce né contribuisce che da un gruppo di più voci si formi un'unica voce significativa; la sua posizione naturale è o alle due estremità della proposizione [principio e fine], o nel mezzo; ma al principio non può stare se la proposizione si consideri a sé [e non legata ad altra precedente]: per esempio, μέν, ἤτοι, δέ; oppure, è una voce senza significato, la quale, da due o più voci significative, è capace per sua natura di formare un'unica voce significativa: (per esempio...; oppure) è una voce senza significato, la quale indica o il principio o la fine o un punto di divisione della proposizione: per esempio, ἀμφί, περί e così via ³⁰².

10 Il nome è una voce significativa composta; non contiene idea di tempo; nessuna delle parti che lo compongono, presa per se stessa, ha significato. Per esempio nei nomi costituiti di due elementi, noi non possiamo valerci dell'uno o dell'altro di cotesti elementi come se anche avessero ciascuno un significato per sé solo: così nel nome « Deodato » la voce « dato » non significa niente ³⁰³.

di un elemento di larga accezione e quindi di determinazione difficile; ne è prova lo stesso distaccarsi da esso del così detto ἄρθρον. Della seconda definizione, nel rimaneggiamento, sono caduti gli esempi; perché ἀμφί e περί credo siano esempi della terza, in quanto posson bene trovarsi in principio di proposizione.

³⁰² Rientrano dunque in questa larga categoria dei σύνδεσμοι congiunzioni propriamente dette, coordinanti e subordinanti; preposizioni; e anche particelle di varia specie, come ἄν, ἄρα, ecc.: cfr. la fine del capitolo.

³⁰³ È un esempio estremo. Anche se un nome, dice Aristotele, è costituito di due nomi, ciascuno di questi nomi, in quanto è elemento e non più nome a sé, perde il suo proprio significato. Così, nei nomi proprio Θεόδωρος e Κάλλιπος (cfr. *De Interpr.* 2. 16 a 19), gli elementi δῶρον e ἵππος non hanno più in sé nessun'idea né di « dono » né di « cavallo ». Non bisogna dunque confondere συνθετόν e διπλοῦν; ogni nome

Il verbo è una voce significativa composta; contiene idea di tempo; nessuna delle parti che lo compongono ha significato per sé stessa, come s'è detto anche del nome. Per esempio, le parole « uomo », « bianco », non implicano idea alcuna di tempo; ma le parole « va », « è andato », aggiungono all'idea di « andare », quella, il concetto di presente, questa, di passato.

Il caso ³⁰⁴ è proprio del nome e del verbo; e serve, o a indicare rapporti di genitivo, dativo [, per esempio, « dell'uomo », « all'uomo »], e altri simili; o a esprimere il numero singolare o plurale, per esempio, « uomini », « uomo »; o a rappresentare i vari modi dell'espressione parlata ³⁰⁵, secondo che, per esempio, si fa una interrogazione o si dà un comando: così le forme « andò? », oppure « va! », sono casi del verbo « andare » da questo punto di vista.

La proposizione è una voce significativa composta, di cui alcune parti hanno significato per se stesse ³⁰⁶. — In vero

è una voce συνθετή, basta che sia composto di due lettere, p. es., ἰς, ma non ogni nome è voce διπλή. — Sotto questa categoria non rientrano soltanto i nomi propriamente detti, bensì anche gli aggettivi, i pronomi, e forse anche l'articolo considerato come pronome. Nella definizione il nome è distinto, con la parola συνθετή, dalla lettera; con σημαντική dal σύνδεσμος; con ἄνευ χρόνου dal verbo; con le parole ἧς μέρος κτλ. dal λόγος.

³⁰⁴ La parola « caso », πτώσις, è passata poi nel linguaggio grammaticale posteriore a significare soltanto le diverse forme della declinazione. Qui, al solito, ha significato più generale, comprendendo, probabilmente, non solo i numeri e le forme della coniugazione verbale, ma anche le distinzioni di genere, i gradi degli aggettivi, le formazioni degli avverbi, ecc. ecc.

³⁰⁵ Cfr. la fine del capitolo precedente.

³⁰⁶ Proposizione, λόγος, è parola che abbraccia tanto la proposizione più semplice, p. es. la definizione di uomo (« animale terrestre bipede », *Top.* 1. 7, 103 a 27; oppure « animale capace di conoscenza », *Top.* 5. 2, 130 b 8), quanto la proposizione più complessa, p. es. *l'Iliade*. Non è

25 non ogni proposizione è composta [esclusivamente di parti
 significative, cioè] di verbi e di nomi; ci può esser benissimo una proposizione senza verbi, come, per esempio, la definizione di uomo, e tuttavia anche questa avrà sempre qualche sua parte significativa per se stessa. — Così, dunque, nella proposizione « Cleone cammina », la parola « Cleone » [ha senso di per sé]. La proposizione può avere unità in due modi: o perché significhi una cosa sola, o perché, qualora sia costituita di più proposizioni-elementi, queste ricevono unità mediante particelle congiuntive. La *Iliade* è un esempio di proposizione che riceve unità mediante particelle congiuntive; la definizione di uomo è un esempio di pro-
 30 posizione che ha unità in quanto significa una cosa sola³⁰⁷.

necessario, dice Aristotele, che ogni proposizione sia costituita totalmente di parole significative, o verbi o nomi. La difficoltà che sembra un poco oscurare tutto il passo, λόγος... Κλέων, è facilmente solubile considerando le parole οὐ γὰρ... ἔξει come in parentesi, a speciale e parziale dichiarazione delle parole ἦς ἔνια ἡέρη; e riportando quindi l'esempio Κλέων βαδίζει a tutta intiera la definizione del λόγος, in quanto il λόγος, a differenza del nome e del verbo, è costituito di parti di cui alcune hanno significato per se stesse. Nel nome Κάλλιππος, come vedemmo, l'elemento ἵππος non significa niente perché l'idea di cavallo non c'entra; ma in βαδίζει Κλέων il nome Κλέων ha significato anche per sé. Né poi Aristotele si preoccupa di notare che in questo esempio anche il βαδίζει ha significato per sé; come più sopra nell'esempio di Θεόδωρος e nel *De Interpr.* 2. 16 a 19, in quello di Κάλλιππος, non aveva notato il nessun significato di θεός e di καλός.

³⁰⁷ Cfr. *An. post.* 2. 10, 93 b 35; *Metaph.* 7. 6, 1045 a 13, dov'è ripetuto lo stesso esempio dell'*Iliade*.

XXI

Della elocuzione poetica e in particolare della metafora.

I nomi sono di due specie, o semplici o doppi. Dico semplici quelli che non risultano di elementi significativi, per esempio, γῆ (terra). Dei nomi doppi, alcuni sono composti di una parte significativa e di una non significativa³⁰⁸; — si intende però che questa distinzione di parte significativa e non significativa nel nome composto non ha valore; — altri di due parti ambedue significative³⁰⁹. Ci possono poi esser nomi composti di tre, di quattro e anche di più elementi, come molti di quei nomi foggiate dai Massalioti, per esempio, Ermo-caico-xanto³¹⁰.

Ogni nome, o è una parola d'uso comune, o è una pa- 1457 b
 rola forestiera, o è una metafora, o è una parola ornamen-

³⁰⁸ P. es. nomi composti di un nome e di uno dei σύνδεσμοι ricordati nel cap. precedente.

³⁰⁹ Vale anche qui la stessa avvertenza; cfr. 20, 1457 a 12; gli elementi che sarebbero per se stessi significativi, come in Θεόδωρος, θεός e δῶρον, perdono nel composto ogni significazione.

³¹⁰ L'unico argomento per accogliere la lezione Μασσαλιωτῶν che il Diels ricavò dalla V. A. è questo: che la parola dell'esempio è costituita da tre nomi di fiumi dell'Asia Minore, dei quali l'Ermo e il Caico erano intorno a Focèa, metropoli appunto di Massalia colonia greca della Gallia meridionale, e non lontano da Focèa, nella Troade, anche il terzo, lo Xanto. Ma come si fa a dire e a credere che molti, πολλά, dei nomi foggiate dai Massalioti erano come questo? D'altra parte, ogni altra lezione e interpretazione sono egualmente e anche più incerte. Dalla stessa V. A., e cioè da un probabile glossa inseritasi quivi nel testo, parrebbe di capire che Ἐρμοκαϊκόξανθος fosse un epiteto di Zeus: così essendo, i Massalioti avrebbero creato codesto epiteto per ricordo appunto della loro patria originaria. E si sa che Aristotele, tra le altre che scrisse, scrisse anche la *Costituzione politica di Marsiglia*.

tale, o è una parola conosciuta artificialmente, o è una parola allungata, o accorciata, o alterata.

Dico parola d'uso comune ³¹¹ quella di cui si valgono ordinariamente tutte le genti [di un dato paese]; dico parola forestiera quella che è d'uso comune presso genti di altro paese. Così è chiaro che una stessa parola può essere egualmente e forestiera e comune; non però presso genti di uno stesso paese. Per esempio, *σίγυρον* (lancia) è parola comune ⁵ per gli abitanti di Cipro, forestiera per noi <; allo stesso modo che la parola *δόρυ* (lancia) è comune per noi, forestiera per quei di Cipro > ³¹².

La metafora consiste nel trasferire a un oggetto il nome che è proprio di un altro: e questo trasferimento avviene, o dal genere alla specie, o dalla specie al genere, o da specie a specie, o per analogia. Un esempio di metafora dal genere alla specie è questo:

10 Quivi s'è ferma la mia nave;

perché l'« essere ancorato », *ῥομεῖν*, è un modo speciale del

³¹¹ Più esattamente *κύριον ὄνομα* è quello che i latini dicevano *proprium nomen*, cioè l'appellativo ordinario di una data cosa, in opposizione quindi con la metafora, che è un *ἀλλότριον ὄνομα*. Ma qui è anche in opposizione al *ξενικὸν ὄνομα*, cioè alla parola forestiera o dialettale, alla *γλῶττα*, e in generale a tutte le parole di forma e significato non ordinari; cfr. 22, 1458 a 19.

³¹² Si può restituire dall'Arabo la riga (*καὶ τὸ δόρυ ἡμῖν μὲν κύριον, Κυπρίοις (ἑτέροις ROSTAGNI) δὲ γλῶττα*), caduta per omoteleuto della parola *γλῶττα* (cfr. 16, 1455 a 14). Si noti che *γλῶττα*, che dalla definizione aristotelica parrebbe doversi intendere esclusivamente come parola dialettale, ha in realtà più largo significato, comprendendo tutte le parole che sono estranee all'uso corrente, cioè le parole rare, arcaiche o arcaicizzanti, ecc., tutte quelle insomma che bisognano di speciale di-

generico « esser fermo », *ἑστάναι* ³¹³. Dalla specie al genere, questo:

Ché mille e mille gloriose imprese
ha Odisseo compiute ³¹⁴;

dove « mille e mille », *μυρία*, vale « molte », *πολλά*; e appunto di questo termine specifico si è valso qui il poeta anziché del generico « molte ». Da specie a specie:

poi che con [l'arma
di] bronzo attinseglì la vita...;

e anche:

poi che con [la coppa
di] duro bronzo [l'acqua] ebbe recisa... ³¹⁵.

Dove il poeta disse *ἀρύσαι*, « attingere », invece di *ταμεῖν*, ¹⁵ « tagliare », e « tagliare » per « attingere »: e tutt'e due queste parole sono modi speciali del generico *ἀφελεῖν*, « togliere via ». Si ha poi la metafora per analogia quando, di quattro

chiarazione in quanto sono o furono adoperate da altri, *ἢ ἕτεροι χρῶνται*.

³¹³ *Odys.* I, 185; XXIV, 308. Dunque metafora o trasposizione dal genere alla specie vuol dire che a un oggetto o a un atto il quale avrebbe richiesto un appellativo specifico, p. es. *ῥομεῖν*, si è dato un appellativo generico, p. es. *ἑστάναι*.

³¹⁴ *Il.* II, 272.

³¹⁵ Sembra che sieno tutt'e due citazioni dai *Καθαροί* di Empedocle. Gli integrali che anch'io ho adoperato nella traduzione del secondo frammento sono suggeriti da un luogo di Teone di Smirne che appunto cita, e un po' più distesamente, lo stesso frammento come di Empedocle. La immagine metaforica è che, attingendo da una fonte con una coppa, se ne recide lo zampillo. Pare si tratti di purificazioni con acqua lustrale. Cfr. i fr. 138, 143 DIELS, e BIGNONE, *Empedocle*, Torino, 1916, pp. 507-8.

termini, il secondo, B, sta al primo, A, nello stesso rapporto che il quarto, D, sta al terzo, C; perché allora, invece del secondo termine, B, si potrà usare il quarto, D, oppure invece del quarto, D, si potrà usare il secondo, B. Qualche volta anche si aggiunge il termine (o A o C) in rapporto al quale sta quello che è stato sostituito dalla metafora (o B o D) ³¹⁶.

²⁰ Esempio: il termine « coppa » (B) è col termine « Dioniso » (A) nello stesso rapporto che il termine « scudo » (D) è col termine « Ares » (C). Il poeta dunque potrà dire che la « coppa » (B) è lo « scudo di Dioniso » (D + A), e che lo « scudo » (D) è la « coppa di Ares » (B + C) ³¹⁷. Altro esempio: la « vecchiezza » (B) è con la « vita » (A) nello stesso rapporto che la « sera » (D) col « giorno » (C); perciò si potrà dire che la « sera » (D) è la « vecchiezza del giorno » (B + C), oppure come disse Empedocle; e anche si potrà dire che la « vecchiezza » (B) è la « sera della vita » ²⁵ (D + A) o il « tramonto della vita » ³¹⁸. Talvolta, per alcuno

³¹⁶ Data la proporzione $B : A = D : C$, possiamo avere B invece di D o D invece di B. Ma talvolta, a miglior chiarezza della metafora, insieme con B possiamo avere anche C, che è l'analogo di A e il termine di rapporto con D, sostituito da B; oppure, insieme con D, potremo avere anche A, che è l'analogo di C e il termine di rapporto con B, sostituito da D.

³¹⁷ *φιάλη ἄρεως*, per dire « scudo », fu metafora adoperata da Timoteo (fr. BERGK = 22 WILAMOWITZ); e l'idea fu senza dubbio suggerita dalla simiglianza di forma tra uno scudo e la *φιάλη* che Dioniso talvolta ha in mano nelle più antiche rappresentazioni vascolari (Bywater).

³¹⁸ Come della seconda possibilità, D + A, soggetto « vecchiezza », Aristotele ci dà due forme lievemente diverse, « sera della vita », « tramonto della vita »; così, anche nella prima possibilità B + C, soggetto « sera », è probabile che Aristotele ci volesse dare due forme anche queste lievemente diverse. Questo è l'unico argomento che può indurci a conservare la lezione manoscritta. E allora bisogna intendere che la seconda forma della prima possibilità sia inclusa nelle parole *ἢ ὄσπερ*

dei termini della proporzione, p. es. D, non esiste il nome d'accezione ordinaria il quale sia col suo corrispondente, B, in relazione analogica, e ciò nonostante si potrà avere egualmente la metafora ³¹⁹. Per esempio, « lasciar cadere i chicchi del grano » si dice *σπείρειν*, « seminare »; ma l'atto di « lasciar cadere i raggi », detto del sole, non ha un suo nome speciale. Tuttavia, questo « lasciar cadere i raggi » [, che non ha suo proprio nome,] (D) sta al « sole » (C) nello stesso rapporto che il « seminare » (B) sta a [« colui che lascia cadere »] i chicchi del grano » (A), e perciò fu detto

Disseminando la divina fiamma ³²⁰.

C'è poi anche un altro modo di adoperare questa specie di ³⁰ metafora, e cioè, chiamato un oggetto col nome che è proprio di un altro, aggiungere in forma negativa alcuna delle qualità che sono naturalmente associate a codesto nome; come se uno, per esempio, chiamasse « coppa » lo scudo, ma non dicesse [, come nel caso precedente,] « la coppa di Ares », bensì « la coppa senza vino » ³²¹.

Ἐμπεδοκλῆς, supponendo Aristotele che il lettore la conoscesse. Da quello che ci resta di Empedocle nessuna luce ci viene in proposito. La interpretazione del Bignone (*Empedocle* cit., p. 510) e del Rostagni (*Il verbo di Pitagora*, p. 287), tra l'altro, urta col significato del *καί*, che qui non può essere 'anche'; e non persuade.

³¹⁹ Data la proporzione precedente $B : A = D : C$, si suppone ora che uno di questi termini non abbia un suo proprio nome. Sia D questo termine. Avremo $B : A = X : C$. Ma invece di X è noto che possiamo avere B; e per miglior chiarezza B + C. Si capisce che qui non possiamo avere il viceversa.

³²⁰ « Utrum lyrici sit an tragici, incertum esse dicit Bergk... qui (« Ἄλλιος » supplet »: NAUCK, *TGF*², p. 856.

³²¹ È un quidsimile del chiarimento proposto in 1457 b 19; con la sola differenza che colà il chiarimento è in forma positiva, qui in forma negativa.

«La parola ornamentale...»³²².

Parola coniatata artificialmente è quella che non fu mai adoperata prima da alcuno, e se la foggìo da se stesso il poeta. Di parole nate in questo modo credo ce ne siano parecchie: come chi disse, per esempio, ἐρνύγας (germogli?)³²³ invece di κέρατα (corni), e ἀρητήρ (supplice)³²⁴ invece di ἱερεὺς (sacerdote).

1458a C'è poi la parola allungata e la parola accorciata. La

³²² Mancano la definizione e la esemplificazione del κόσμος. Secondo il Margoliouth, se ho inteso bene, non mancherebbe niente perché questa parola κόσμος sarebbe un termine generico collettivo il quale comprenderebbe in sé, come sue varietà, gli ὀνόματα πεποιημένα, ἐπεκτεταμένα, ἀφηρημένα, ἐξηλλαγμένα. Anche a prescindere da ogni altro argomento, onde, p. es., anche la γλῶττα e la μεταφορά dovrebbero rientrare nel κόσμος, come già in ISOCRAT. 190 d; questa interpretazione non è possibile soprattutto per la struttura del testo, dove abbiamo una vera e propria enumerazione di termini esattamente distinti l'uno dall'altro. Il che è confermato da 22, 1458 a 32, 1459 a 15. Ma quale sia il preciso valore che Aristotele dà qui a questa parola è difficile chiarire. Secondo alcuni sarebbe l'*epitheton ornans*; secondo altri (BYWATER, 1457 b 2) si tratterebbe di parole sinonimiche come « il Pelide » per Achille, « Efesto » per il fuoco, e simili, che nell'antica retorica si chiamavano sineddoche, antonomasia, metonimia ecc. Che proprio di sinonimi abbia trattato Aristotele nella *Poetica* risulta da SIMPLICIO, *In categ.* p. 36, 13 KALBFL. (= fr. 1 BYWATER, 3 CHRIST), dove dice: « Aristotele scrisse nella *Poetica* che sono sinonimi quei nomi i quali, essendo più d'uno, hanno eguale significato, cioè i poliōnimi, come λῶπιον, ἰμάτιον, φᾶρος ». E questo conferma a sua volta la lacuna, perché i sinonimi erano certo parte del κόσμος e qui, dunque, e non nella parte perduta περὶ κωμῳδίας (Christ), dovevano avere il loro luogo. Cfr. anche *Rhet.* III, 2, 1404 b 37 sgg., e CICER. *De or.* III, 167.

³²³ Non si hanno altri esempi di questa parola; anche la forma del nominativo (ἐρνύγη?) è incerta.

³²⁴ Cfr. *Il.* I, 11, 94; v, 78. Esichio ha la stessa spiegazione: ἀρητήρα· ἱερέα.

prima si ha quando una vocale lunga venga sostituita alla breve ordinaria o quando sia stata inserita una sillaba in più; la seconda si ha quando alla parola sia stata tolta una sua parte. Esempi di parole allungate: πόλιος, invece di πόλιος (della città), Πηληιάδεω, invece di Πηλείδου (del Pelide). Esempi di parole accorciate: κῆ [invece di κηθή (orzo)], δῶ [invece di δῶμα o δώματα (casa)] ὄψ [invece di ὄψις, nell'emistichio di Empedocle]

. μία γίνεται ἀμφοτέρων ὄψ,
Un lampo solo uscì d'ambo quegli occhi³²⁵.

5

Parola alterata si ha quando del vocabolo d'uso comune, parte è lasciata com'è, parte è rifatta dal poeta: così la parola δεξιτερόν invece di δεξιόν nella frase δεξιτερόν κατὰ μασθόν,

alla mammella destra³²⁶.

³²⁵ S'intende bene che il punto di partenza, la forma normale, per tutte queste esemplificazioni è il dialetto attico: onde, forma normale, πόλιος, forma allungata, πόλιος. Quanto a Πηληιάδεω invece di Πηλείδου è probabile sia un esempio di allungamento per inserzione di sillaba, la quale sarebbe -ά-. Quanto all'ἀφηρημένον ὄνομα, esso dovrebbe comprendere, in opposizione all'ἐπεκτεταμένον ὄν., così gli abbreviamenti di vocali lunghe ordinarie come la soppressione di sillabe; e questa a sua volta può dar luogo a casi di aferesi, di sincope o di apocope, secondo che la sillaba soppressa sia o al principio o in mezzo o in fine della parola normale. Per altro gli esempi di Aristotele sono tutti di apocope. I primi due si trovano comunemente nel linguaggio epico: cfr. per κῆ *Il.* VIII, 564, *Odys.* IV, 41; per δῶ *Odys.* I, 392, *Il.* I, 426, *Odys.* I, 176 ecc.; *Theog.* 933, dove δῶ = δώματα; per il terzo, ὄψ, nel significato di vista, aspetto, Aristotele cita un emistichio di Empedocle, fine di un esametro, fr. 88 DIELS. La traduzione che ne ho data è del Diels; altri diversamente.

³²⁶ *Il.* v, 393.

Dei nomi considerati in se stessi³²⁷, alcuni sono maschili, altri sono femminili, altri di genere intermedio [o neutri]³²⁸. Sono maschili tutti quelli che escono in N, in P, <in Σ>, e in
 10 quelle consonanti che sono composte del Σ, le quali sono due, Ψ e Ξ. Sono femminili tutti quei nomi che escono in quelle tra le vocali che sono invariabilmente lunghe, cioè in H e in Ω, e, tra le vocali che possono esser fatte lunghe, quelli che escono in A: così il numero delle terminazioni dei nomi maschili viene a essere uguale al numero delle terminazioni dei nomi femminili, perché le terminazioni in Ψ e in Ξ sono incluse nella terminazione in Σ. In consonante muta non esce nessun nome, e neppure in nessuna delle due vocali
 15 invariabilmente brevi [E e O]. In I escono tre nomi soltanto μέλι (miele), κόμμα (gomma) e πέπερι (pepe); in Y, cinque³²⁹: πῶν (gregge), νᾶπυ (senapa), γόνυ (ginocchio), δόρυ (lancia), ἄστυ (città). I nomi di genere intermedio [o neutri] escono nelle tre vocali di variabile quantità I, Y, A, e nelle consonanti N, Σ < e P>³³⁰.

³²⁷ Cioè astraendo 1) dalla loro composizione, se semplici, doppi ecc.; 2) dal loro significato, se propri, figurati ecc.; 3) dalle loro eventuali modificazioni, se allungati, accorciati ecc.

³²⁸ La nostra parola « neutri », che rappresenta τὸ ὑδέτερον dei grammatici mette in rilievo la differenza dei neutri dai maschili e dai femminili; il τὰ μεταξὺ di Aristotele mette in rilievo la loro somiglianza. Essi occupano, dice Aristotele, una posizione intermedia, perché, delle loro terminazioni, alcune rassomigliano alle terminazioni dei maschili, altre a quelle dei femminili; essi mancano infatti di loro proprie terminazioni distintive (Bywater).

³²⁹ I cinque nomi che seguono ci sono dati soltanto da mss. inferiori, ma anche dalla V. A.; perciò col Margoliouth e col Rostagni li ho accolti nel testo. Inutile dire che i nomi in Y sono assai più di questi cinque, e che in genere tutte queste determinazioni e classificazioni sono poco esatte.

³³⁰ Si può conservare il testo tradizionale, a eccezione dell'integramento <καὶ P> che apparisce necessario, intendendo ταῦτα riferito non

XXII

Segue della elocuzione poetica: decoro e chiarezza.

Dote della elocuzione³³¹ è ch'ella sia chiara e al tempo stesso non pedestre. Chiarissima è senza dubbio quella elocuzione che è costituita di vocaboli nella lor forma e accezione ordinaria³³², ma è pedestre: esempi, la poesia di Cleo-
 20 fonte e quella di Stènelo. Invece è elevata, e si distingue dal linguaggio volgare, quella che si vale di vocaboli peregrini³³³: e dico vocaboli peregrini le parole forestiere [o

solamente alle due vocali precedenti I e Y, ma anche all'A che fu già considerata poco prima come una vocale di variabile quantità (Bywater).

³³¹ Più che dello stile poetico in genere Aristotele tratta in questo capitolo del linguaggio o vocabolario poetico, determinando fino a qual punto il linguaggio poetico può discostarsi dal linguaggio ordinario senza perdere di chiarezza. E che la poesia, massimamente l'epico-eroica, dovesse valersi di un linguaggio ben distinto da quello della prosa o comune, diventò con Aristotele uno dei canoni fondamentali di tutta la critica posteriore; cfr. ARISTOT. *Rhet.* III, 1, 1404 a 28 sgg.; DION. HAL. *De comp. verb.* III, p. 11 (Us.-Rad.).

³³² Mi pare chiaro che qui il κύριον ὄνομα non è solamente il vocabolo adoperato nella sua significazione comune, e quindi distinto dalla metafora, ecc.; ma è anche il vocabolo nella sua forma ordinaria, e cioè non alterato, né per allungamento, né per accorciamento, né in altro modo: cfr. più oltre -b 3.

³³³ E così gli ξενικά ὀνόματα non comprendono soltanto le parole forestiere o γλῶτται propriamente dette, ma in generale tutte le parole che hanno forma o significato diverso dal comune: l'antitesi perfetta di κύρια ὀνόματα. Aristotele aveva osservato anche in Atene come gli uomini fossero facilmente attratti da certe forme esotiche del parlare (*Rhet.* III, 2, 1404 b 8): ciò che si scosta dal comune, diceva, promuove la meraviglia, e la meraviglia è piacevole.

rare]³³⁴, le metafore, le parole allungate, tutto ciò insomma che si allontana dall'uso normale. Se uno però si metta a poetare adunando insieme ogni sorta di queste peregrinità, ne verranno fuori o enigmi o barbarismi: enigmi, se la elocuzione sia costituita totalmente di metafore³³⁵; barbarismi, se sia costituita totalmente di parole forestiere o [rare]³³⁶. L'enigma, in sostanza, consiste in questo: dire quello che s'ha da dire mettendo insieme cose impossibili³³⁷: il che, naturalmente, non si può avere congiungendo insieme vocaboli nella loro significazione ordinaria, bensì adoperando i loro sostituti metaforici. Per esempio:

Un uomo io vidi che con fuoco sulla
pelle d'altr'uomo incollò bronzo³³⁸.

³³⁴ Cfr. p. 168 n. 312.

³³⁵ Intendo ἐάν τις ἄμ' ἅπαντα ποιήσῃ ἐκ μεταφορῶν κτλ., e così nella proposizione seguente. Si capisce che l'ἅπαντα è una forma di esagerazione. Anche nella critica posteriore passò poi questa idea che da un eccessivo uso di metafore venisser fuori degl'indovinelli; cfr. QUINT. *Inst. or.* VIII, 6, 14 « continuus vero (scil. metaphorarum usus) in allegorias et aenigmata exit »; e *Rh. Gr.* I, 325, Spengel.

³³⁶ E anche di parole non propriamente forestiere, ma pronunciate o altrimenti alterate con accento forestiero: il contrario dell'ἑλληρισμός, lingua e pronunzia del greco puro.

³³⁷ Il Margoliouth pensa che questa definizione doveva essere specialmente applicabile agli oracoli: p. es., « quando un mulo regnerà sui Persiani »: dove « regnare » e « mulo » sono un accozzamento impossibile; ma qui « mulo » serve a indicare « uno la cui madre è più nobile del padre ».

³³⁸ Si tratta della ventosa o coppetta per cavar sangue. L'indovinello è costruito su due metafore, una da genere a specie (cfr. 21, 1457 b 9 sgg.), in quanto si è dato un nome di genere, χαλκός, a un oggetto che richiedeva un nome di specie, σικία = coppetta di bronzo; una da specie a specie, in quanto per un atto speciale anonimo (ἀνώνυμον γὰρ τὸ πάθος, *Rhet.* III, 2, 1405 a 35 sgg.) si è adoperato un vocabolo speciale, κολλᾶν, il quale non è proprio se riferito a un oggetto di bronzo:

e simili. Se la frase è costituita totalmente di parole forestiere si ha il barbarismo³³⁹.

Or dunque una certa mescolanza di questi diversi elementi³⁴⁰ è necessaria: perché, se da un lato le parole forestiere [o rare], le metafore, gli abbellimenti e tutte le altre varietà già descritte, faranno sí che la elocuzione non sia né volgare né pedestre; dall'altro i vocaboli adoperati nel loro proprio significato e nella lor propria forma³⁴¹ le daranno la dovuta chiarezza. Ma alla chiarezza della espressione e, al tempo stesso, a tenerla lontana dalle volgarità del linguaggio ordinario, conferiscono in modo specialissimo gli allungamenti, gli accorciamenti e le alterazioni [propriamente dette]³⁴² delle parole: perché questi modi, in quanto si discostano dalle forme proprie e deviano dall'uso corrente, danno alla elocuzione un andamento non volgare; in quanto con-

e così questo vocabolo improprio κολλᾶν, come il proprio se ci fosse, sono ambedue specie di un generico προστιθέναι, applicare (*Rhet.* *ibid.*, ἔστι δ' ἄμφω πρόσθεσις τις). L'indovinello, che era formato da un distico di cui ATENEIO (p. 452 b) ci conserva anche il pentametro, è attribuito tradizionalmente a Cleobulina (cfr. fr. 1, DIEHL).

³³⁹ Queste parole sono una mera ripetizione di -a 25, e indicano o un guasto nel testo e una lacuna dove Aristotele ci abbia dato definizione ed esempio del βορβαρισμός; o sono, più semplicemente e probabilmente, un modo spiccio di chiudere la digressione.

³⁴⁰ Cioè tanto dei ξενικά quanto dei κύρια ὀνόματα come furono descritti e intesi a principio del capitolo.

³⁴¹ Perché credo che il precedente τᾶλλα τὰ εἰρημένα comprenda anche gli allungamenti ecc. di cui viene a dire più particolarmente subito dopo.

³⁴² Poiché anche gli allungamenti e gli accorciamenti sono in genere alterazioni della parola, è chiaro che qui ἐξαλλαγῆναι deve avere lo stesso speciale e preciso valore degli ἐξηλλαγμένα ὀνόματα già dichiarato in 21, 1458 a 6. Tutt'e tre queste varietà, osserva Aristotele, non importano un radicale e quindi irricognoscibile travestimento della parola; onde, a un tempo stesso, chiarezza e non volgarità.

servano alcunché di comune con le forme del linguaggio
5 corrente, sono un elemento di chiarezza.

Cosicch  non hanno ragione quei critici ³⁴³ che censurano siffatti modi di espressione e mettono in ridicolo i poeti ³⁴⁴ che ne fanno uso. Uno di costoro fu Euclide il vecchio; il quale diceva che sarebbe cosa abbastanza facile poetare se ai poeti si concedesse di allungar le parole ³⁴⁵ a loro piacimento [; e metteva in caricatura codesto modo] componendo degli esametri epico-burleschi in quello stile appunto [che presumeva burlare]. Cos , per esempio:

Vidi Epicare andarsene a Mar tona;

oppure:

10 Di costui non amando l'elloboro... ³⁴⁶.

³⁴³ Incomincia qui, e finisce quasi alla fine del capitolo (-59 a 4), una lunga digressione polemica contro alcuni critici i quali non riconoscevano il valore di queste forme poetiche di espressione: la difesa di Aristotele riguarda particolarmente, com'  naturale, la poesia epica e tragica. Questi critici, e quindi anche i due esplicitamente nominati Euclide e Arifrade, pi  che critici veri e propri, erano probabilmente poeti comici: ci  deduce con ragionevolezza il Rostagni anche da particolari espressioni di Aristotele, come *διακωμωδε ν* (1458 b 6), *λαμβοποιε ν* (-l 9), *κωμωδε ν* (-b 32).

³⁴⁴ Che anche qui l'espressione *τὸν ποιητῆν*, come in altri luoghi aristotelici (cfr. BONITZ, *Ind.* 609 b 57), si debba riferire specialmente a Omero, non pare dubbio; e pu  anche darsi che i due esempi citati in -b 9, 10 siano caricature di esametri omerici (o del ciclo epico-omerico); ma non si pu  escludere che l'espressione non abbia anche un valore pi  generico.

³⁴⁵ Allungando le vocali o inserendo sillabe, com'  detto in 21, 1458 a 2. I due esempi, come vedremo, si riferiscono solo ad allungamento di vocali.

³⁴⁶ Questi due versi vogliono essere due esametri epici con falsi allungamenti di sillabe e mischianza di parole volgari e prosaiche. Il primo si scande cos : *Ἐπιχά | ρην εἰ | δον Μαρα | θῶνάδε | βαδί | ζοντα*,

Io sono dunque d'accordo che il valersi a cotesto modo, ostentatamente, di siffatte licenze   ridicolo; ma c'  un criterio di misura il quale   applicabile cos  a queste come a tutte le altre variet  della espressione poetica. E di fatti, anche con le metafore, anche con le parole forestiere [o rare], anche con le altre forme di espressione, chi le adoperasse senza verun criterio di convenienza e col proposito di provocare il riso, costui raggiungerebbe facilmente il medesimo effetto [che raggiungeva Euclide con le altre licenze sopra
15 dette]. Ora, per apprezzare quale differenza importi l'adoperare in giusta misura ³⁴⁷ [questi allungamenti e accorciamenti e alterazioni di parole], si consideri la cosa nella poesia epica, introducendo nel verso parole nella loro normale integrit  ³⁴⁸.

e ci  con allungamento dell'e nel primo piede (come in * πιτο | vos*, *Odys.* XII, 423) e dell'a di *βα* nel penultimo; il secondo, di cui la lezione   assai dubbia e molto incerto il senso, si scande cos : *ο κ  ν | γ'  ρ με | vos τὸν   | κείνου |  λλ  | βορον*, e ci  con allungamento dell'e nella prima sillaba del secondo piede, dell'e nella seconda sillaba del quinto piede, dell'o nella prima sillaba del sesto.   stato osservato che anche nel significato delle parole c'  intonazione burlesca, in quanto il *βαδίξειν* (« andar passo passo », non   parola epica) di Epicare alluderebbe al zoppiare del verso; e l'elloboro, medicina dei matti, alla poca sanit  di mente del poeta. Pertanto *λαμβοποιε ν* non significa qui affatto *λαβον ποιε ν*, bens  solamente « far versi come un *λαμβοποιός* », ci  come un caricaturista; e poich  si trattava di mettere in caricatura esametri epici, questi versi dovevano essere naturalmente esametri epici, e appunto in quello stile, * ν αὐτῇ τῇ λέξει*, che Euclide attribuiva esageratamente a cotesti poeti.

³⁴⁷ Sottintendi « dal non adoperarne affatto », non « dall'adoperarne esageratamente », che   questione gi  risolta in -b 11. Ed   chiaro che si allude alle *επεκτάσεις* e quindi alle *ἀποκοπαὶ* ed *ἐξאלλαγαί*, come ho supplito traducendo. Aristotele non d  qui esempi speciali perch  ognuno, egli pensa, pu  farsene da s  quanti vuole leggendo Omero.

³⁴⁸ *τῶν ὀνομάτων* qui, come sopra in -a 27, ha lo stesso valore di *τῶν κριτῶν ὀνομάτων*, come infatti alcuni suppliscono.

E anche riguardo alle parole forestiere, alle metafore e alle altre varietà di elocuzione, basterà che uno ponga in luogo di queste i vocaboli propri corrispondenti, e vedrà subito se è vero ciò che io dico. Per esempio, Eschilo ed Euripide ²⁰ fecero lo stesso trimetro giambico; ma Euripide, con la sostituzione di una sola parola, e cioè mettendo al posto del vocabolo proprio e di comune uso un vocabolo raro ³⁴⁹, fece un bel verso; invece il verso di Eschilo non vale un gran che. Eschilo, nel suo *Filottète*, scrisse:

Ulcera che del mio piede le carni
mangia ³⁵⁰;

Euripide, invece di ἐσθίει, « mangia », pose θοινᾶται, « banchetta » ³⁵¹. La stessa differenza sentiremmo in questo verso,

²⁵ Ed ora invece un nanerello, un nulla,
un mostriciattolo, ecco chi me... ³⁵²,

se uno vi sostituisse le parole proprie e dicesse:

Ed ora invece un piccoletto, un senza
forza, di brutto aspetto, ecco chi me...

E così in quest'altro:

E un indegno sgabello e una modesta
tavola giù ponendo... ³⁵³,

se invece leggessimo:

³⁰ E uno sgabello incomodo e una piccola
tavola giù ponendo...

³⁴⁹ θοινᾶται sembra più vocabolo raro che forestiero.

³⁵⁰ Cfr. NAUCK, *TGF*² pp. 81 e 618. Con θοινᾶται però il verso non torna; onde Euripide dovè mutare anche altro, per es. σάρκας in σάρκα.

³⁵¹ In verità ἐσθίει, detto di un'ulcera, non parrebbe un κύριον ὄνομα, bensì un εἰωθὸς ὄνομα; solo in comparazione del non comune θοινᾶται poté esser considerato un κύριον ὄνομα.

³⁵² *Odys.* IX, 515, leggendo ἀεικής.

³⁵³ *Odys.* XX, 259.

E così della espressione,

Mugglian le rive... ³⁵⁴,

se fosse mutata in questa:

Fan rumore le rive...

Similmente Arifrade metteva in ridicolo gli attori tragici ³⁵⁵ perché si servono di espressioni che nessuno adoprerebbe nella comune conversazione ³⁵⁶: come, per esempio, dire δωμάτων ἄπο, « dalle case via », e non ἀπὸ δωμάτων, « via dalle case »; σέθεν [e non σοῦ], « di te »; ἐγὼ δέ νιν [e non ἐγὼ δὲ αὐτόν], « ed io lui »; Ἀχιλλέως περί, « ad Achille intorno », e ^{1459 a} non περί Ἀχιλλέως, « intorno ad Achille » ³⁵⁷, e così via. Appunto perché tutte queste e simili maniere di elocuzione non si incontrano nel linguaggio corrente, danno allo stile una impronta di nobiltà: ed è ciò che Arifrade non voleva riconoscere.

Dunque, sapersi valere convenientemente di ciascuno dei sopra detti modi di espressione [, allungamenti, accorciamen-

³⁵⁴ *Il.* XVII, 265. Anche Dionigi di Alicarnasso cita con ammirazione questo verso (*De comp. verb.* xv, p. 60 Us.-Rad.) per la sua armonia imitativa.

³⁵⁵ Così il Bywater: in quanto di certe espressioni gli attori apparivano più direttamente responsabili; implicitamente, s'intende, anche i poeti.

³⁵⁶ Nella recitazione dialogata (gli esempi citati appartengono al dialogo e non alle parti corali, dove l'osservazione non avrebbe avuto valore) si avvertivano di più le deviazioni dal linguaggio comune; si capisce che anche qui la critica va diretta ai poeti.

³⁵⁷ Cfr. NAUCK, *TGF*², p. 856: « sicut ἐγὼ δέ νιν habemus in SOPH. *Oed. Col.*, 986, ita Ἀχιλλέως περί verba ex tragico poeta desumpta arbitror. Item fortasse δωμάτων ἄπο verba ignotae nobis tragoediae debentur: δόμων ἄπο dixit EUR. *Hec.* 665; *Andr.* 73 ».

menti, alterazioni di parola]³⁵⁸, come anche de' nomi composti e delle parole forestiere [o rare], è senza dubbio cosa di grande pregio; di molto maggior pregio è che il poeta sia abile a trovare metafore³⁵⁹. È la sola cosa questa che non si può apprendere da altri, ed è segno di una naturale disposizione di ingegno³⁶⁰; infatti il saper trovare belle metafore significa saper vedere e cogliere la somiglianza delle cose fra loro³⁶¹.

Dei vari generi di parole, quelle composte³⁶² si addicono sopra tutto alla poesia ditirambica; le parole forestiere [o rare] alla poesia eroica; le metafore ai trimetri giambici [del dialogo drammatico]³⁶³. In vero nella poesia eroica

³⁵⁸ Chiusa la lunga digressione polemica, Aristotele torna al punto tralasciato in 1458 b 5; non mi par dubbio che l'ἐκάστῳ τῶν εἰρημένων si riferisca alle ἐπεκτάσεις, ἐξαλλαγαὶ τῶν ὀνομάτων.

³⁵⁹ Empedocle, p. es., fu μεταφορικός, e perciò ebbe stile elevato e sublime, δεινὸς περὶ τὴν φράσιν γέγονε (ARIST. περὶ ποιητῶν, fr. 59 ROSE = 70, TEUBNER). Occorre per altro notare che l'essere μεταφορικός non implica essere grande poeta (cfr. nota 363): questo stesso Empedocle da cui Aristotele sembra attingere di preferenza esempi di metafore (21, 1457 b 14; b 25; 1458 a 6), in altro luogo della *Poetica* (1, 1447 b 17) è detto non aver nulla di comune con Omero all'infuori de' metro, e che anzi sarebbe più giusto chiamarlo filosofo che poeta.

³⁶⁰ Cfr. 17, 1455 a 32.

³⁶¹ Che è pregio massimo del filosofo e indice della sua celerità di intuizione: *Rhet.* III, 11, 1419 a 9 sgg.: « Bisogna saper trarre metafore da cose appropriate ma non evidentissime. Anche in filosofia, vedere il simile pur tra cose lontane e diverse, è prova di singolare acutezza di intelletto ».

³⁶² In realtà il testo ha « doppie »; così più sopra, - a 6; ma solo perché questa è la forma più comune di composizione: da non confondere dunque con συνθετόν; cfr. p. 164 n. 303.

³⁶³ *Rhet.* III, 3, 1406 b 1: « le parole composte si addicono in modo specialissimo alla poesia ditirambica perché le conservano certa sonorità: le parole rare (γλωτται) alla poesia epica, perché le conferiscono alcunché

queste varietà di espressione sono utilizzabili tutte quante; nel dialogo drammatico invece, perché tende a imitare quanto più è possibile il linguaggio parlato, meglio si addicono quelle parole di cui ci si serve appunto nel par-

di ardito e di maestoso; le metafore ai trimetri giambici (cioè al dialogo drammatico), perché questo è il verso di cui si valgono oggi, come dissi (*Rhet.* I, 1404 a 31; *Poet.* 4, 1449 a 24), i poeti tragici ». Si capiscono bene le due prime ragioni: per la prima si cfr. anche un frammento di Filodemo pubblicato dal Gomperz nei « Sitzungsber. » dell'Accademia di Vienna, 123, p. 66: « i lunghi composti sono una vera afflizione nella tragedia e nell'epica.... nel ditirambo no ». Per la seconda si può osservare che la distinzione aristotelica, più che la poesia epica in sé, riguarda soprattutto il suo sviluppo storico; l'*Iliade* e l'*Odissea* furono modello anche di lingua agli epici posteriori (HERMANN, ap. SUSEMIHL). La terza ragione si presenta in una forma piuttosto singolare: la metafora, dice in sostanza Aristotele, si addice bene ai giambi del dialogo drammatico perché il dialogo drammatico è, tra le forme di poesia, quello che più si avvicina al parlare comune. Dunque la metafora, dovremmo concludere, è una forma più propria del linguaggio comune che della poesia. La spiegazione per me è questa: la parola adoperata con significato metaforico è pur sempre una parola del linguaggio ordinario; non è, p. es., una γλωττα, cioè una parola d'altro dialetto o di altra età che non si trova più nel linguaggio corrente; non è una parola allungata o accorciata o comunque alterata dalla sua forma normale. Solo il significato è in quel dato punto o momento diverso dall'ordinario: è μεταφορά, ma al tempo stesso è κύριον ὄνομα. Si veda inoltre *Rhet.* III 1, 1404 a 32: « ... e così, anche dei vocaboli, i poeti tragici (intendi, contemporanei o di poco anteriori ad Aristotele; benché in questo giudizio si debba comprendere anche Euripide col quale già il dialogo drammatico si accostò al linguaggio comune; cfr. ARISTOTEL. *Ran.*, 937 sgg.) hanno scartato via tutti quelli che sono fuori del linguaggio ordinario, de' quali invece si compiacevano i poeti antichi (p. es. Eschilo) e di cui seguitano a valersi anche oggi i poeti epici ». È chiaro che questi vocaboli παρὰ τὴν διάλεκτον non sono le metafore, che insieme con τὰ κύρια rientrano nel linguaggio comune, bensì, p. es., le γλωτται proprie dell'epica, e fors'anche le parole composte di cui fece grande uso Eschilo, o comunque alterate.

lare³⁶⁴, cioè le parole d'uso comune, le metafore e gli abbellimenti.

15 Così dunque della tragedia, e precisamente di quella special forma di mimèsi che si svolge nell'azione³⁶⁵, basti quello che s'è detto.

XXIII

Unità di azione nel poema epico come nella tragedia.

Diciamo ora³⁶⁶ di quella forma di mimèsi che è narrativa e in esametri³⁶⁷. È chiaro anzi tutto che anche qui, come

³⁶⁴ Altri « nelle orazioni »; ma non mi pare che in questo luogo λέξις e λόγος possano essere altro che sinonimi.

³⁶⁵ Le parole καὶ τῆς ἐν τῷ πράττειν μιμήσεως non sono aggiuntive ma epesegetiche di τραγῳδίας. Ad Aristotele premeva qui ripetere l'elemento essenziale della definizione della tragedia che è mimèsi in azione, a differenza dell'epica che è mimèsi narrativa, διηγηματική, e della quale viene appunto ora a trattare. Queste sono infatti le ultime parole che chiudono la trattazione della tragedia, capitoli 6-22.

³⁶⁶ Questo e il capitolo seguente trattano delle somiglianze e differenze tra la poesia tragica e la poesia epica. Un breve cenno se n'era già avuto in 5, 1449 b 10-20. Le somiglianze sono: 1) che tragedia e poema epico richiedono egualmente la unità del mito, cioè una perfetta e compiuta organicità della concezione poetica (tutto il cap. 23; e si cfr. col cap. 8); 2) che tragedia e poema epico hanno le stesse forme o specie di distinzione, semplice, complessa ecc., ed esigono gli stessi elementi letterari, mito, elocuzione, pensiero ecc. (24, 1459 b 8-17). Di un terzo punto di somiglianza, che cioè tutte due sono μιμήσεις σπουδαίων, del quale già fu detto in 3, 1448 a 25; 4, 1448 b 33, qui si tace. Le differenze sono: 1) nella loro lunghezza materiale (24, 1459 b 17-31); 2) nel metro (b 32-1460 a 5); 3) nella forma, che è puramente espositiva nell'epica, rappresentativa nella tragedia (a 6-12; cfr. per altro la nota quivi); 4) nella introduzione e tolleranza dell'ἄλογον (a 12-b 5).

³⁶⁷ Intendendo μέτρον = μέτρον ἥρωικόν, benché la identificazione

nelle tragedie, la favola deve esser costituita drammaticamente³⁶⁸: deve cioè comprendere un'azione unica, la quale sia un tutto coerente e compiuto in se stesso, e abbia principio, mezzo e fine; e così, [anche il poema epico,] simile 20 nella sua unità e compiutezza a un perfetto organismo vivente, produrrà quella specie di diletto che gli è peculiare³⁶⁹. È chiaro inoltre che non debbono codeste favole

non sia affatto comprovata, come taluni credono, da 26, 1462 a 16. Anche in 5, 1449 b 11, sono notati questi due elementi differenziali dell'epica, la forma espositiva e la invariabilità del metro, cioè l'esametro; e in 6, 1449 b 21, l'epica è definita ἡ ἐν ἑξαμέτροις μιμήσις; e più avanti, in 24, 1459 b 32 sgg., dell'esametro come verso proprio dell'epica si parla espressamente, e perciò appare probabile che questo elemento già sia indicato qui nella definizione. Altri invece, intendendo ἐν μέτρῳ = ἐν λόγῳ ἑμμέτρῳ, o, come il Rostagni, leggendo ἑμμέτρον con alcuni mss., vogliono che la distinzione non sia più qui con la tragedia, bensì con altre mimèsi le quali pur essendo διηγηματικά, narrative ed espositive come l'epopea, non sono come l'epopea in versi ma in prosa. Se non che della introduzione di questo elemento differenziale in luogo che introduce elementi differenziali esclusivamente fra epopea e tragedia io dubiterei come di cosa poco opportuna e niente sicura. Il meglio mi parrebbe leggere ἐνὶ μέτρῳ (Butcher): lezione da cui derivino e si giustifichino ambedue le lezioni errate, ἐν μέτρῳ ed ἑμμέτρον.

³⁶⁸ Aristotele pensa qui sopra tutto alla unità della favola e ritiene che a questo proposito siano egualmente applicabili alla poesia epica le stesse leggi della tragedia. Si rileggano i capp. 7 e 8. Ma nel δραματικούς c'è da notare tuttavia un altro elemento di somiglianza: ed è che il poeta schiettamente epico, del tipo per es. di Omero, assume, pur narrando, personalità diverse (cfr. 3, 1448 a 21), e si sforza di rappresentare le cose allontanandole il più possibile dalla propria persona (cfr. 24, 1460 a 7). Questo anche significa la proposizione in 4, 1448 b 35. che Omero dette forma drammatica alle sue creazioni poetiche.

³⁶⁹ Questa analogia tra un'opera letteraria e un organismo vivente (ζῶον) è già in PLATONE, *Phaedr.* 264 c: « questo, se non altro, io penso che tu dovresti dire, che ogni discorso ha da esser costituito come un organismo vivente il quale abbia un suo proprio corpo, e non sia né senza testa né senza piedi, e abbia così le parti di mezzo come le estreme

esser composte sul modello delle composizioni storiche³⁷⁰. Nelle storie, necessariamente, la esposizione non può riguardare un sol fatto, ma un solo periodo di tempo: ri-

in perfetta corrispondenza fra loro e col tutto». Cfr. anche 7, 1450 b 34. Può sembrare strano tuttavia dire che un ζῶον produca τὴν οὐκείαν ἡδονήν. Se non che, nella frase aristotelica, il ποιῆ τ. ο. ἡ. ha per suo soggetto logico, se non anche grammaticale, il poema epico. La comparazione tra poema epico e organismo vivente si chiude nella comune definizione che l'uno e l'altro sono ἐν ὅλῳ = una unità compiuta in se stessa; e anzi già nelle parole ἐν ὅλῳ Aristotele ha più presente l'opera letteraria che non l'organismo vivente, il quale, come tale, non avrebbe bisogno di esser dichiarato ἐν ὅλῳ. Ora, ogni creazione poetica e artistica produce una sua propria e diversa ἡδονή; diversa e speciale, p. es., la ἡδονή della tragedia (14, 1453 b 11) da quella commedia (13, 1453 a 35), e anche, almeno in certo senso, da quella della poesia epica (26, 1462 b 13), e così via; ma tutte producono ἡδονή; e questa diversa e comune ἡδονή nasce dal fatto che ogni creazione poetica o artistica è pur sempre, in quanto opera d'arte, ἐν ὅλῳ. Or bene, questa unità e compiutezza non è altro per Aristotele che il principio di limite; senza questo principio si cade nell'ἄπειρον, cioè nella regione dell'infinito, dell'indeterminato, dell'accidentale (cfr. BUTCHER, o. c., p. 275). Un oggetto, per esser bello, deve avere una sua certa grandezza: se è troppo grande, se ne veggono le singole parti, ma non si possono abbracciare di un unico sguardo nella loro totalità e nel loro ordine; se è troppo piccolo, è un tutto di cui non si avverte questo suo essere un tutto, cioè la coordinazione de' suoi elementi (7, 1450 b 35 sgg.). Né l'uno né l'altro danno piacere perché né l'uno né l'altro sono o non si avverte che siano unità; e perciò non sono intelligibili. La ἡδονή deriva appunto dal fatto che solo un'unità, cioè un essere individuato, è intelligibile. « Perché », domanda Aristotele (*Probl.* XVIII, 9, 917 b sgg.), « delle storie noi ascoltiamo con più diletto, ἡδίων, quelle che si riferiscono a un solo ordine di fatti, anzi che quelle che trattano di più fatti diversi? Perché noi prestiamo attenzione più volentieri a ciò che è più intelligibile (τοῖς γνωριμωτέροις) e con maggiore diletto lo stiamo ad ascoltare. E ciò che ha un solo limite è più intelligibile di ciò che non lo ha; ed è appunto l'unità che ha limite, mentre la pluralità ha dell'illimitato ».

³⁷⁰ Aristotele già aveva stabilito (9, 1451 a 35 sgg.) fra storia e

guarda cioè e comprende tutti quei fatti che accaddero in questo periodo di tempo in relazione a uno o a più personaggi; e ciascuno di questi fatti si trova rispetto agli altri

poesia questa differenza essenziale: la storia espone ciò che realmente è accaduto, τὰ γενόμενα, la poesia ciò che può accadere, ὅλα ἃν γένοιτο; l'una ciò che è accaduto a Tizio, a Caio ecc., cioè il particolare, l'altra ciò che in date circostanze può accadere secondo le leggi del verisimile e del necessario, cioè l'universale. Qui si pone una nuova differenza: ed è che l'opera di poesia deve costituire un tutto unico, organicamente compiuto in se stesso; la storia non ha bisogno di questa concentrazione, di questa interna unità, bastandole per essere storia la narrazione dei fatti in una successione o coordinazione cronologica, cioè dentro un'unità puramente estrinseca, e mutevole a seconda del periodo storico che si prende a narrare. Questa nuova differenza può essere considerata come una conseguenza della prima in quanto la narrazione pura e semplice dei fatti accaduti dentro una unità cronologica è estranea a ogni rapporto di causalità verisimile e necessaria. Tanto è vero che, secondo l'esempio chiarissimo datoci dallo stesso Aristotele, chi narrasse la vittoria di Gelone contro i Cartaginesi in Sicilia e, insieme, la battaglia di Salamina, farebbe opera storica ancorché i due avvenimenti, sebbene contemporanei, siano assolutamente indipendenti l'uno dall'altro. Ma allora, è stato osservato, Aristotele riduce la storia a una secca e nuda registrazione di fatti, e sembra dimenticare i veri grandi storici come Erodoto e Tucide. Se non che, come il poeta può trarre argomento di poesia anche da fatti storici, perché anche dei fatti storici niente impedisce ve ne siano alcuni i quali si possano concepire poeticamente (cfr. 9, 1451 b 30 e la mia interpretazione); così, anche lo storico, niente impedisce che possa dare una sua concentrazione spirituale, una loro organicità alla serie dei fatti che prende a narrare: né questa concentrazione e questa organicità sono essenziali allo storico come non è essenziale al poeta la realtà o storicità dei fatti; queste intersezioni o deviazioni dell'uno verso l'altro, questo più o meno dell'una cosa e dell'altra, possono importare differenze particolari tra lo storico A e lo storico B, tra il poeta A e il poeta B, non importano nessuna differenza tra poesia e storia. E qui Aristotele è probabile avesse in mente sopra tutto quegli scrittori di Ἀρχαῖες a lui contemporanei, e in genere quegli annali o cronache che si potevan considerare appunto come esempi estremi di pura storia concepita esclusivamente

25 in un rapporto puramente casuale. Come, per esempio, nello stesso tempo³⁷¹ accaddero la battaglia di Salamina e quella dei Cartaginesi in Sicilia, senza che perciò l'una e l'altra convergessero al medesimo scppo; così anche in due periodi di tempo successivi, avviene talora che un fatto sussegua a un altro senza che ne derivi per questo un unico e comune risultato³⁷². Eppure la più parte dei nostri poeti [epici] si può dire che fanno così³⁷³. Ecco perché, come
30 già dicemmo³⁷⁴, anche per questa ragione Omero ci appare, di fronte a tutti gli altri poeti, di una divina superiorità. Egli, difatti, neppur la guerra di Troia, benché avesse principio e fine, si accinse a poetare nella sua totalità³⁷⁵:

sotto il rispetto cronologico. E anche qui si rivela il carattere polemico della *Poetica*, com'io già dimostrarai nel mio *Dione* cit., pp. 36 sgg. Che hanno che fare queste nude cronache con la poesia? Ma gli antichi credevano a un'affinità, se non a una identità, fra poesia epica e storia, i poemi ciclici, i poemi biografici, nella loro artificiosa compiutezza estrinseca, nella loro cronologica disposizione degli avvenimenti (cfr. più oltre le sezioni della *Piccola Iliade*), ne erano una prova: causa ed effetto. Bisognava debellare questo pregiudizio dimostrando che l'unità della poesia è unità interiore non esteriore, intima al centro di visione del poeta, non cronologica né biografica: tutta la poesia epica posteriore a Omero cade decisamente (cfr. anche il cap. 8) sotto questa censura.

³⁷¹ Cioè nel 480. Anzi Erodoto dice che la vittoria di Gelone e Terone in Sicilia contro i Cartaginesi e la battaglia di Salamina avvennero a dirittura nello stesso giorno (VII, 166).

³⁷² Perché non è detto che se un fatto segue a un altro debba essere conseguenza verisimile e necessaria di quello: cfr. 8, 1451 a 26; 10, 1452 a 21.

³⁷³ Cioè come se i poemi epici fossero cronache: cfr. p. 136 n. 370 in fine.

³⁷⁴ In 8, 1451 a 21.

³⁷⁵ La guerra di Troia, in quanto ha principio e fine, è un tutto; ma non è un tutto καλὸν perché è παμμέγεθος o almeno καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ; né si può cogliere di un solo sguardo (εὐσύνοπτος) la τάξις de' suoi troppo diversi elementi. E al poeta importa appunto questa

troppo lungo sentí che sarebbe stato codesto racconto e difficilmente si sarebbe potuto abbracciare di un unico sguardo; oppure sentí che, se anche fosse stato di misurata lunghezza, era pur sempre troppo complicato dalla varietà degli avvenimenti che conteneva. E allora egli ne staccò una parte³⁷⁶, e molti di quegli avvenimenti³⁷⁷ trattò come episodi; e così, con la introduzione, per esempio, del *Catalogo delle navi* e
35 con episodi altri e diversi, poté rompere la uniformità del suo poema. Invece gli altri poeti epici trattano di un sol personaggio o di un solo periodo di tempo; e [se anche] di una sola azione, [quest'azione non è una quale io intendo, bensì è]
1459 b costituita di più parti [fra loro indipendenti]³⁷⁸: come fecero appunto l'autore dei *Canti Ciprii* e quello della *Piccola Iliade*. Ond'è che mentre da poemi come l'*Iliade* e l'*Odissea* si possono trar fuori una tragedia per ciascuno o al massimo due³⁷⁹, dai *Canti Ciprii* se ne possono trarre parecchie,

totalità organica che è grandezza e ordine al tempo stesso: cfr. il cap. 7. Dunque un ὅλον non è poeticamente un ὅλον, un tutto, se non è proiettato dal centro di visione del poeta.

³⁷⁶ Evidentemente la μῆνις Ἀχιλλέως, con tutte le sue conseguenze.

³⁷⁷ Intendendo nel rigo precedente καταπεπλεγμένον τῇ (scil. τῶν γενομένων οὐ πραγμάτων) ποικιλίᾳ, non mi par necessario emendare o espungere αὐτῶν, che si riferisce appunto a quegli avvenimenti implicitamente dichiarati dalla espressione antitetica ἐν μέρος.

³⁷⁸ Scrivono cioè o come gli storici che si preoccupano unicamente della cronologia (-a 23), o come certi poeti e scrittori di biografie i quali si illudono della unità del mito solo perché trattano di un sol personaggio (8, 1451 a 15); e se anche trattano di un'unica πράξις, come p. es. la guerra di Troia, non riescono a farne veramente un'unica πράξις nel senso aristotelico (περὶ μίαν πράξιν ὡς λέγομεν, ibid., a 27), perché è costituita di più parti indipendenti l'una dall'altra (ibid., a 30 sgg.).

³⁷⁹ In 18, 1456 a 13, è detto che una tragedia non deve somigliare a un poema epico, perché un poema epico è πολύμυθον, cioè, come si chiarisce, contiene argomenti di più tragedie; in 26, 1452 b 5, è detto

⁵ e dalla *Piccola Iliade* piú di otto, per esempio, il *Giudizio delle armi*, il *Filottète*, il *Neottòlemo*, l'*Eurípilo*, *Odisseo mendico*, le *Donne di Sparta*, la *Distruzione di Ilio*, la *Partenza della flotta*; e cosí pure il *Sinone* e le *Donne di Troia* ³⁸⁰.

che da qualunque mimèsi epica si possono cavar fuori piú tragedie e che l'*Iliade* e l'*Odissea* sono costituite di piú parti corrispondenti rispettivamente a piú azioni. C'è contraddizione fra questi due luoghi e il passo or ora tradotto? Sostanzialmente non mi pare. Poiché non può essere dubbio che il poema epico è *ὅτι μάλιστα μιᾶς πράξεως μίμησις*, come è sicuramente dimostrato in questo capitolo e affermato e riaffermato in 8, 1451 a 23, e in 26, 1462 b 11, a proposito della *Iliade* e dell'*Odissea*; è chiaro che nell'uno e nell'altro dei due luoghi sopra citati non si parla della linea fondamentale, della unità sostanziale dei poemi omerici, bensí della molteplice varietà dei loro episodi, intendendo questa parola nel suo significato di parti o azioni secondarie com'è dichiarato in questo stesso capitolo 23, 1459 a 35. Ora, il punto di distinzione che induce nelle due affermazioni apparentemente contraddittorie è proprio qui; e ci è confermato chiarissimamente dallo stesso Aristotele alla fine del cap. 17 in proposito dell'*Odissea*: altro è l'azione fondamentale di ciascuno dei due poemi omerici, la quale si può ridurre a uno schema semplicissimo appena sufficiente per una o due tragedie, altro è la varietà degli episodi (*τὸ οὐκ ὄν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια*) i quali sono fuori di quest'azione fondamentale, sono sue ramificazioni o deviazioni, ma possono a loro volta diventare argomento di altrettante tragedie, come infatti diventarono e come Aristotele certamente sapeva solo che percorresse con la memoria l'opera dei poeti tragici antichi e recenti, maggiori e minori. Nei *Canti Ciprii* e nella *Piccola Iliade* questa distinzione non c'è: gli episodi erano essi stessi parti essenzialmente costitutive dei due poemi; non c'era per ciascun poema una linea dorsale, ma tante linee, dirò cosí, parallele, tante parti o azioni situate tutte nel medesimo piano, senza nessun punto di conversione o di concentrazione. E i soggetti trattati nelle otto o dieci tragedie qui enumerate dimostrano questa successione puramente materiale e cronologica, non ideale e poetica, delle diverse sezioni in cui si poteva dividere la *Piccola Iliade*. — Le parole *ἢ δύο μόναι* sembrano alludere specialmente alla duplice composizione della *Odissea*: cfr. 13, 1453 a 31.

³⁸⁰ Benché con la *Partenza della flotta* (cfr. Indice dei nomi propri

XXIV

1. Altri punti di somiglianza e di differenza fra tragedia e poema epico.

Un secondo punto di somiglianza ³⁸¹ è questo, che il poema epico deve necessariamente avere le stesse varietà della tragedia ³⁸²: e cioè ha da essere anch'esso o semplice ³⁸³, o complesso, o di carattere, o catastrofico ³⁸⁴; e anche i suoi elementi costitutivi, fatta eccezione della composizione musicale e dello spettacolo scenico, hanno da essere gli stessi ³⁸⁵. An-

10

s. v., e cosí per gli altri titoli) sembra si esaurisca il materiale epico della *Piccola Iliade*, e le parole *καὶ ἀπόπλους* concludano di fatto la enumerazione, è credibile tuttavia, senza bisogno di sospettare interpolazione, che Aristotele stesso abbia aggiunto per abbondanza altri due titoli quasi a dimostrare la possibilità di una seconda tragedia nella settima e nell'ottava sezione del poema.

³⁸¹ Del primo è stato discusso nel capitolo precedente.

³⁸² Cfr. 18, 1455 b 34 sgg.

³⁸³ Per la supposta e proposta identificazione di tragedia *ῥψις* e tragedia *ἀπλῆ* cfr. 18, 1456 a 3 e la nota ivi.

³⁸⁴ Cfr. la definizione di *πάθος* in 11, 1452 b 12; e 14, 1453 b 17-18.

³⁸⁵ Come vedemmo in 18, 1455 b 34, i quattro elementi che potrei dire variabili, in quanto possono esserci e non esserci, e dai quali risultano, per la presenza o prevalenza di uno o di due su gli altri, le quattro varietà, *εἶδη*, della tragedia e del poema epico, sono la peripezia il riconoscimento il carattere la catastrofe. Qui Aristotele aggiunge che degli altri sei elementi invariabili, necessari, costitutivi della tragedia, enumerati in 6, 1450 a 9, se si eccettuano la melopea e lo spettacolo scenico, i quattro che restano, esclusivamente letterari, cioè la favola il carattere il pensiero la elocuzione, sono egualmente necessari anche per la poesia epica (*καὶ τὰ μέρη... ταῦτά*). Se non che poi Aristotele, passando a nominare questi elementi, sembra dimenticare o trascurare l'*ἦθος* e il *μῦθος*. In verità del mito non bisognava qui speciale ricordo, avendone discorso per tutto il precedente capitolo; e in quanto all'*ἦθος*, esso non è per Aristotele un elemento assolutamente

che nell'epica infatti ci devono essere peripezie, scene di riconoscimento, (pitture di caratteri,) avvenimenti calamitosi; come pure ha da esserci bellezza di pensieri e di elocuzione. Di tutti insieme questi elementi il primo che se ne valse e bene fu Omero: e veramente i suoi due poemi sono esempio ciascuno di una particolare composizione, essendo
 15 l'*Iliade* semplice e catastrofica, l'*Odissea* complessa, — vi sono scene di riconoscimento sparse da per tutto³⁸⁶, — e al tempo stesso di carattere; oltre che questi due poemi sono superiori a ogni altro nella elocuzione e nel pensiero.

necessario (ἀνευ δὲ ἡθῶν γένουρ' ἄν [scil. τραγῳδία], 6, 1450 a 25), bensì è anch'esso un elemento variabile la cui prevalenza dà la tragedia ἡθικὴν come la sua totale assenza (cfr. ibid. a 26) dà la tragedia ἀήθη. Che pertanto l'integramento τὰ ἡθη καὶ dinanzi a τὰς διανοίας (-b 12) debba escludersi, è provato anche dal fatto che poco oltre (-b 16) si parla ancora una volta della λέξις e della διάνοια soltanto. Piuttosto il ricordo dell'ἡθος sarebbe desiderabile nella enumerazione degli elementi variabili, e si potrebbe accettare il supplemento del Susemihl καὶ ἀναγνωρίσεων (καὶ ἡθῶν) καὶ κτλ. A ogni modo è chiaro che, se non espresso, ha da esservi sottinteso, come risulta dall'esempio dell'*Odissea*. Credo poi che come la proposizione καὶ τὰ μέρη . . . ταῦτα dev'essere interpretata come una parentesi, seguitando il corso del pensiero con le parole καὶ γὰρ . . . παθημάτων, che sono appunto gli elementi variabili onde si originano le quattro varietà della tragedia e dell'epica sopra enumerate; così la proposizione ἔτι τὰς διανοίας . . . καλῶς dev'essere intesa come un postscriptum dichiarativo di cotesta parentesi, non potendosi confondere in un'unica serie le due serie ben distinte di elementi variabili ed invariabili. Invece il relativo οἷς ἀπασιν si riferisce agli uni e agli altri, com'è dimostrato dal secondo καὶ della formula καὶ γὰρ καὶ, che ha il suo corrispondente o nel πρὸς δὲ τούτους (lezione di un ms. che pare confermata dalla V. A.) = καὶ πρὸς τούτους; oppure in una espressione come καὶ ἄλλα ἔχει καλῶς o simile, che ha da essere sottintesa per giustificare il γὰρ delle parole che seguono, se si legge πρὸς γὰρ τούτους con altri ottimi mss.

³⁸⁶ « Agnoscitur Telemachus a Nestore, a Menelao, ab Helena. Agnoscitur Ulysses a Cyclope, a Phaeacibus, ab Euryclea, a subulcis, a Telemacho, a procis, a Penelope, denique a patre ». HERMANN ap. BYWATER.

Il poema epico differisce dalla tragedia per due ragioni, per la lunghezza della composizione³⁸⁷ e per il metro.

In quanto alla lunghezza della composizione è sufficiente il limite già detto³⁸⁸: se ne devono cioè poter comprendere di un solo sguardo il principio e la fine. E questo scopo si
 20 potrà raggiungere facilmente se le composizioni saranno più brevi di quelle dei poeti antichi³⁸⁹ e al tempo stesso si estenderanno per una lunghezza non inferiore a quella che può avere una serie di tragedie quante si usa rappresentarne in un solo spettacolo³⁹⁰. Per estendere la propria ampiezza il poema epico ha un suo speciale e grande vantaggio: mentre infatti nella tragedia non è possibile rappresentare insieme,

³⁸⁷ Si tratta della lunghezza materiale del poema, com'è detto in 5 1449 b 13, e come in nota è dichiarato.

³⁸⁸ In 7, 1451 a 3 sgg., cioè che sia εὐσύνοπτον e εὐμνημόνευτον. Cfr. anche 23, 1459 a 33.

³⁸⁹ Cioè dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, non conoscendo Aristotele (4, 1448 b 28) altra epica più antica. Ma anche di fronte ai poemi omerici, pur ritenendoli modelli di perfetta unità e compiutezza, egli sentì, come alcuno di noi potrebbe sentire oggi di fronte ai nostri poemi cavallareschi (p. es. il Carducci in *Confessione e battaglie*, Op. iv, p. 393 sgg.), che quella lunghezza sarebbe stata ormai troppa e che malamente in un poema nuovo l'avrebbe tollerata il pubblico del suo tempo. Apollonio di Rodi, pensa il Bywater, dovè ricordare il precetto aristotelico quando limitò il suo poema a quattro libri. Inutile dire che sono precetti di valore esclusivamente pratico.

³⁹⁰ Cioè tre tragedie, se qui si allude, com'è probabile, all'antico costume che ognuno dei tre poeti concorrenti si presentasse al concorso con una trilogia, o legata, come ne' primi tempi, o libera: non essendo presumibile che neppur due di codesti poeti riuscissero a partecipare al concorso in un sol giorno con tre tragedie ciascuno e un dramma satiresco. Occorre notare però che al tempo di Aristotele qualche cosa in proposito era mutato: perdurava, pare, il numero di tre poeti concorrenti; perdurava anche che ciascun poeta si presentasse al concorso con una trilogia; ma nel 340, per esempio, sappiamo che i tre poeti concorsero soltanto con due drammi ciascuno (Cfr. O. NAVARRE, *Dionysos*, p. 41.)

25 contemporaneamente, piú parti di un'azione, e bisogna limitarsi di volta in volta a sola quella parte che si svolge su la scena e che è rappresentata dagli attori³⁹¹; nel poema epico invece, come quello che è narrazione pura e semplice, si possono esporre piú parti di una azione nel loro svolgimento simultaneo, e da questi singoli episodi, purché siano intimamente appropriati al soggetto fondamentale³⁹², aumentano al poema maestà e bellezza. Questo privilegio ha dunque su la tragedia il poema epico: onde acquista magnificenza, suscita varietà e contrasto di sentimenti nel-
 30 l'animo degli ascoltatori, si arricchisce di episodi l'uno dall'altro diversi³⁹³. La mancanza di varietà, come quella che súbito sazia³⁹⁴, è appunto una delle ragioni onde cadono spesso le tragedie³⁹⁵.

³⁹¹ È l'unico punto questo in tutta la *Poetica* da cui poté nascere la famosa Unità di luogo. È noto che la teoria drammatica del Castelvetro, che fu il primo a concepire l'Unità di luogo e a dare alle tre Unità la loro forma definitiva, si fonda interamente su la rappresentazione scenica e che tutte le leggi del dramma sono ricavate dalle esigenze del teatro. « Il palco è un luogo circoscritto e la favola deve essere rappresentata su di esso in un periodo di tempo limitato dai bisogni fisici degli spettatori; da questi due fatti il Castelvetro deduce le due Unità di tempo e di luogo » (SPINGARN, o. c., p. 96). Cfr. anche 5, 1449 b 13 e la nota relativa.

³⁹² Cfr. 17, 1455 b 14.

³⁹³ Il privilegio, τὸ ἀγαθόν, è quello detto sopra: che cioè il poema epico non è legato alla scena né agli attori, e quindi può dare (*ποιεῖν*) contemporaneamente piú parti di un'azione; di qui derivano le tre conseguenze, che sono parallele tra loro, compresa l'ultima (scil. καὶ εἰς τὸ ἐπεισοδιοῦν κτλ.).

³⁹⁴ Cfr. anche *Rhet.* I, 11, 1371 a 25 sgg., dov'è citato il proverbio μεταβολὴ πάντων γλυκύ, e CICER. *De inv.* I, 41, 76: « variare autem orationem magno opere oportebit; nam omnibus in rebus similitudo est satietatis mater ».

³⁹⁵ Ho attenuato, traducendo, com'è certo nello spirito se non nella lettera del testo: anche per altre ragioni le tragedie possono avere esito infelice; cfr. 17, 1455 a 28; 18, 1456 a 18.

Quanto al verso, è stato provato dall'esperienza che l'unico il quale si adatti all'epopea è il verso eroico³⁹⁶. Se uno si provasse a comporre un poema epico, che è mimèsi di natura essenzialmente narrativa, in qualche altro metro o in piú altri metri mescolati insieme, la incongruenza della cosa salterebbe súbito agli occhi. Il verso eroico è di tutti i versi il piú posato e solenne; perciò ammette piú di ogni
 35 altro parole forestiere [o rare] e metafore: e cosí anche <per questo> la mimèsi narrativa è superiore alle altre³⁹⁷. Invece il trimetro giambico e il tetrametro trocaico sono metri adatti al movimento: e infatti questo è proprio della
 1460 a danza, quello dell'azione drammatica³⁹⁸. [Or dunque sarebbe fuor di luogo adoperare in un poema epico o l'uno o l'altro di questi versi;] ma anche piú sarebbe fuor di luogo mescoliar questi e altri versi insieme, come fece Cherèmone [nel suo *Centauro*]³⁹⁹. E perciò nessuno ha mai scritto un

³⁹⁶ Dunque, prima l'istinto naturale, φύσις, com'è detto poco piú oltre (1460 a 4), e poi l'esperienza guidano alla scelta del verso: così la scelta del giambo per la poesia drammatica si deve a queste due ragioni (4, 1449 a 23).

³⁹⁷ In *Rhet.* III, 3, 1406 b 3, e in *Poet.* 22, 1459 a 10, Aristotele aveva detto che le parole forestiere o rare si convengono all'epica, le metafore ai giambi del dialogo drammatico. Dissi (p. 182 n. 363) come si poteva intendere questa distinzione. Né si escludeva naturalmente che anche nell'epica fossero metafore, e glosse nel dialogo drammatico. A ogni modo, se il testo è esatto, avremmo qui una vera correzione a codesti due luoghi. Non è improbabile che Aristotele abbia pensato alle similitudini che sono d'uso cosí comune e frequente nell'epica omerica; e la similitudine, egli dice in *Rhet.* III, 4, 1406 b 20, non è altro in sostanza che una metafora: ἔστιν δὲ καὶ ἡ εἰκὼν μεταφορά: διαφέρει γὰρ μικρόν. E cosí questa possibilità che ha l'esametro di accogliere γλώττας καὶ μεταφοράς costituisce un nuovo privilegio della mimèsi epica su le altre mimèsi, oltre quello già dichiarato della lunghezza.

³⁹⁸ Cfr. 4, 1449 a 21 sgg.

³⁹⁹ Il mio supplemento nella traduzione interpreta un facile sottinteso

lungo componimento [epico] in altro verso che nell'esametro eroico e del resto, come dicemmo⁴⁰⁰, è l'istinto naturale per se stesso che guida il poeta a scegliere caso per caso il metro conveniente⁴⁰¹.

2. Segue dello stesso argomento; singolare superiorità di Omero.

- 5 Omero per infinite altre ragioni è degno di lode, ma in modo specialissimo per questa, che egli è l'unico dei poeti epici il quale non ignori qual parte il poeta deve assumere nel poema in propria persona⁴⁰². Il poeta epico deve parlare

dinanzi a *ἔτι δὲ ἀποπώτερον*, che si deduce dall'*εἰ γάρ... ἀπρεπὲς ἄν φαίνοιτο* precedente; ma non implica affatto eguale supplemento nel testo. Intendo poi *αὐτὰ* = giambi e trochei, ma compiendo o sottintendendo *ἄλλοις τισὶν μέτροις*: cfr. 1, 1447 b 21, dov'è detto che questo *Centauro* di Cherèmone (v. Indice dei nomi propri) era una rapsodia composta in ogni sorta di metri.

⁴⁰⁰ Cfr. p. 195 n. 396.

⁴⁰¹ Conveniente alla particolare natura della composizione: intendo cioè il pronome *αὐτῆ* equivalente a *τῆ συστάσει*, e, più precisamente, *αὐτῆ τῆς συστάσεως φύσει* (cfr. 51 a 10 *ὁ δὲ κατ' αὐτὴν τοῦ πράγματος φύσιν ὄρος*).

⁴⁰² Un terzo punto di differenza (cfr. p. 184 n. 366) è che l'epica narra, la drammatica rappresenta: così in 5, 1449 b 11; in 6, 1449 b 26. Si non che, venendo ora a esaminare questa differenza, Aristotele riafferma una sua precedente distinzione, che cioè anche nell'epica non solo è possibile ma è anzi preferibile una forma rappresentativa drammatica; come fece Omero che nel corso della narrazione assunse via via personalità diverse (3, 1448 a 21) e dette quindi ai suoi poemi un atteggiamento e un movimento schiettamente drammatici, *ἀλλὰ καὶ μμήσεις δραματικὰς ἐποίησεν* (4, 1448 b 35; cfr. anche 23, 1459 a 19 e la nota ivi). Questa dunque più che una differenza è una coincidenza; o meglio, fu già storicamente, ed è tuttavia teoricamente, una tendenza dell'epica verso la più compiuta e perfetta forma di mimèsis quale è la tragedia. In verità le differenze enumerate da Aristotele come tali, sono solamente due, lunghezza della composizione e metro (1459 b 18).

in persona propria il meno che è possibile; quando fa codesto, egli non è imitatore [nello stretto senso della parola]⁴⁰³. Gli altri poeti⁴⁰⁴ entrano sempre in campo con la propria

⁴⁰³ Anche il poeta epico è *μιμητής* nello stretto senso della parola quando imita o rappresenta caratteri; come il poeta drammatico. Quando il poeta parla in persona propria non è più, propriamente, *μιμητής*. Quindi il poeta lirico non è *μιμητής*. E nemmeno il poeta epico quando *αὐτὸς δι' ἑλὸν ἀγωνίζεται*. In 3, 1448 a 20 sgg., Aristotele aveva distinto due varietà di poesia narrativa: l'una, in cui il poeta narra con successivi mutamenti di persona: esempio, la poesia omerica; l'altra, in cui il poeta narra sempre in persona propria. Ivi per altro tutt'e due queste varietà rientravano nel *μμεῖσθαι*; qui la seconda ne è esclusa. La contraddizione non ha gran valore; e cade solo se si pensi, come già dissi nella Introduzione, che nella scala dei significati di questa parola Aristotele, dal preciso e rigoroso significato di imitare, cioè assomigliare se stesso altrui, che è il valore platonico (*τὸ ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλω... μμεῖσθαι ἔστιν*, *Rep.* III, 393 c), sale fino a quello di rappresentare per immaginazione o creare, e simili.

⁴⁰⁴ Chi sono questi poeti? Una precisa distinzione tra Omero e gli altri poeti non drammatici dal punto di vista della mimèsis in stretto senso è in 4, 1448 b 35: Omero è l'unico poeta che ci abbia dato *μμήσεις δραματικὰς*. Anche qui si tratta dello stesso punto di vista e della stessa distinzione: Omero è l'unico poeta che sia veramente *μιμητής*. Ora, che in questi altri poeti non drammatici si debbano riconoscere anche poeti epici, è lecito ammettere; ma non vedo perché, come vogliono i commentatori, solamente questi. Anzi il Bergk, lodato dal Bywater, determina: « non solamente i poeti epici più recenti, come Antimaco e Chèrilo, ma anche gl'immediati continuatori di Omero, i poeti ciclici ». Aristotele distingue due forme sole di poesia: 1) poesia drammatica; 2) poesia narrativa. È chiaro che nella poesia narrativa entra tutto ciò che non è poesia drammatica. In verità anche il *φαίνεται μοι κῆρος....* è poesia narrativa. Della poesia narrativa la migliore, sempre dal punto di vista della mimèsis, è quella che più tiene del primo tipo: es. Omero. Più si allontana da quello, e più si allontana dalla mimèsis. Vorrei aggiungere che della poesia narrativa quella che presumibilmente meno si scosta dal tipo omerico è la poesia epica propriamente detta: Platone, parlando appunto della *διήγησις διὰ μμήσεως*,

persona; poco o raro si immedesimano in coloro che vogliono rappresentare. Omero invece, dopo poche parole come di
 10 presentazione ⁴⁰⁵, súbito introduce o un uomo o una donna o qualche altro carattere ⁴⁰⁶; nessun personaggio in lui è senza carattere; tutti si distinguono gli uni dagli altri per un loro carattere ciascuno.

Or dunque nelle tragedie [, come già dicemmo ⁴⁰⁷,] si deve

che è la forma mista o intermedia fra l'ἀπλή μίμησις e l'ἀπλή διήγησις, ne trova esempio ἐν τῇ τῶν ἐπῶν ποιήσει (*Rep.* III, 394 c), il che non può limitarsi al solo Omero. Come forma di poesia narrativa in persona del poeta, non si può non pensare ai poemi esiodici, ai poemi filosofici, all'elegia espositiva di Mimnermo, alla grande lirica corale eroica stesicorea. Platone, dove parla del secondo genere di poesia, ἡ δὲ ἀπαγγελίας αὐτοῦ τοῦ ποιητοῦ (*Rep.* *ibid.*), che è lo stesso ἀπαγγέλλειν del poeta senza trasposizione di sé in *Poet.* 3, 1448 a 22, dice che di cotesto si può trovare esempio soprattutto nei ditirambi, cioè, credo, nella lirica corale in largo senso. Ebbene, anche per Aristotele la poesia corale è poesia narrativa, non mimetica. Un tempo, dice Aristotele (*Probl.* XIX, 15, 918 b 18 sgg.), i ditirambi non erano mimetici; quando lo diventarono perdettero la composizione antistrofica; anche nella tragedia il dialogo non è antistrofico, il coro sí: perché l'attore è μιμητής, il coro non è, ὁ δὲ χορὸς ἦτον μιμείται.

⁴⁰⁵ Cfr. *PLAT. Rep.* III, 393 c.... ὃν ἂν προεῖπῃ ὡς ἐροῦντα.

⁴⁰⁶ Cioè un carattere di uomo, di donna, ecc.; dopo che, pensando che ci sono infinite altre distinzioni di carattere anche indipendenti dal sesso, giovane vecchio dio eroe schiavo, e anche bestie, come p. es. il cavallo parlante di Achille in *Il.* XIX, 404 sgg., ecc., aggiunge genericamente ἢ ἄλλο τι ἦθος. Espungere ἦθος, come fanno i piú, né risolve la questione né dà senso. Sui caratteri cfr. il cap. 15.

⁴⁰⁷ Π μὲν οὖν indica che si riprende a parlare di cosa in parte, cioè per le tragedie, già nota e ammessa (cfr. 9, 1452 a 4 sgg.), e segna il passaggio al quarto punto di differenza. Ma non è facile seguire nella sua linea fondamentale, ammesso che non ci siano spostamenti o lacune nel testo, il corso del pensiero in questo lungo ragionamento che va fin quasi alla fine del capitolo. Il meraviglioso è un elemento di grande valore cosí nella tragedia come soprattutto nell'epica. L'epica ammette a dirittura l'irrazionale, che è del meraviglioso fonte princi-

introdurre il meraviglioso; nell'epopea può essere ammesso addirittura l'irrazionale, che è ciò da cui il meraviglioso principalmente deriva: e questo perché [nell'epopea] non si

palissima. Esempio, l'inseguimento di Ettore nella *Iliade*, xxii, 205 sgg. Il quale su la scena non sarebbe stato possibile; nell'epica, non assistendo noi direttamente allo svolgimento dell'azione, l'alogia passa inosservata. Questa pertanto non è dell'ἄλογον una giustificazione intrinseca, cioè logica, bensí estrinseca, di valore pratico. Ma un irrazionale di cui non si coglie e in quanto non si coglie la sua irrazionalità, non è piú, esattamente, un irrazionale. Difatti questo stesso esempio, in 25, 1460 b 27, è ripresentato come un ἀδύνατον che l'arte del poeta ha saputo rendere verisimile e di cui il poeta ha saputo giovare abilmente per il suo proprio fine, che è quello di rendere piú sorprendente, ἐκπληκτικώτερον, e quindi meraviglioso, il racconto. Ora, l'irrazionale è qualche cosa di diverso o, meglio, di piú particolare dell'ἀδύνατον; è una sua specie; ne è contenuto; l'ἀδύνατον è ciò che contraddice, genericamente, alle leggi dell'essere, l'ἄλογον è ciò che contraddice, direttamente, alle leggi del pensiero. Per altro Aristotele non sottilizza ora sui due termini se non in quanto sembra concedere che l'ἀδύνατον ammetta giustificazioni di vario genere, estrinseche o intrinseche, relative all'opinione comune, alla tradizione, ai modi speciali di ciascuna arte ecc.; e invece l'ἄλογον propriamente detto richiede giustificazioni inerenti all'attività stessa del pensiero, siano esse ragionamenti fallaci, inferenze erronee, paralogismi. Quello che importa in poesia non è la realtà o la verità dei fatti, e nemmeno la possibilità, bensí la possibilità secondo verisimiglianza, cioè essenzialmente la verisimiglianza, τὸ εἰκός, o la credibilità, τὸ πιθανόν (cfr. il cap. 9 passim); e nell'epica in modo speciale importa che questa credibilità o verisimiglianza scaturisca παρὰ τὴν δόξαν dall'ἀδύνατον o dall'ἄλογον. Onde il meraviglioso. Il meraviglioso che sorge in questo modo, διὰ τὸ ἄλογον o διὰ τὸ ἀδύνατον, è per la poesia narrativa una fonte di piacere. Questo è il senso della frase τὸ δὲ θαυμαστόν ἡδύ ne' suoi rapporti con ciò che precede e segue. Chi racconta (ἀπαγγέλλει = poesia narrativa, 3, 1448 a 21) ama sempre di aggiungere al racconto e inventare di suo una infinità di particolari; i quali ci si presentano avvivati da tale animazione e fluidità di vita, che, sembrandoci essi realtà, anche ci sembrano realtà i presupposti da cui derivano. Di quest'arte fu maestro insuperato Omero. Aristotele

hanno davanti agli occhi [come nella tragedia] i personaggi
 15 in azione. Così, per esempio, l'inseguimento di Ettore, portato su la scena con tutti i suoi particolari, con quei Greci

ce ne dà un preciso esempio attingendolo direttamente dal racconto di Odisseo a Penelope in *Odys.* XIX, 165-248. Odisseo, in veste di mendico, fingendosi un tal Etone cretese, narra d'aver conosciuto Odisseo e d'averlo ospitato in sua casa a Cnoso quando capitò colà abbattutovi da una tempesta, fino a che poi, cessato il vento contrario, se ne ripartì (165-262). «Così», dice Omero, «egli parlava dicendo menzogne molte simili al vero», ψεύδεα λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα (203). Ma Penelope non è tuttavia persuasa, e vuole aver prove più sicure di ciò che il mendico narra; e gli chiede come Odisseo vestisse e che aspetto avesse e chi fossero i suoi compagni (201-219). E il mendico le dà notizie esatte di tutto ciò con molti particolari (220-248); e Penelope, dalla verità di questa seconda parte del racconto, si convince che anche la prima parte è verità. Ecco l'ἄλογον propriamente detto, nella sua forma logica, il paralogismo. È facile trovare altre alogie di questo genere nei poemi omerici; è singolare e interessante ritrovarne la posizione e la difesa, com'io dimostrai nel mio *Dione* cit., pp. 41 sgg., negli *Ἀπορήματα Ὀμηρικά* di Aristotele. E così lo ψευδῆ λέγειν, che costituiva per Platone il fondamento della condanna morale omerica, diventa per Aristotele un canone di bellezza e di creazione poetica. Tanto che Aristotele, con uno de' suoi modi singolarmente espressivi, conclude che val meglio l'impossibile verisimile del possibile non credibile; e adopera la parola ἀδύνατον per comprendere così la prima e più generica, come la seconda e più specifica forma di irrazionale. Nella tragedia, egli soggiunge, anche questa seconda forma di ἄλογον non è ammissibile. Infatti l'epopea narra ciò che è avvenuto; la tragedia rappresenta ciò che avviene. L'alogia paralogistica consta di due elementi, di un antecedente e di un conseguente. Il conseguente è del dramma, dell'azione immediata; l'antecedente è del passato, cioè della storia, della narrazione, dell'epos. Perciò questo antecedente falso, che diventa vero o verisimile al verificarsi del conseguente, è fuori dell'azione drammatica, bensì è nei suoi precedenti storici o mitici. Migliore esempio non potremmo avere dell'*Ἔδιπο re*: questa tragedia è tutto un conseguente in atto di un antecedente ἄλογον — che Edipo ignorasse per tanti anni la morte di suo padre; — e questo antecedente è appunto fuori del dramma, nel dato

da una parte che stanno fermi e non inseguono, e Achille dall'altra che li trattiene con cenni del capo⁴⁰⁸, sarebbe cosa da ridere; invece nell'epica tutto questo sfugge. Anzi, questa specie di meraviglioso [nella poesia narrativa] è piacevole: il che è provato dal fatto che tutti, quando raccontano, amano aggiungere al racconto qualche cosa di lor propria invenzione, persuasi con ciò di riuscire più dilettevoli a chi ascolta. E Omero è superiore anche in questo a tutti gli altri poeti, ai quali ha insegnato come si debbono dire menzogne. Si tratta dell'uso del paralogismo; che è questo. Allorché, dato un fatto A, ne segue un altro B, ovvero, accadendo

di fatto mitico, nel presupposto tradizionale. Dunque codeste irrazionalità sono tollerabili solamente nell'epica. Se non che c'erano alcuni i quali, indotti da rapporti di somiglianza con l'epica, ritenevano e professavano che l'irrazionale, oltre che il meraviglioso puro e semplice, fosse elemento indispensabile anche della tragedia. Una tragedia senza l'irrazionale, dicevano costoro, è spacciata. La risposta di Aristotele è assai semplice, ma significatamente conclusiva dopo le distinzioni precedenti. Sta bene, egli dice; basta che sia un grande e non φαῦλος poeta a valersene; basta che l'irrazionale acquisti un aspetto di razionalità, che l'ἀδύνατον diventi εἰκός, e allora ogni forma di ἄλογον è ammissibile, anche l'assurdo. Aristotele coglie anche qui il problema nel suo centro e abbandona ogni altra distinzione possibile. Quello che importa è che l'irrazionale, l'impossibile, l'assurdo, appariscano razionali, verisimili, credibili; che la loro assurdità si celi (ἀφανίζεῖ) e ne apparisca solo la piacevolezza (ἡδύνη), cioè il meraviglioso, τὸ θαυμαστὸν ἡδύ. Né questo vale oramai per la poesia drammatica solamente; né solo per le irrazionalità che sono state esaminate. Tanto è vero che dove ci aspetteremmo l'esempio di un poeta tragico, ci torna dinanzi tuttavia Omero, che per Aristotele è maestro unico di poesia.

⁴⁰⁸ *Il.* XXII, 205 sgg.:

Alle sue genti accennava col capo il divino Pelide:
ché non voleva su Ettore acuti scagliassero dardi,
sì che la gloria altri avesse del colpo ed ei fosse secondo.

Per la posizione di questa alogia presso altri critici cfr. il mio *Dione*, p. 44.

un fatto A, ne accade conseguentemente un altro B, credono gli uomini che se B, il fatto conseguente, è vero, anche A, l'antecedente, sia vero o accada veramente. E questa è [logicamente] una falsa argomentazione⁴⁰⁹. Ma appunto su la base di siffatta argomentazione, se A, l'antecedente, è falso, e, d'altra parte, da questo antecedente, in quanto si presuma vero, consegue necessariamente che sia o accada un altro fatto, B, bisogna aggiungere [questo secondo fatto reale B all'antecedente falso A]; perché, dal conoscere che è vero il fatto conseguente B, la nostra mente è indotta a ritenere con una erronea inferenza che anche l'antecedente A sia vero. Se ne può avere un esempio dalla scena del bagno [nella *Odissea*]⁴¹⁰.

[Onde si conclude che] l'impossibile verisimile è da preferire al possibile non credibile. [D'altra parte, nella tragedia,]⁴¹¹ non bisogna che l'azione drammatica⁴¹² sia costi-

⁴⁰⁹ È la così detta « fallacia consequentis ». Cfr. *Soph. el.* 5, 167 b 1 sgg. Per es. « Poiché la terra, quand'è piovuto, è bagnata, se la terra è bagnata diciamo che è piovuto ». Cfr. anche 16, 1455 a 13 sgg.

⁴¹⁰ Con questo titolo τὰ Νίπτρα non s'intendeva soltanto l'episodio del bagno vero e proprio, come in 16, 1454 b 29, ma anche, come qui (è il riferimento non mi par dubbio, pensando anche alla coincidenza del ψευδῆ λέγειν di Aristotele col ψεύδεια λέγων di Omero; v. p. 178, n. 407), il dialogo tra Odisseo e Penelope che codesto episodio precedeva e occasionava; insomma tutto il libro XIX. Ci sono rimasti altri titoli di questo genere, che sono certamente anteriori all'età alessandrina: p. es.: ὁ ἐν Ἀλκίνοῦ (scil. δόμῳ) ἀπόλογος comprendente i libri VIII-XII e che già troviamo in 16, 1455 a 2, e così via. Ed erano l'antico modo di citare Omero.

⁴¹¹ Dinanzi alle parole τοὺς τε λόγους pare sospettabile una lacuna, dove almeno la parola tragedia dovesse essere espressa (Susemihl) o, comunque, sottintesa.

⁴¹² La quale è rappresentata dal dialogo, λόγος, in opposizione a χορός, come in 4, 1449 a 17. Né è singolare, dove ci aspetteremmo piuttosto μύθοις, l'uso di questa parola che forse fu anche suggerita, qui, da antitesi con ἀλόγων che segue.

tuita di parti irrazionali; sarebbe bene anzi che di irrazionale non contenesse nulla assolutamente. E se questo non è sempre evitabile, che almeno le irrazionalità siano relegate fuori dell'azione propriamente detta, come [nell'*Èdipo re* di Sofocle] l'ignoranza di Èdipo su le circostanze della morte di Laio⁴¹³; e non nell'interno di essa azione, come nell'*Elektra* [di Sofocle] la descrizione dei giochi Pitici⁴¹⁴ o, come ne' *Misi* [di..., il silenzio di Tèlefo] che viene da Tègea nella Misia senza profferire parola⁴¹⁵. Dunque, venirci a dire che [senza l'irrazionale] un dramma sarebbe spacciato è una ridicolaggine. Bisogna che per principio il poeta non componga drammi di codesto genere; se poi ne componga, e riesca a dare all'irrazionale un certo aspetto di verisimiglianza, allora [anche l'irrazionale] ha da essere accettato non ostante la sua assurdità⁴¹⁶. E difatti quelle stesse

⁴¹³ Cfr. *SOPH. Oed. R.*, 112 sgg., 729 sgg.; e 15, 1454 b 7.

⁴¹⁴ Allude alla lunga descrizione dei giochi Pitici in *EL.* 680-760. È un ἄλογον anacronistico che fu notato anche dagli scolii ad *EL.* 47, 49, 682 (« non c'erano ancora al tempo di Oreste gli agoni Pitici »). Il Margoliouth fa osservare che « siccome la istituzione dei giochi Pitici rispetto ai contemporanei di Sofocle era relativamente moderna, e quei giochi erano per gli Ateniesi un argomento consueto di conversazione (ARISTOPH. *Vesp.*, 1190), l'ἄλογον della narrazione del pedagogo non poteva non dar nell'occhio agli spettatori. Dove l'anacronismo non fosse stato così evidente, come, p. es., nell'*Ifigenia* l'uso della parola 'scrivere' a proposito della lettera che dà a Oreste, probabilmente Aristotele non avrebbe avuto niente da osservare ». Anche qui, come nell'*Èdipo re*, il conseguente, cioè tutti i casi che intervengono in conseguenza dello ψεύδος della morte di Oreste e che costituiscono appunto l'azione, è nel dramma; ma qui è nel dramma anche l'antecedente, la morte di Oreste ne' giochi Pitici, il quale tanto più colpisce in quanto è una lunga narrazione (οἱ... ἀπαγγέλλοντες).

⁴¹⁵ Cfr. l'Indice dei nomi propri s. v. *Tèlefo* e *Misi*.

⁴¹⁶ Leggo e intendo: ἄν δὲ θῆ (scil. ὁ ποιητής... τοιοῦτον τὸν μῦθον), καὶ φαίνεται (scil. τὸ ἄλογον) εὐλογώτερος (scil. ἔχειν), ἐιδέχασθαι (scil. δεῖ τὸ ἄλογον) καὶ ἄστονον ἔν) (Butcher).

irrazionalità che si trovano nella *Odissea* a proposito dello sbarco [di Odisseo addormentato su la spiaggia di Itaca] ⁴¹⁷, è chiaro che non sarebbero state tollerabili se le avesse poe-

1460 b tate un poeta da strapazzo; ma un poeta come Omero, date le altre sue mirabili qualità, è riuscito a dissimulare e a render gradevole perfino l'assurdo.

Quanto alla elocuzione, bisogna averne gran cura in quelle parti in cui l'interesse dell'azione è minore e dove non sia gran rilievo né di caratteri né di pensieri ⁴¹⁸; ché dove, al contrario, caratteri e pensieri devono essere in pieno rilievo, possono rimanere offuscati da una elocuzione troppo
5 brillante.

⁴¹⁷ Odisseo, appena salito su la nave che i Feaci gli avevano preparata, si addormentò di così profondo sonno che mai si svegliò per tutta la notte; giunta la nave a Itaca, Odisseo tuttavia dormiva; i Feaci lo calarono giù dalla nave, lo adagiarono a terra, gli posero accanto tutti i doni portati da Scheria e celermente ripartirono; e Odisseo di nulla s'accorse (*Od.* XIII, 70-125). Di questa alogia tentarono gli antichi parecchie spiegazioni. Eraclide Pontico (*Porphyrus*.... *reliquias*, ed. SCHRADER, p. 115) supponeva che i Feaci non volessero che alcuno mai conoscesse qual cammino bisognava per ritrovare la loro isola, ecc. Niente di tutto questo o di simile in Aristotele. Egli non nega l'ἄλογον, e solo sente che la bellezza dell'insieme è bastata per cancellare dall'anima degli uditori ogni irrazionalità e assurdità. « Anche le leggi del mondo fisico », avverte il BUTCHER (o. c., p. 173), « e le condizioni materiali della vita possono essere trascurate purché non sia sacrificata l'intima consistenza della poesia ».

⁴¹⁸ Cioè nelle parti puramente narrative o descrittive, non drammatiche, dove non c'è mimèsis propriamente detta. Il *kai* aggiunge e dichiara.

XXV

1. Postulati generali di critica letteraria.

Riguardo ai problemi e alle loro soluzioni ⁴¹⁹, quanti siano e quali siano i punti di vista da cui si possono esaminare, si vedrà chiaramente ragionando come segue.

Il poeta è imitatore ⁴²⁰ allo stesso modo del pittore o di

⁴¹⁹ Questo capitolo non è che la determinazione o l'applicazione pratica di principii esposti precedentemente. Come si difende un'opera di poesia dalle critiche che le si possono muovere? Bisogna stabilire esattamente il punto di vista da cui il problema si presenta; e riportando ogni problema dentro ai postulati generali dell'arte poetica, sarà facile trovarne la soluzione o le soluzioni relative. Aristotele scrisse tutta un'opera sistematica su questo argomento, gli *'Απορήματα 'Ομηρικά*, in sei libri, ma ce ne restano non molti né molto sicuri frammenti; questo capitolo ne è forse il saggio più significativo. Se noi sfogliamo gi' scoli ai poemi omerici, i quali, com'è noto, sono estratti da commentarii alessandrini, troviamo a ogni pagina di questi problemi o dubbi, *ἀπορίαι*, e soluzioni. In gran parte risalgono a tempi anteriori ad Aristotele. Era tutta una casistica sottilissima di questioni che si ponevano e proponevano nelle scuole, nei conviti, dovunque si adunavano uomini e donne insieme a conversare e a disputare, e alle quali corrispondeva una casistica egualmente sottile e svariaticissima di soluzioni. Si immaginavano errori, contraddizioni, difficoltà d'ogni sorta, morali storiche lessicali ecc. Un contemporaneo di Isocrate e di Platone, il sofista Zoilo di Amfipoli, scrisse un'opera in nove libri, lo *'Ομηρομάστιξ*, onde anch'egli fu soprannominato « la frusta di Omero », *κατὰ τῆς τοῦ 'Ομήρου ποιήσεως*. Aristotele difende Omero; ma più che Omero difende le ragioni della critica e i diritti della poesia. E se anch'egli sembra involgersi talora dentro futili sottigliezze, bisogna pensare che la più parte di quei problemi erano stati già posti, e noi non possiamo dargli torto di averli discriminati e di aver suggerito i mezzi e i modi di dissolverli uno per uno.

⁴²⁰ Questo è il primo di una serie di postulati generali che Aristotele espone prima di passare a discutere singolarmente i diversi

un qualunque altro artefice di immagini; egli pertanto non potrà mai esimersi dall'imitare [o rappresentare] le cose se non nell'uno o nell'altro di questi tre aspetti: o come esse furono o sono, o come si dice e si crede che siano [o siano state], o come dovrebbero essere.

Come mezzo di espressione il poeta si vale del linguaggio⁴²¹, che è quanto dire anche di parole forestiere [o rare] e di metafore. Ci sono poi anche molte alterazioni formali di cui il linguaggio è suscettibile⁴²²; e ai poeti si concedono libertà di questo genere.

problemi. E vale come punto di partenza contro tutte le critiche che accusano il poeta di falsità, *ὅτι οὐκ ἀληθῆ*, che è in sostanza il fondo comune entro cui convengono, come vedremo, tutti gli *ἐπιτιμήματα*. Il poeta, in quanto *μιμητής*, non può rappresentare gli obbiettivi se non a) storicamente, — nella loro realtà presente o passata, — b) tradizionalmente, c) idealmente. Ma il primo è ufficio dello storico, non del poeta (cfr. 9, 1451 a 35, e sopra tutto b 32); dunque la difesa della poesia riguarda il secondo e il terzo punto. È osservabile qual valore acquisti, massime dinanzi al terzo punto (cfr. l'Introduzione), il vocabolo *μιμητής*; e come, nella triplice partizione, i tre obbiettivi si riducono in sostanza a uno solo. Al quale anche si riducono i criteri di difesa della poesia: poiché l'accaduto e ciò che si dice accaduto valgono, poeticamente, per ciò solo che potevano accadere. Quanto al paragone fra poesia e pittura, che anche Aristotele ripete più volte (2 1448 c 4; 6, 1450 a 26, b 2; 15, 1454 b 9), fu comunissimo in tutta l'antichità (PLAT. *Rep.* 377 e, 597 e, 603 b ecc.), ed è noto il detto attribuito a Simonide che la poesia è una pittura parlante e la pittura una poesia muta.

⁴²¹ È il secondo postulato. Ogni inserzione dopo *λέξει* è inutile e travia il pensiero aristotelico: *λέξις* è parola generica che comprende così la *κυρία λέξις* come le *γλῶτται* e le *μεταφοραί*; ma qui della *λέξις* si vogliono mettere in rilievo solamente le *γλῶτται* e le *μεταφοραί*, in quanto solamente queste, e non già la *κυρία λέξις*, giovano come mezzo di soluzione di problemi.

⁴²² Si tratta degli allungamenti, degli accorciamenti e delle alterazioni propriamente dette (*ἐξηλλαγμένα ὀνόματα*) già esaminate in 21,

Si aggiunga inoltre che non può esservi una stessa norma di correttezza per la politica e per la poetica⁴²³, e tanto meno per la poetica e per un'altra arte qualsiasi. Ora, dentro i 15 limiti della poetica, sono possibili due categorie di errori: gli uni riguardano la poetica direttamente, nella sua essenza, gli

1458 a 1 e sgg., e che conferiscono alla espressione poetica nobiltà e chiarezza al tempo stesso (22, 1458 b 2). Le parole che seguono, dove per altro il *ταῦτα* credo si riferisca soltanto alle alterazioni sopra dette, sono una reminiscenza da ISOCRATE, *Evag.* 190 d, *τοῖς μὲν γὰρ ποιηταῖς πολλοὶ δέδονται κόσμοι*.

⁴²³ Terzo postulato. La poesia non va giudicata con criteri estranei alla poesia. Altro è, p. es., giudicare di poesia, altro di politica, la quale pur ha con la poesia più stretta affinità di qualunque altra arte o disciplina (*οὐδέ...* = e tanto meno). La misura non può esser la stessa; se per avventura è la stessa, si cade in gravi errori di valutazione. L'esempio più cospicuo è senza dubbio il giudizio su la moralità dei poemi omerici nella *Repubblica* platonica. E invero pare a tutti innegabile che qui Aristotele abbia di mira Platone. Nega il FINSLER, *Platon und die Aristotelische Poetik*, Leipzig, 1900, p. 160 sgg., dicendo che Platone non ha mai pensato di sottoporre la poesia a criterii che le siano estranei; egli bandisce i poeti dalla Repubblica non perché siano cattivi poeti, anzi, quanto più sono eccellenti poeti. Ma sta il fatto che, non ostante questa distinzione, Platone attribuisce alla poesia un ufficio che essenzialmente non le pertiene e per esso la giudica con criteri che non le si addicono. Che dunque Aristotele di codesta distinzione si tenesse pago, non sembra credibile; tanto più che non avevano in ogni modo egualmente distinto tutti quei critici moralisti i quali discendevano direttamente da Platone e si appoggiavano alla condanna platonica per condannare Omero di menzogna e di immoralità: e i due criteri di arte e moralità si erano talmente fusi e confusi che chi voleva giustificare Omero, non bastandogli il coraggio della radicale negazione platonica, ricorreva alla *ὑπόνοια* e alla interpretazione allegorica. Rimane pertanto che l'accenno non è solo contro Platone, bensì anche contro tutti quei critici i quali crederono poter muovere da Platone per portare contro la poesia in genere e contro la poesia omerica in ispecie criterii di verità e di moralità che le sono estranei del tutto.

altri riguardano la poetica solo indirettamente e incidentalmente. Infatti, se c'è incapacità [da parte del poeta] <di> rappresentare un oggetto <quale egli>⁴²⁴ si propose di rap-

⁴²⁴ Tutto questo brano (1460 b 17-23), di chiaro significato ma di corrotta e forse insanabile tradizione, dai diversi editori è emendato o letto assai diversamente. Io leggerei così: *εἰ μὲν γὰρ (τοῦ ἄ) προείλετο μιμήσασθαι ἀδυναμία, αὐτῆς ἢ ἁμαρτία· εἰ δὲ τὸ προελέσθαι μὴ ὀρθῶς (scil. ἔχει), ἀλλὰ (scil. προείλετο μιμήσασθαι) τὸν ἵππον... ἢ ἄλλην τέχνην ἢ ἀδύνατα πεποιήται ὅποιανούν κτλ.* Altro è incapacità a rappresentare il concepito (o bene o male), altro è l'averlo scelto o concepito male. Giustamente nella prima alternativa, dopo *προείλετο*, manca nei mss. l'avverbo *ὀρθῶς*, ed è una vera deviazione del pensiero aristotelico supplirlo. In poesia, dice Aristotele, sono possibili due specie di errori. Il primo consiste nella incapacità da parte del poeta di saper rappresentare l'oggetto che egli s'è proposto di rappresentare: che questo oggetto sia stato scelto più o meno bene, che il poeta ne abbia un'idea più o meno esatta, più o meno corrispondente con la realtà, non è quello che importa qui. Qui importa solamente che ci sia corrispondenza tra l'oggetto pensato o immaginato e la sua rappresentazione, importa che si adeguino o aderiscano imitato e imitazione, espressione e pensiero. Non si dà lode al poeta di aver bene scelto il suo soggetto, d'averlo ben considerato e studiato; ma solo d'averlo ben rappresentato: se non è riuscito in questo, l'errore è di lui come poeta, non di lui p. es. come storico o medico o naturalista: riguarda il τὸ μιμήσασθαι, e dunque è errore che colpisce direttamente l'essenza dell'arte. Il secondo errore riguarda τὸ προελέσθαι, che con l'arte non ha che fare. Infatti, se anche il poeta ha un'idea sbagliata dell'oggetto che s'è proposto di rappresentare e tuttavia riesce a rappresentare codesta sua idea o immagine sbagliata, non perciò egli pecca contro l'arte, bensì contro una qualunque delle diverse scienze per la cui ignoranza o poca intelligenza ha rappresentato ἀδύνατα; e dunque è errore che non colpisce l'arte o la poesia καθ' ἑαυτήν. Tanto è vero che certi ἀδύνατα rispetto a una qualunque di queste scienze, rispetto alla poesia possono essere πιθανὰ οἰκότα, e la poesia raggiunger meglio con essi il proprio fine (1460 b 25). Un esempio caratteristico a questo proposito potrebbe esser quello di non so più quale scultore, il quale, dovendo rappresentare un cavallo con una delle zampe anteriori un poco sollevata e ricurva, fece a bella posta codesta zampa anatomicamente

presentarlo; allora l'errore riguarda la poetica in se stessa. Se invece il poeta, dell'oggetto che si propose di rappresentare, ha un'idea sbagliata, come chi, per esempio, dipingesse un cavallo nell'atto di spingere innanzi tutt'e due insieme le zampe di destra⁴²⁵; allora l'errore, o dipenda da ignoranza di qualche scienza particolare, come potrebbe essere la medicina, o insomma di altra scienza, qualunque sia, onde nascano rappresentazioni lontane da ogni possibilità; in ogni caso è errore che non riguarda la poetica in se stessa⁴²⁶.

Or dunque le critiche che sono implicitamente contenute nei diversi problemi devono essere sciolte movendo da questi tre punti di vista⁴²⁷.

camente più lunga delle altre tre perché altrimenti a chi guardava il monumento dal basso sarebbe sembrata più corta del naturale. Ecco un ἀδύνατον εἰκόσ.

⁴²⁵ Cfr. *De incessu an.* 14, 712 a 24: «le gambe posteriori si muovono in rapporto alle anteriori diagonalmente: e cioè prima muovon la destra delle gambe anteriori e poi la sinistra delle posteriori; e poi la sinistra delle anteriori e dopo la destra delle posteriori.... Che se si movessero dapprima con ambedue insieme le gambe di destra, perderebbero l'equilibrio e cadrebbero». Il participio perfetto *προβεβληκότα* fa supporre che Aristotele più che a un poeta pensasse a un pittore o a uno scultore.

⁴²⁶ Anche nella seconda alternativa, dopo *οὐ καθ' ἑαυτήν*, si sottintende ἢ ἁμαρτία: il greco distingue, dove noi possiamo più difficilmente, tra ἁμαρτημα, che è errore particolare, effettivo, concreto, e ἁμαρτία, che è facoltà o possibilità di errare.

⁴²⁷ Tre, non cinque: perché i tre postulati si debbono comparare, non si possono identificare, suddividendo in tre il primo postulato, ai cinque ἐπιτιμήματα riassunti alla fine del capitolo. Per esempio, dire e distinguere che gli ἀδύνατα sono il contrario di *ὅσα ἦν ἢ ἔστιν*, e gli ἄλογα di *ὅσα φασι καὶ δοκεῖ*, è contraddetto esplicitamente da 1461 b 10 sgg. (cfr. anche 205, n. 419; p. 228, n. 462). Soprattutto bisogna tener presente che i postulati sono dal punto di vista di Aristotele, gli ἐπιτιμήματα dal punto di vista dei critici combattuti da Aristotele: e la differenza è essenziale alla intelligenza di tutto il capitolo.

2. Problemi e soluzioni.

Vediamo anzi tutto quelle critiche che si riferiscono direttamente all'arte del poeta ⁴²⁸.

a) — In un'opera di poesia sono state introdotte cose impossibili. È un errore. Ma non è più un errore se il poeta raggiunge il fine che è proprio della sua arte: se cioè, secondo quello che di questo fine è stato già detto ⁴²⁹, egli riesce con tali impossibilità a rendere più sorprendente e
 25 interessante o quella parte stessa dell'opera che le contiene o un'altra parte. Esempio, l'inseguimento di Ettore [nella *Iliade*] ⁴³⁰. Se però questo fine si poteva raggiungere più o

⁴²⁸ Incomincia ora l'esame dei singoli problemi e delle soluzioni relative. Un problema ammette anche più di una soluzione; tanto è vero che i punti di vista degli *ἐπιτιμήματα* sono riassunti in cinque (cfr. 1461 b 24), e le soluzioni che ne dà Aristotele sono dodici. Vengono in primo luogo le critiche *πρὸς αὐτὴν τὴν τέχνην*, cioè a dire contro l'arte del poeta senz'altro, non supponendosi nei critici la duplice distinzione del terzo postulato, che è quella appunto che apre la via a due ordini di soluzioni o di difesa secondo che si consideri l'errore criticato *καθ' αὐτὴν* oppure *κατὰ συμβεβηκός*.

⁴²⁹ Qua e là diversamente a proposito della introduzione del meraviglioso nell'epica e dei vari elementi di sorpresa nella tragedia: cfr. 6, 1450 a 31; 9, 1452 a 6; 14, 1454 a 4; 16, 1455 a 17; 24, 1460 a 12 sgg.

⁴³⁰ La scena dell'inseguimento di Ettore (cfr. 24, 1460 a 15) era censurata dai critici come un *ἄδύνατον*, e quindi come un *ἁμάρτημα*. Non essendo possibile considerare questo *ἁμάρτημα* come dovuto a ignoranza del poeta di cognizioni estranee alla propria arte, Aristotele non pensa qui a distinguere, e affronta direttamente la censura dal punto di vista dei critici come un errore dell'arte in sé, *καθ' ἑαυτὴν*. Questa è la posizione del problema. Si ricorre alla prima delle due alternative contenute nel terzo postulato. Omero voleva porre nel più grande rilievo, dentro uno sfondo di solitudine angosciosa, il duello finale e mor-

meno bene anche senza violare sotto questo rispetto le regole dell'arte ⁴³¹, allora l'errore non è più giustificabile; perché l'opera d'arte deve essere, se si può, interamente esente da siffatti errori.

β) — Si può anche domandare: A quale delle due categorie sopra dette appartiene il punto criticato? si tratta di un errore direttamente connesso con l'arte del poeta, o di un errore in altra materia che con l'arte del poeta ha solamente un rapporto accidentale? Perché, per esempio, se un artista non sa che la femmina del cervo non ha corna, questo è un errore assai meno grave che se [, pur sapendo ciò,] non fosse riuscito a raffigurare cotesta cerva [in modo riconoscibile, cioè] senza violare le leggi della mimèsi ⁴³².

tale dei due migliori campioni dell'esercito greco e troiano: i Troiani guardano dalle mura, i Greci guardano dal campo trattenuti e quasi immobilizzati dal cenno di Achille. E riuscito Omero a rappresentare, così come lo aveva concepito, *ἄπροεϊλετο*, questo grande duello? c'è stata corrispondenza tra l'intenzione e la rappresentazione? Si risponde che anzi codesto *ἄδύνατον* rese più sorprendente e meravigliosa tutta la scena; che Omero conseguì pienamente il fine della propria arte. Dunque nessuna incapacità, nessuna *ἄδυναμία* da parte del poeta, nessuna *ἁμάρτια* dell'arte in sé.

⁴³¹ Intendi, della poetica in se stessa, che non ammette l'*ἄδύνατον* se non sotto speciali norme e condizioni. Infatti, quando l'*ἄδύνατον* o anche l'*ἄλογον* (cfr. 24, 1460 a 13, a 28, b 2; 25, 1461 b 12) non sono giustificati da nessuna necessità né da alcun risultato; quando non possono apparire *πιθανὰ* o *εἰκότα*, come p. es. lo stesso inseguimento di Ettore presentato su la scena (24, 1460 a 16), allora si tratta di una vera e propria *ἁμάρτια* contro l'arte e non c'è soluzione. Il caso dell'errore *κατὰ ἄλλην τέχνην* è quello considerato espressamente nel problema che segue.

⁴³² L'esempio già dato come un *extremum* di ignoranza in storia naturale, del cavallo che muove insieme tutte due le gambe di destra, può fare il paio con questo della femmina del cervo (*Hist. An.* 4. 11, 538 b 18: *De part. an.* III, 1 662 a 1: « de' cervi i maschi hanno corna, le femmine no »). E anche qui, benché non si voglia negare l'allusione a

γ) — Ancora: se si biasima il poeta di non essere fedele alla verità delle cose, — Ma le cose, egli potrà rispondere, come debbono essere io le ho rappresentate⁴³³. — Così appunto rispondeva anche Sofocle: dicendo che le persone de' suoi drammi egli le rappresentava quali avrebbero dovuto essere, ed Euripide invece le rappresentava quali erano. Ecco dunque in che modo questa obiezione deve essere risolta⁴³⁴.

85 δ) — Se poi si afferma che la rappresentazione poetica non è conforme alla verità, né si ammette che sia migliore, si potrà rispondere che è d'accordo con l'opinione comune. In questo modo si giustificheranno, per esempio, le narrazioni dei poeti intorno agli dèi. È probabile infatti che quel che si dice dai poeti intorno agli dèi né sia vero né migliore del vero, e che le cose stiano per avventura come pensava

PINDARO, *OL.* III, 52, e verisimilmente anche a Euripide (NAUCK, *TGF*² p. 639, fr. 857, ἔλαφον... κεροῦσσαν), non è improbabile, come dissi già del cavallo, che Aristotele pensasse a una rappresentazione figurata (ἔγραψεν). La soluzione è che l'errore non riguarda il poeta come poeta o l'artista come artista, né quindi l'arte καθ' ἑαυτήν.

⁴³³ ἀλλ' ἴσως ὥς) δεῖ, scil. οἷα εἶναι δεῖ. La risposta è vivamente e direttamente introdotta.

⁴³⁴ Questa e le due soluzioni che seguono si riferiscono ai tre casi contenuti nel primo postulato (1460 b 10). E si veda in proposito la Introduzione, massimamente al cap. 7. — Il motto sofocleo ebbe fortuna. Non si sa di dove venga. Si può pensare a un dialogo tra Sofocle ed Euripide in qualche commedia, sul tipo di quello, p. es., tra Euripide ed Eschilo nelle *Rane* di Aristofane. La forma quasi dialogica conservata da Aristotele, lo stesso nominativo Εὐριπίδης che sarà bene non emendare (cfr., del resto, 3, 1448 a 36), ne sono indizio probabile. Qualche cosa di simile fu attribuito anche al poeta Filosseno (cfr. BYWATER ad l.): « Il poeta Filosseno, avendogli un tale mandato perché Sofocle introducesse ne' suoi drammi caratteri nobili di donne ed egli ignobili, rispose: — Perché Sofocle rappresenta le donne come devono essere, e io come sono — ».

Senofane; comunque, si potrà rispondere, questa è l'opi-^{1461 a} nione comune⁴³⁵.

ε) — Per altri casi [in cui egualmente si accusi il poeta di dir cose non conformi al vero], non potendosi sostenere che la rappresentazione poetica è migliore della realtà, si dirà che tale era cotesta realtà una volta. Così, per esempio, là dove Omero parla delle armi e dice

Dritte su' lor puntali [aveano in terra
conficcate] le lance,

codeste parole si possono difendere osservando che così usavano allora, come ancor oggi usano gl'illiri⁴³⁶.

⁴³⁵ L'obiezione è la stessa del caso precedente, οὐκ ἀληθῆ; se non che, qui, anche si concede al critico, in risposta a una eventuale soluzione come la precedente, che nemmeno sia βέλτιον. Dunque l'εἰ δὲ μηδετέρως contiene la negazione fondamentale εἰ μήτε ἀληθῆ e la negazione successiva μήτε ὡς δεῖ εἶναι. Platone in *Rep.* II, 377, 378 passim, di certe cose che narrarono intorno agli dèi Omero e Esiodo, p. es. di Urano e Crono, e di guerre e insidie e battaglie degli dèi fra loro, aveva detto che neppure erano vere, οὐδὲ γὰρ ἀληθῆ; e così di Achille che trascina il cadavere di Ettore intorno alla tomba di Patroclo e sgozza i prigionieri (III, 391 b), e così di altre favole menzognere riguardanti dèi e eroi (III, 391 d, e). È innegabile dunque che anche questa vuol essere una risposta e una soluzione a ἐπιτιμήματα sollevati da Platone e dai seguaci, nella critica letteraria, di Platone. Piuttosto è difficile dire se o a qual punto della dottrina di Senofane si riferiscano le parole ἀλλ' ἔτυχεν (scil. ὄντα τὰ περὶ θεῶν) ὡς περ Ξενοφάνει (scil. ἔστίν). Si sa che Senofane (cfr. Indice dei nomi propri) accusò vivamente di falsità e di immoralità la teogonia omerica ed esiodea, e disse che intorno agli dèi nessun uomo fu né sarà mai che conosca chiaramente il vero, e tutto è opinione (fr. 11, 12, 34 DIELS).

⁴³⁶ L'obiezione è la stessa del caso precedente; la soluzione è di poco diversa, rientrando anche questa, in fondo, nell'ὄρω φασίν. Più esattamente si riferisce al primo dei tre casi del primo postulato, οἷα ἦν. Il problema (ad II, x, 152) ci è stato conservato anche negli

ζ) — Riguardo poi alla questione se bene o non bene fu detto o fatto alcunché da alcuno, non si può sciogliere avendo di mira soltanto il valore intrinseco del fatto o del detto, e guardare se è nobile o ignobile; ma bisogna anche considerare la persona che fa o che dice, e rispetto a chi ella fa o dice, e quando e come e perché: se, per esempio a causa di un maggior bene da raggiungere o di un maggior male da evitare⁴³⁷.

'Απορήματα 'Ομηρικά (fr. 155 Rose = 160 Teubner, PORPH. ad *Il.*, p. 145 Schr.), dove è suggerita la medesima soluzione. « Questo piantar le lance diritte in terra sul calcio sembra esser cosa poco savia: e in verità pur sola una lancia che nella notte cada produce dovunque frastuono e perturbamento. Aristotele scioglie il problema dicendo che Omero descrive sempre le cose quali erano allora; ed erano tali costumi usi antichi come ancor oggi presso certi popoli forestieri; ce n'è molti fra questi popoli forestieri che usano tuttavia così ». Una egual soluzione negli 'Αρ. 'Ομ. (fr. 158 Rose = 166 Teubner, PORPH. ad *Il.* p. 267 Schr.) è data a proposito di *Il.* xxiv, 15, dove si censurava che Achille trascinasse intorno alla tomba di Patroclo il cadavere di Ettore: « Bisogna riportarsi ai costumi di allora, avrebbe detto Aristotele, e anche oggi in Tessaglia fanno così ».

⁴³⁷ Più oltre, 1461 b 20, è detto che la *μοχθηρία* di Menelao nell'*Oreste* di Euripide non è censurabile per se stessa, bensì perché non è giustificata da nessuna necessità drammatica, *δταν μὴ ἀνάγκης οὔσης κτλ.* Non si tratta dunque neanche qui di giudicare se un fatto o un detto sia per se stesso moralmente nobile o no; porre la questione in questo modo è un errore in base al terzo postulato, che altro è il criterio della poetica altro della politica o della morale. Si deve giudicare se il fatto o il detto, o meglio se la persona che opera o parla, perché epopea e dramma sono mimèsi di persone, opera e parla convenientemente alle persone con cui ha rapporto, alle circostanze, ai mezzi, al fine, ecc.; se cioè opera e parla conformemente alle leggi della verisimiglianza e della necessità, che è, come vedemmo più volte, il canone centrale e fondamentale della *Poetica* aristotelica. Critiche di questo genere, dal punto di vista rigorosamente morale, furono comunissime presso gli antichi, anche lasciando da parte Platone: p. es. i quattro versi *Il.* ix, 458-461, che non si trovano in nessun mano-

Altre difficoltà si devono sciogliere avendo di mira il valore della espressione adoperata.

η) — Così, per esempio, nella frase [omerica]

οὐρήας μὲν πρώτων...,
E i muletti da prima...

la difficoltà si scioglie interpretando la parola in questione come un vocabolo forestiero [o raro]; infatti con la parola οὐρήας probabilmente Omero volle intendere non i muli ma le sentinelle⁴³⁸. E così, quando Omero dice di Dolone:

ὄς ῥ' ἦ τοι εἶδος μὲν ἔην κακός...,
Brutto d'aspetto egli era [ma veloce],

non voleva intendere che Dolone avesse deforme il corpo, ma solo che era brutto nel volto; infatti la parola εὐειδής,

scritto dell'*Iliade* e che ci furono conservati da PLUTARCO (*De aud. poet.* 8, 26 f), sarebbero stati addirittura soppressi da Aristarco perché non si accusasse Omero di immoralità in quanto avrebbe dato ad Achille un pedagogo indegno; anche vedi in PORPH. p. 95 Schr. (= fr. 174 Teubner), il problema relativo ad *Odys.* ix 525.

⁴³⁸ Le parole citate sono effettivamente in *Il.* i, 50, e la difficoltà che si poneva a codesto verso, e che era stata notata da Zoilo (cfr. PORPH. ad l., p. 4 Schr.), era questa: Se Apollo suscitò la pestilenza nel campo dei Greci per vendicare l'oltraggio fatto a Crise da Agamennone, perché cominciò a pigliarsela proprio coi muli? Se non che, la soluzione suggerita da Aristotele di intendere οὐρήας come un equivalente di οἴρους, guardie, non risolve in verità niente: prima perché insieme coi muli Omero parla anche dei cani, e infatti Zoilo più logicamente condanna tutto il verso; poi per la contraddizione con l'ἀποῖσι del verso seguente, come fu avvertito dallo stesso scoliasta ad locum. Viene il sospetto che ci sia errore di memoria nella citazione aristotelica e che questa sua λύσις si riferisca non già ad *Il.* i, 50, bensì ad *Il.* x, 84, dove effettivamente solo interpretando οὐρήων = φυλάκων si avrebbe un senso ragionevole.

« bello di aspetto », i Cretesi l'adoperano nel senso di εὐπρόσωπον, « bello nel volto »⁴³⁹. E parimente, [quando Achille dice a Patroclo:]

ζωρότερον δὲ κέραϊε...,
Più forte mesci...,

15 non si deve intendere « Mesci vin puro », come se si trattasse di ubriaconi, ma solo « Mesci piú in fretta »⁴⁴⁰.

θ) — Altre espressioni si giustificano come adoperate in senso metaforico. Così, per esempio, nei versi

ἄλλοι μὲν βά θεοί τε καὶ ἄνδρες ἵπποκορυσταὶ
εὐδὸν παννύχιοι...,
E gli altri tutti nel profondo sonno
erano immersi della notte, e dèi
e cavalieri...,

⁴³⁹ *Il. x*, 316. La difficoltà era questa: Se Dolone era brutto d'aspetto nel senso di una totale deformità del corpo, come poteva al tempo stesso essere ποδώκης? La soluzione di Aristotele è che la parola εἶδος fosse qui una γλῶσσα, cioè fosse adoperata nel significato di « volto », quale è implicito nel derivato εὐειδής che i Cretesi intendevano come εὐπρόσωπος.

⁴⁴⁰ *Il. ix*, 202-3,

Più grande tazza, o figlio di Menètio,
prendi, più forte mesci...,

cioè fa una bevanda piú forte del solito, con meno acqua, dove appunto ζωρότερον vale ἀκρατότερον, com'è dichiarato qui e altrove dagli scolasti e dai lessicografi. Ma già Zoilo aveva rimproverato Omero di rappresentarci Achille come un beone; e Porfirio ripeteva *ad locum* l'accusa di ἀπρεπές accettando in difesa di Omero la interpretazione aristotelica, e Plutarco scriveva un intero capitolo su questa questione (*Quaest. conv.* v. 4, 677 c sgg.) citando da altri e proponendo di sue le soluzioni piú diverse (cfr. PORPH. ad l., p. 135 Schr.).

[la parola ἄλλοι = οἱ ἄλλοι πάντες, « gli altri tutti »]. Perché, raffrontando con ciò che segue subito dopo,

ἦ τοι ὄτ' ἐς πεδίον τὸ Τρωϊκὸν ἀθρήρειεν
.....
αὐλῶν συρίγγων τ' ἐ (νεπὴν) ἑμαδὸν (τε)....,
Ma quando al piano de' Troiani il guardo
volse, e di flauti e di siringhe (il suono)
[udi e d'uomini] tumulto...,

si capisce che la parola [ἄλλοι =] πάντες, « tutti », è qui adoperata metaforicamente invece di πολλοί, « molti »; infatti la parola πᾶν, « tutto », è una specie del generico πολύ, 20 « molto »⁴⁴¹. E così pure nella frase.

οἷη δ' ἑμμορος...,
Ed ella sola [dai lavacri] esclusa
[dell'Oceano]...,

⁴⁴¹ Poiché i versi ἦ τοι..... ἑμαδὸν (τε) provengono da *Il. x*, 11-13, è chiaro che nella mente di Aristotele anche i versi citati precedentemente, ἄλλοι..... παννύχιοι, che con questi sarebbero in contraddizione, dovevano provenire dallo stesso libro, e precisamente dovevano corrispondere a *Il. x*, 1-2. Ma nel fatto vi corrispondono assai male, e meglio invece vi corrispondono i versi *Il. ii*, 1-2. Niente di piú probabile che Aristotele, citando, come pare, a memoria (cfr. p. 215, n. 438), e corrispondendo nei due luoghi il principio e la fine, ἄλλοι μὲν..., εἶδον παννύχιοι, del passo citato, abbia confuso e scambiato un passo con l'altro. Fin qui dunque nessuna difficoltà. La difficoltà è che tanto in *Il. ii*, 1-2, quanto in *Il. x*, 1-2, manca la parola πάντες, su la quale unicamente si fondano l'ἐπιτίμημα e la soluzione. Bisognerebbe ammettere che nel testo aristotelico di *Il. x*, 1-2, che è il passo controverso, la parola πάντες veramente ci fosse, e su questa ipotesi gli editori propongono supplementi o emendamenti. Se non che ogni tentativo in questo senso non solo urta contro tutta la tradizione manoscritta omerica, ma sopra tutto contro la tradizione manoscritta aristotelica, la quale si trova perfettamente d'accordo con Omero nella mancanza dall'uno e dall'altro dei due luoghi della parola πάντες. Io credo che ogni difficoltà cada interpretando normalmente, secondo l'uso omerico, ἄλλοι, per οἱ ἄλλοι, senza neppur bisogno di emendare la lezione

la parola οἷη, « sola », va interpretata in senso metaforico; « il piú conosciuto » [in un certo senso] è « unico »⁴⁴².

υ) — Talora la difficoltà si risolve modificando l'accento⁴⁴³ della parola: come fece Ippia di Taso nella frase

aristotelica in ἄλλοι (MARGOLIOUTH: ἄλλοι; Zenodoto, nei due luoghi dell'*Iliade*, leggeva ἄλλοι, lezione respinta da Aristarco che voleva mantenuto ἄλλοι); e ricordando quante volte in Omero ἄλλοι, che spesso è anche seguito da πάντες con valore epesegetico, sia appunto l'esatto equivalente di πάντες (cfr. EBELING, *Lex. Hom.*, p. 84. E così il verso *Il. X*, 1, massime nella supposta forma di *Il. II*, 1, sembrava contraddire ai versi *Il. X*, 11-13. La soluzione di Aristotele è che qui si è adoperato metaforicamente un termine specifico, πάντες (= ἄλλοι), invece di un termine generico, πολλοί, metafora dalla specie al genere secondo 21, 1457 b 11. Questa mia interpretazione è sicuramente confermata da un luogo di APOLLONIO DISCOLO, *Synt.*, ed. BEKKER, p. 36 sgg., che leggo in una nota aristotelica del MARGOLIOUTH, « The class. Rev. », vol. 27, 1913), dove è detto che ἄλλοι, con articolo espresso o sottinteso, è parola πάντων περιεκτικόν (= πάντες). — Quanto al verso *Il. X*, 13 nella citazione aristotelica, per la singolare significazione che verrebbe ad avere la parola ἔμαδος se riferita ad ἀλλῶν e συρίγγων, e per lo stesso errore di accentuazione ἔμαδόν (τε ἔμαδόν) in A, è chiaro che deve essere parzialmente integrato da Omero in ἀλλῶν συρίγγων τ' ἐ (νο-πῆν) ἔμαδόν (τε), come anche la V. A. conferma.

⁴⁴² *Il. XVIII*, 489 (= *Odys. V*, 275). Detto dell'Orsa maggiore. La difficoltà che si poneva era questa: Non la grande Orsa soltanto, ma tutte in genere le costellazioni artiche non tramontano, καθόλου γὰρ πάντα τὰ ἐν τῷ ἀρκτικῷ μὴ δύνειν (PORPH. *ad locum*). La soluzione di Aristotele è che qui Omero intendeva parlare soltanto della piú nota fra le stelle che non tramontano, o meglio che tra le stelle piú note essa è l'unica che non tramonta; dove οἷη, che nella dichiarazione aristotelica è sostituita da μόνον, come nell'esempio precedente ἄλλοι da πάντες, è una metafora dal genere alla specie secondo 21, 1457 b 9.

⁴⁴³ Tradussi etimologicamente « accento », sebbene la parola προσῶδια, anche presso Aristotele come in altri scrittori posteriori, comprenda oltre ciò che noi diciamo propriamente accento, τόνος, la qualità, χρώνος, e lo spirito, πνεῦμα, tutti insomma gli elementi di pronuncia della parola parlata (cfr. i luoghi citati ap. BYWATER).

..... δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι,
E gloria a lui concederemo . . .⁴⁴⁴;

e nell'altra

..... τὸ μὲν οὖν καταπίθεται ἔμβροσ,
..... che da pioggia
parte s'infradicia...⁴⁴⁵

[leggendo rispettivamente δίδομεν « concedigli », e οὖ, « non »].

⁴⁴⁴ Da un passo dei *Soph. el.* 4, 166 b 1 sgg., risulta chiaro che l'emistichio finale di verso δίδομεν δέ οἱ εὖχος ἀρέσθαι va collocato in *Il. II*, 15, alla fine del discorso di Zeus al Sogno, dove oggi invece leggiamo Τρώεσσι δὲ κήδε' ἐφήπται. Ed è anche chiaro che si tratta di una vera e propria variante e non di una errata citazione, perché dove oggi leggiamo effettivamente l'emistichio sopra detto, cioè in *Il. XXI*, 297, niente ha che fare cotesto né col sogno di Agamennone né con la questione di divina immoralità sollevata, a quanto pare, da Platone. Il quale, in *Rep. II*, 382 e, aveva notato che la divinità non può mai mentire e non può mai ingannare altrui né con parole né con segni, né in veglia né in sogno, e che quindi, se anche di piú altre cose possiamo lodare Omero, non possiamo lodarlo di questa, dell'invio del Sogno ad Agamennone da parte di Zeus (ibid. 383 a). E poiché leggendo δίδομεν si rendeva responsabile Zeus di una diretta menzogna, credette Ippia di Taso di sciogliere ogni difficoltà leggendo δίδομεν, infinito-imperativo, e così la menzogna sarebbe ricaduta direttamente non piú su Zeus ma sul Sogno suo messaggero: « è il Sogno che promette ad Agamennone la gloria e quindi che mentisce, non già Zeus » (cfr. MICH. EPH., *comm. ad Soph. el.* l. c., ed. WALLIES, p. 33, ap. BYWATER).

⁴⁴⁵ Il passo omerico, dove anche noi leggiamo οὖ negativa secondo la correzione che vi avrebbe introdotto Ippia di Taso, è questo: *Il. XXIII*, 327:

Sorge da terra, alto sei piedi, un secco
tronco, di quercia o pino, che da pioggia
non infradicia....

Ma in che cosa precisamente consistesse la difficoltà e come potesse esistere nel testo omerico una lezione τὸ μὲν οὖν, e cioè con οὖν relativo, genitivo o locativo, in quella posizione, è assai dubbio. Nei *Soph. el.*, 4, 166 b 5, Ari-

κ) — Altre difficoltà si risolvono modificando la punteggiatura. Così, per esempio, nel seguente passo di Empedocle:

αἴψα δὲ θνητὰ φύοντο τὰ πρὶν μάθον ἀθάνατ' εἶναι
ζωρά τε πρὶν κέκρητο...
Tosto mortali divennero cose dapprima immortali,
e non mischiate dapprima mischiate s'erano . . .

[il senso muta solo che si congiunga πρὶν, « dapprima », a ζωρά, « non mescolate », anziché a κέκρητο, « si erano mescolate »]⁴⁴⁶.

stotele, riferito il passo τὸ μὲν οὖν κτλ., aggiunge: « Sciogliono la difficoltà leggendo ΟΥ δέξτερον ». « Più acuto », δέξτερον, è l'equivalente di δέξτόνωος? Così sembra; e anche sembra che la negativa οὖ fosse un tempo accentata (cfr. BYWATER ad l.). A cotesto luogo dei *Soph. el.* così commenta Michele Efesio: « Taluni dunque biasimavano Omero leggendo οὖ perispomena (οὖ) e dicendo che in codesto modo Omero aveva detto una sciocchezza, in quanto aveva detto che di quel tronco.... una parte s'infradicia e una no. Ché se anche Omero non espresse nettamente questa seconda alternativa, dicono costoro che la frase 'una parte non s'infradicia' si inferisce chiaramente per opposizione della prima alternativa che Omero ha espresso, cioè che 'del tronco una parte s'infradicia'. Emendò la interpretazione di costoro, come ci riferisce lo stesso Aristotele nella sua *Poetica*, Ippia di Taso, leggendo οὖ non perispomena ma negativa (οὖ), o, come Aristotele dice, δέξτερον, onde l'espressione viene a significare che il pino non s'infradicia per la pioggia ». — Possiamo negar fede a quest'antica interpretazione o addirittura travolgerla come fa il MARGOLIOUTH (o. c., p. 52), il quale si sforza di dimostrare che la difficoltà fosse nella lezione omerica tradizionale con οὖ negativa, in quanto si ritenesse che un tronco di pino fosse più soggetto che un tronco di quercia a essere alterato dalla pioggia, e nel passo del *Soph. el.* intende δέξτερον « più acuto dell'accento grave », cioè circonflesso? La difficoltà dunque, l'ἄτροπον, secondo Michele Efesio, sarebbe stata nella contraddizione che una parte del tronco s'infradiciasse e una no; ma si può anche pensare che si vedesse contraddizione tra la parola αἶον, « secco » e le parole καταπύθεται ὄμβροσιν.

⁴⁴⁶ Sembrerebbe trattarsi, almeno secondo la comune interpretazione, della difficoltà che nasceva congiungendo πρὶν con κέκρητο, in quanto prima dovettero essere le cose pure, immortali, e poi le me-

λ) — Altre difficoltà si risolvono ammettendo ambiguità nella espressione. Così, per esempio, nel verso

. . . . παρήχκεν δὲ πλέω νύξ
Più che due parti della notte sono
ormai trascorse ,

dove πλείω⁴⁴⁷, « più », è parola ambigua [, potendo anche significare « piena »]⁴⁴⁸.

scolate, mortali. E si scioglieva spostando appunto il riferimento di πρὶν. Ma la cosa è molto dubbia: incerto è il significato di ζωρά per quanto Aristotele lo abbia già interpretato nel senso di puro (1461 a 15); mal sicura la lezione e diversa da quella del testo di Simplicio nelle edizioni di Empedocle (ζωρά τε τὰ πρὶν ἄκρητο). Né persuade affatto la lezione e la interpretazione del Margoliouth per il quale la difficoltà sarebbe tutta nel mutevole significato di ζωρά, e in questo caso la soluzione sarebbe più per ἀμβιβολία che per διαίρεσις. Per migliore notizia su questi versi, che sono parte di un più lungo frammento (cfr. 35, vv. 14-15 Diels) cfr. BIGNONE, *Empedocle*, Torino, 1916, p. 428. — Con la parola διαίρεσις, a cui corrisponde solo parzialmente la nostra parola « punteggiatura », Aristotele voleva comprendere tutti quei mezzi di distinzione orali e grafici onde le parole si aggruppano (σύνθεσις) o si separano (διαίρεσις). Dire, per esempio (*Soph. el.* 4, 166 a 36) « Feci te servo essendo libero », può significare diverso secondo che si metta virgola dopo « servo », oppure prima di « servo », e dopo « essendo ». Metter la punteggiatura negli scritti di Eraclito era, dice ARISTOTELE (*Rhet.* III, 5, 1407 b 14), impresa difficilissima; e tanto più dunque necessaria.

⁴⁴⁷ « La lezione πλείω (= πλείω), che tuttavia sopravvive in alcuni mss. di Omero e fu variante riconosciuta dagli antichi, ha un certo interesse in quanto ci dimostra l'affinità dell'Omero di Aristotele con quello di Zenodoto, il quale è noto che ammetteva forme come ἀμείνω invece di ἀμείνων, γλυκίω invece di γλυκίων, κρείσσω invece di κρείσσων » (BYWATER, ad locum).

⁴⁴⁸ Il. x, 251 sgg.:

Andiamo dunque, ché la notte ha fine;
vicina è l'alba e calano le stelle.
Più che due parti della notte sono
ormai trascorse: ed una terza ancora
rimane.

μ) — Finalmente, altre difficoltà si risolvono richiamandosi a certi usi comuni del linguaggio. Per esempio. la mescolanza di vino e di acqua noi la chiamiamo senz'altro col nome di vino; e, allo stesso modo, Omero dice

. κνημὶς νεοτεύκτου κασσυτέροιο,
. gambiera

di fresco lavorato stagno . . .

[sebbene con lo stagno fosse mescolato altro metallo] ⁴⁴⁹. E come diciamo χαλκείας, « lavoratori in bronzo », quelli che lavorano il ferro, così è stato detto di Ganimede

. Λιὸ οἰνοχοεύειν,
. che a Zeus vino versava,

— Se più che due terzi sono trascorsi, come poteva rimanere l'altro terzo intiero e non una parte del terzo? — Questa la difficoltà che Porfirio dice (*ad locum*, p. 147 Schr.) fra le più antiche. Tra gli Ἀπορήματα Ὀμηρικά (156 Rose = 161 Teubner) si trova questa soluzione: « La notte si divide in due parti eguali di 6 ore ciascuna; se si dice che delle due parti è trascorsa la più gran parte, è chiaro che ne è trascorsa tutta una metà, $\frac{6}{12}$, più una quantità x di ore che possono essere una o due o più. Questa quantità x è determinata nel caso speciale dall'intiero terzo $\frac{4}{12}$ che rimane, cioè $\frac{2}{12}$. Dunque della notte sono trascorse 8 ore e ne restano 4, un terzo preciso ». Se anche questa soluzione è di Aristotele, di che si può dubitare, essa non è in ogni modo applicabile qui dove ἄμφιβολία non riguarda la parola μοιράων, la quale significherebbe dapprima metà e poi un terzo, bensì la parola πλέω. Porfirio (*ad locum*, p. 147 Schr.) dà un'altra soluzione, di tal Metrodoro: che πλέω in Omero, oltre il significato usuale, ha anche l'altro di πλήρης 'pieno'; e allora la difficoltà si risolve intendendo 'piena la notte di due terzi', cioè 'compiuti i due terzi'. E di questa soluzione e interpretazione, che io ho accettata nel testo come quella che riguarda unicamente ἄμφιβολία della parola πλέω, si ritrova traccia anche in Aristonico (*schol. Ven. A. Il. x*, 71) e in una glossa di Esichio, πλέω · πλήρης.

⁴⁴⁹ Si poneva forse da alcuni critici la difficoltà che gli schinieri

benché si sappia che gli dèi non bevono vino ⁴⁵⁰. Questo per ³⁰ altro potrebbe anch'essere un esempio di metafora.

Quando però un vocabolo sembra racchiudere in sé qualche significato contraddittorio, allora bisogna vedere in quanti modi codesto vocabolo può essere inteso nel passo in questione ⁴⁵¹. Così, per esempio, nel verso

. τῆ ῥ' ἔσχετο χάλκεον ἔγχος,
. quivi
la bronzea lancia s'arrestò...

non potevano esser fatti di un metallo così tenero come lo stagno, *Il. XXI*, 502. La soluzione di Aristotele si fonda su la teoria della mescolanza dei corpi (cfr. *De gen. et corr.*, 1, 5 passim). Come una certa mescolanza di vino e di acqua (τὸ κεκραμένον: la congettura del Maggi è ora sicuramente confermata dalla V. A. [cfr. TRATSCH, o c., vol. II, p. 202 sgg.] e anche, pur nella forma τὸν κ., dalla lezione del *Ricc.* 46 e dell'*Aldina*) si chiama vino perché ciò che prevale, almeno apparentemente, è il vino, e a ogni modo la mescolanza compie ufficio di vino e non di acqua (*De gen. et corr.* 1, 5, 321 b 1); così una mescolanza di bronzo e di stagno si può chiamare stagno perché ciò che nella mescolanza apparentemente prevale è lo stagno, in quanto lo stagno, ricoprendo la superficie dell'oggetto in questione, gli dà il colore (ibid. 328 b 13).

⁴⁵⁰ Perché OMERO, *Il. XX*, 234, adopera un verbo che significa « versar vino », se gli dèi bevono nettare e non vino, com'è detto espressamente in *Il. v.* 341? E tanto più la contraddizione è palese in *Il. iv*, 3, dove è detto di Ebe che νέκταρ ἐφνοχόει. È lo stesso caso del nome χαλκεύς. Anche gli scoliasti, p. es. *ad Il. XIX*, 283, notarono questo antico uso di chiamar bronzo il ferro e χαλκείας i lavoratori in ferro. Gli uomini, dice Aristotele in *Mag. Mor.*, 2, 7, 1205 b 14, « non sapendo che cosa sia il nettare, credono che gli dèi bevano vino e che non ci sia del vino bevanda più soave ». In sostanza si danno a cose ignote nomi di cose note. Sono dunque metafore: da specie a specie χαλκεύς, per analogia οἰνοχοεύειν (21, 1457 b 14 sgg.).

⁴⁵¹ Non è una nuova soluzione, bensì è il richiamo di tutte le precedenti soluzioni πρὸς τὴν λέξιν (η — μ sotto un unico punto di vista, che è il presupposto irrazionale, onde poi l'ingiustizia della

bisogna considerare in quanti modi si può intendere cotesto « quivi essersi fermata »⁴⁵². [In casi come questo dunque

critica, di una interpretazione verbale erronea. Di che anche segue che codeste sei soluzioni non esauriscono affatto tutti i possibili casi di difesa da questo medesimo punto di vista.

⁴⁵² *Il. xx*, 267 sgg.:

Né anche allora
del grande Enea la vigorosa lancia
spezzò lo scudo. La rattenne l'oro,
dono del dio. Perforò due piastre,
ma ce n'era ancor tre. Ché cinque piastre
l'una su l'altra avea distese Efesto:
di bronzo due, e due, dentro, di stagno,
e una d'oro; qui la bronzea lancia
s'arrestò.

Il nostro testo omerico ha *μείλιον* e non *χάλκεον*, ma questo non importa. La difficoltà, conservata da Porfirio *ad locum* (pp. 243 sgg. Schr.), era questa: « Siccome la lamina d'oro doveva essere verisimilmente la prima, se è vero che Efesto ce la mise per ornamento, e quindi nella parte esterna e visibile; e sotto questa, per dare allo scudo solidità, aveva messo le due di bronzo, e per ultime, affinché lo scudo più facilmente cedesse ai colpi (*μαλόμετος χάλκιν*), le due di stagno, com'è che la lancia di Enea attraversò compiutamente due piastre e si arrestò in quella d'oro che era esterna e dovè esser attraversata per intero? ». La soluzione di Aristotele, a giudicare da ciò che segue, potrebbe essere questa: che la lamina d'oro fosse la prima è un presupposto gratuito dei critici, e bisogna appunto vedere, prima di dichiarare il poeta in contraddizione, come si può intendere codesto *τῆ* = *ταύτη*, cioè la posizione di questa lamina d'oro, la quale, dal testo omerico, non si può escludere che occupasse il posto centrale dello scudo fra le due lamine di bronzo e le due di stagno. Gli antichi per altro (cfr. *sch.* ad l.) ritenevano che la soluzione fosse da ricercare nel significato della parola *ἔσχετο*, in quanto significhi che la lamina d'oro, pur essendo la prima e pur essendo attraversata dalla lancia, riuscì ad arrestare l'impeto del colpo (cfr. *Metaph.* iv, 23, 1023 a 17) e a impedire che la lancia andasse oltre le due lamine di bronzo. Se si ammette che Aristotele accettò questa soluzione, bisogna intendere che il punto controverso su cui

bisogna porsi distintamente il problema:] Qual'è il miglior modo di intendere, così o così? E sarà proprio l'opposto di ⁹⁵ quel modo di cui parla Glaucóne, che cioè certi critici avanzano talora premesse assurde, e poi, affermatele essi stessi ^{1461 b} come vere, ne traggono conclusioni; e, quando ci sia contraddizione con ciò che essi hanno pensato, ne fanno responsabile e ne accusano il poeta, quasi che il poeta avesse effettivamente detto quello che era soltanto nella loro immaginazione. È accaduto così a proposito di Icario. Hanno supposto che colui fosse Lacedemonio. Dunque è assurdo, hanno detto, che con costui non s'incontrasse Telèmaco ⁵ quando andò a Lacedèmon. La cosa forse sta come dicono i Cefallèni. I quali sostengono che Odisseo prese moglie presso di loro e che [il padre della moglie] si chiamava Icadio e non Icario. Si tratta verisimilmente di un errore di nome che ha dato origine alla controversia ⁴⁵³.

egli richiama l'attenzione non è *ταύτη*, ma *κωλυθῆναι*. E in verità *κωλυθῆναι* sembrerebbe appunto suggerito da intenzione di dichiarare *ἔσχετο* in questo senso.

⁴⁵³ Altro esempio sul tipo del precedente. La questione fu sollevata più volte dagli antichi interpreti e ne abbiamo negli scolii più tracce (cfr. *PORPH. ad Odys.* iv, 1; *sch. Odys.* i, 285, ii, 52). La soluzione accettata da Aristotele e anche da qualche scoliasta era che questo Icario non fosse Lacedemonio ma Itacese, o, più precisamente, secondo lo *sch. ad Odys.* xv, 16, di Messène Cefallenia. Si sa che Omero chiama Cefallèni tutti i sudditi in generale di Odisseo. Aristotele aggiunge un nuovo particolare, che il padre di Penelope avesse nome Icadio, nome cefallenio, e non Icario, nome spartano; onde parrebbe doversi inferire che l'erroneo presupposto dei critici essere Icario di Sparta derivasse appunto da codesto suo nome. Cfr. Indice dei nomi propri s. v. *Icario*. — Questo esempio di falsa critica e insieme queste notizie di cose cefallenie non è improbabile che Aristotele abbia attinto dal medesimo Glaucóne (cfr. Indice dei nomi propri s. v.) ricordato sopra.

3. Si riassumono sotto cinque capi le principali censure alla poesia.

In generale dunque io dirò che l'impossibile deve essere giustificato in tre modi e cioè, o riferendosi alle esigenze della poesia, o guardando alla idealizzazione del vero, o richiamandosi alla opinione comune. Riguardo alle esigenze della poesia, bisogna tener presente che cosa impossibile ma credibile, è sempre da preferire a cosa incredibile anche se possibile⁴⁵⁴. «Che se non sembra possibile» esistano persone come, per esempio, ne dipingeva Zeusi, ebbene⁴⁵⁵, [si risponderà,] meglio così; l'ideale ha da essere appunto superiore alla realtà⁴⁵⁶. L'irrazionale può essere giustificato mostrando che si trova d'accordo con quel che si dice [o si pensa] comunemente; e anche si potrà difendere osservando che in certe circostanze [ciò che pare irrazionale] non è propriamente irrazionale⁴⁵⁷. E del resto è pur verisimile che accadano talora anche cose non verisimili⁴⁵⁸. Rispetto poi a quelle espressioni che appaiono contraddittorie, si devono esaminare con lo stesso metodo che si adopera nelle confutazioni dialettiche⁴⁵⁹: e cioè bisogna veder bene se si tratta

⁴⁵⁴ Egualmente in 24, 1460 a 27.

⁴⁵⁵ Al solito (cfr. 1460 b 35), ἀλλά introduce vivamente la risposta. E intendo βέλτιον ἔστι τοιούτους εἶναι.

⁴⁵⁶ Altri, p. es. il Bywater, intende παράδειγμα complem. ogg. δι' ὑπερέχειν = l'artista deve superare il modello. E per il senso, che è lo stesso, cfr. 15, 1454 b 9 sgg.

⁴⁵⁷ In quanto, come si chiarisce da ciò che segue, o effettivamente accade o è accaduto. L'οὕτω riprende il primo modo di soluzione, quel che si dice o si crede; l'ἔτι ποτὲ κτλ. ne aggiunge un secondo, la effettiva realizzazione in un dato momento di ciò che parve irrealizzabile. Cfr. per esempio la soluzione ε, in 25, 1461 a 2.

⁴⁵⁸ Il detto è di Agatone: cfr. 18, 1456 a 24.

⁴⁵⁹ Per una più ampia enumerazione di ἔλεγχοι cfr. *Soph. el.* 5, 167 a 23 sgg., 26, 181 a 1 sgg.

della stessa cosa, nello stesso rapporto e nello stesso senso, prima di risolversi ad affermare che il poeta si trova in contraddizione con ciò che realmente ha detto egli stesso, o con ciò che legittimamente un lettore di buon senso potrebbe supporre che egli avesse detto⁴⁶⁰. Ma giustissime sono le censure di irrazionalità e di malvagità di carattere quando irrazionalità e malvagità siano adoperate senza che nessuna interna necessità le giustifichi. Così, per esempio, è giusta la censura di irrazionalità a proposito della introduzione di Ègeo [nella *Medea*] di Euripide; come è giusta la censura di malvagità di carattere a proposito di Menelao nell'*Oreste*⁴⁶¹.

Concludendo⁴⁶², le censure che si fanno ai poeti muovono

⁴⁶⁰ Intendo ὥστε καὶ τὸν ποιητὴν ὑπεναντίως εἰρηκέναι ἢ πρὸς ἂ κτλ. Dicendo δ' ἂν φρόνιμος ὑποθῆται, Aristotele intende metter da parte le contraddizioni che sono dovute soltanto a maligna intenzione o a stolta interpretazione (cfr. BYWATER ad l.).

⁴⁶¹ Il primo esempio si riferisce evidentemente, non già come da taluno fu sospettato, al dramma perduto di Euripide *Αἰγύς*, bensì alla introduzione di Ègeo nella *Medea* 663-759. Cotesta scena fu giudicata un ἄλογον sembrando poco verosimile che Ègeo fosse capitato a Corinto proprio in quell'unico giorno di dilazione al bando che Creonte aveva concesso a Medea; e un ἄλογον non necessario perché da codesta scena non risultava alcun mutamento sostanziale nella economia dell'azione drammatica e perché Medea, che «di tanto potere conosceva farmachi» (v. 718), non aveva certo bisogno per nessuna ragione di ricorrere all'aiuto di Ègeo. Quanto al secondo esempio si vedano 15, 1454 a 28, e la nota relativa.

⁴⁶² Questa terza e ultima parte del capitolo (1461 b 10-27) è stata argomento di innumerevoli controversie. A me pare che Aristotele, il quale aveva svolto e stabilito nella prima parte del capitolo, muovendo direttamente dal punto di vista della sua dottrina artistica, i postulati fondamentali di ogni critica alla poesia; e aveva nella seconda, conseguentemente a codesti postulati, gettate le basi di una serie di soluzioni ai diversi problemi che contro la poesia si ponevano dalla critica ordinaria e corrente del suo tempo; abbia qui voluto raccogliere

da questi cinque punti di vista: in quanto cioè le cose dette dal poeta possono essere denunciate *a*) come impossibili, *b*) come irrazionali, *c*) come immorali, *d*) come contraddittorie, *e*) come violatrici delle diritte norme pertinenti ad

e riassumere sotto cinque capi, dal punto di vista non suo ma di questa critica, le principali censure a cui corrispondevano in vario modo i tre postulati e le dodici soluzioni precedenti. Le cinque censure, come vedemmo, sono queste: *a*) di ἀδύνατα, *b*) di ἄλογα, *c*) di βλαβερά, *d*) di ὑπεναντία, *e*) di παρὰ τὴν ὁρθότητα τὴν κατὰ τέχνην. Occorre subito notare che ciascuna di queste censure si distingue dalle rimanenti non già essenzialmente e precisamente, ma solo in quanto si considera prevalente in ciascuna lo special punto di vista onde è mossa. Così, per esempio, rientrerebbero sotto l'accusa di ὑπεναντία anche alcuni casi di ἀδύνατον, come 1461 *a* 21 οἶη, ibid. 23 οὐ; di ἄλογον, come 1461 *a* 12 εἶδος, ibid. 16 ἄλλοι, ibid. 26 πλέω, ibid. 30 οἰνοχοεῖν; di βλαβερόν, come ibid. 15 ζωρότερον, ibid. 23 δίδομεν: ma sono accuse di ὑπεναντία in quanto si consideri prevalente il punto di vista di una contraddizione formale e in quanto si sciolgono più facilmente mediante considerazioni di carattere linguistico. Cadono dunque sotto questo caso tutti gli esempi di soluzione πρὸς τὴν λέξιν, su la base del secondo postulato. Accuse di ἀδύνατον sono contraddizioni di sostanza. L'ἀδύνατον è l'irreale, il non corrispondente alla realtà conosciuta o pensata, il non vero: comprende tutte le censure ὅτι τὰ εἰρημένα οὐκ ἀληθῆ. Queste accuse si difendono in tre modi: 1) πρὸς τὴν ποίησιν, rispetto alle esigenze della poesia; quando cioè l'impossibile è verisimile (24, 1460 *a* 27) e la poesia raggiunge il suo proprio fine (25, 1460 *b* 24), perché l'impossibile verisimile è da preferire al possibile inverosimile (1461 *b* 12): esempio, l'inseguimento di Ettore, soluzione *a* (1460 *b* 27). 2) πρὸς τὸ βέλτιον, quando la rappresentazione non corrisponde al vero ma è migliore del vero: esempio, le pitture di Zeusi (1461 *b* 14) e i personaggi di Sofocle; soluzione *γ* (1460 *b* 35). 3) πρὸς τὴν δόξαν, quando si possa dire che il poeta si è attenuto alla tradizione; esempio, la teologia omerica, soluzione *δ* (1460 *b* 38). Ma ecco che mentre questo modo di soluzione è compreso come terzo nell'enunciato generale delle soluzioni dell'ἀδύνατον (1461 *b* 11), poco più oltre, nella specifica dichiarazione di ciascuno dei tre modi, è indicato, sia pur con una lieve differenza, πρὸς ἃ φασι, come modo di soluzione non più dell'ἀδύνατον bensì dell'ἄλογον (1461 *b* 15). L'ἄλογον è dunque, come già ebbi a dire in 24, 1460 *a* 12 (p. 198, n. 407),

altre arti o discipline [estrane alla poetica propriamente detta]. E le soluzioni a queste censure devono essere ricercate sotto l'uno o sotto l'altro degli argomenti che abbiamo enumerati; i quali sono dodici.

e come qui si chiarisce sicuramente, una varietà speciale dell'ἀδύνατον; l'ἀδύνατον contiene in sé l'ἄλογον in quanto l'ἄλογον è specialmente il contrario della verità pensabile, è ciò che offende il λόγος, ragionamento o pensiero, e la sua espressione verbale. Esso non è, come anche vedemmo, della tragedia in atto, dell'azione immediata e visibile, bensì de' suoi precedenti mitici o storici, della tradizione; e perciò si richiama per sua difesa alla δόξα, al 'si dice', alla realtà di un fatto accaduto che, se impensabile oggi, poté non esser impensabile un giorno, ποτέ, in quanto accadde. Le parole οὕτω τε καὶ κτλ. (1461 *b* 16) comprendono appunto ambedue le soluzioni *δ*, e (1460 *b* 37 — 1461 *a* 4). Ma anche vi si comprendono, per lo special valore del πρὸς ἃ φασι, tutte le possibili soluzioni che cadono sotto il tipo della soluzione *μ*, κατὰ τὸ ἔθος τῆς λέξεως (1461 *a* 27), le quali si richiamano a forme linguistiche tradizionali apparentemente contraddicenti alla realtà, come, per esempio, dire 'vino' una mescolanza di vino e acqua, dire οἰνοχοεῖν quando si tratta di mescolare ambrosia e non vino. Punto di contatto questo con le accuse di ὑπεναντία, le quali tutte nascono più o meno da un presupposto irrazionale (ἄλογος προπολαμβάνουσι τι 1461 *b* 2) del lettore o del critico, e si sciolgono richiamandosi a più esatta interpretazione della parola, sia κατὰ γλῶτταν, sia κατὰ μεταφοράν, sia altrimenti. Pertanto le soluzioni di accuse di ἄλογον muovono in parte, come le accuse di ὑπεναντίον, dal secondo postulato, in parte, come le accuse di ἀδύνατον, dal primo. Degli altri due capi Aristotele accenna solo fugacemente. L'accusa di μοχθηρία si scioglie facilmente quando solo si osservi che l'azione del personaggio μοχθηρός ebbe un suo scopo direttamente e intimamente connesso con l'azione generale del dramma, quando insomma codesto personaggio e la sua azione non contravvengono alle leggi della verisimiglianza e della necessità; il che si riferisce alla soluzione *ζ* (1461 *a* 5), la quale muove dal terzo postulato. La quinta accusa, che è solamente enunciata, ὅς παρὰ τὴν ὁρθότητα τὴν κατὰ τέχνην, non si capisce troppo chiaro a che intenda. Che si riferisca genericamente a violazione delle leggi della poesia è poco credibile per la sua stessa genericità, in quanto ogni altra accusa potrebbe esser compresa in questa; e sarebbe credibile solo considerando l'accusa dal punto di vista dei critici che non distinguono (cfr.

XXVI

Comparazione generale fra tragedia e poema epico;
superiorità della tragedia.

E ora qualcuno potrebbe porre la questione se sia migliore la mimèsi epica o la mimèsi tragica ⁴⁶³.

p. 210, n. 428), non di Aristotele che distingue. Se non che, nell'enunciato medesimo dell'accusa, anche se possa apparire ambiguo, la distinzione è implicita e necessaria. Si tratta dunque, verisimilmente, di trascuratezze o errori per ignoranza di altra materia o arte o disciplina; che è appunto la distinzione dichiarata nel corollario al terzo postulato (1460 b 18) ed esemplificata nella soluzione β (1460 b 31). In tale caso κατὰ τέχνην è l'equivalente di καθ' ἐκάστην τέχνην (cfr. 1460 b 19); e l'accusa può anche rientrare, in largo senso e modo, in quella di ἀδύνατον. Così dunque, riassumendo, tutti i cinque capi di accusa sono coperti da qualcuna o da più delle dodici soluzioni, con reciproco scambio, e in corrispondenza dei tre postulati, in questo modo: accuse di ἀδύνατα, soluzioni α, γ, δ, ε, in corrispondenza al postulato primo, β in corrispondenza al postulato terzo e suo corollario; accuse di ἄλογα, soluzioni δ, ε, in rapporto al primo postulato, μ in rapporto al secondo; accuse di ὑπεραντία, soluzioni η, θ, ι, κ, λ, μ in rapporto al secondo postulato; accuse di βλαβερά, soluzione ζ, in rapporto al terzo postulato; accuse di παρὰ τὴν ὁρθότητα κτλ., soluzione β, postulato terzo e suo corollario.

⁴⁶³ Se l'epica fosse migliore della tragedia o viceversa, fu questione nell'antichità variamente discussa; e pare che la prima alternativa, massime perché si riteneva che l'epica, esente da ogni materialità di spettacolo, ἤτρον φορτικῆ, e quindi da ogni sussidio illustrativo, richiedesse spettatori o uditori più intelligenti e più colti (PLAT. *Leg.* II, 658 d), fosse la più comunemente accettata. In questo capitolo Aristotele ci presenta i punti fondamentali della questione. Espone dapprima le ragioni per cui la maggior parte dei critici del suo tempo ritenevano la poesia epica superiore alla tragedia (1461 b 27 — 1462 a 5); dimostra che queste ragioni non hanno valore (1462 a 6 — a 15); e aggiunge che vi sono anzi quattro argomenti per i quali si deve ritenere che la tragedia è superiore all'epopea (1462 a 16 — 1462 b 15).

Se è vero [, dicono alcuni critici,] che la mimèsi migliore è quella meno materiale, — ed è la meno materiale quella che si indirizza a un pubblico più elevato, — non c'è dubbio che sarà materiale quella mimèsi che si propone di rappresentare in tutti i suoi aspetti ogni soggetto ⁴⁶⁴. E di fatti gli attori, come se il pubblico non fosse in grado di capire senza che aggiungessero essi qualche cosa per proprio conto [alla espressione del poeta], si lasciano andare su la scena a movimenti di ogni genere; non diversamente da quei cattivi suonatori di flauto che si rotolano su se stessi se còpiti loro, per esempio, di dover rappresentare il *Disco*, o si tiran dietro [per le vesti] il capo del coro se suonano la *Scilla* ⁴⁶⁵. Ebbene, [dicono dunque costoro,] la tragedia è una mimèsi di questo tipo; ed è [, rispetto alla epopea,] quello stesso che agli occhi dei loro predecessori sono gli attori della generazione successiva. Minnisco dava della

⁴⁶⁴ E perciò, occorre compiere, — e il ragionamento si compie, con una ripresa della protasi, soltanto alla fine del paragrafo (1462 a 5), — non sarà la mimèsi migliore. In realtà le parole δῆλον.... φορτικῆ non sono l'apodosi, o almeno tutta l'apodosi, la quale si interrompe appunto in una lunga parentesi a illustrazione del φορτικῆ. Più compiutamente dunque il ragionamento di quei critici era questo: migliore è la mimèsi meno materiale; meno materiale è quella mimèsi che dirigendosi a un pubblico più intelligente non ha bisogno di speciali sussidi mimetici, scenografia, attori ecc.; la tragedia, come quella che supponendo un pubblico meno intelligente (ὡς γὰρ οὐκ αἰσθανομένων scil. τῶν θεατῶν) ha bisogno di rappresentar tutto mimeticamente (ἅπαντα μιμουμένη), è una mimèsi eccessivamente materiale; dunque la tragedia non è la mimèsi migliore. Da ciò che è stato già detto su la declamazione, lo spettacolo scenico, la melopea, come di elementi non essenziali alla tragedia in quanto opera di poesia (6, 1450 b 17; 14, 1453 b 2), è facile prevedere quale sarà la risposta di Aristotele.

⁴⁶⁵ Per fare intender meglio, nel primo caso, il lancio del disco, e, nel secondo, come Scilla attirasse violentemente i navigatori nel suo

scimmia a Callíppide ⁴⁶⁶ perché [co' suoi gesti] passava ogni
 35 misura, e della stessa specie era anche la opinione che si
 1462 a aveva su [l'attore] Pindaro ⁴⁶⁷. E così questi attori recenti
 stanno agli antichi nello stesso rapporto che tutta quanta
 l'arte [drammatica] sta all'epopea. Mentre dunque [, essi
 concludono,] l'epopea si indirizza a persone cólte le quali
 non hanno bisogno di nessun materiale accompagnamento di
 gesti, la tragedia si indirizza a spettatori incolti e grossolani.
 Se per tanto è vero che la tragedia è una mimèsi materiale,
 non c'è dubbio ch'ella dev'essere inferiore all'epopea.

Se non che, prima di tutto, questa critica non riguarda
 5 la tragedia in quanto è opera di poesia, ma solo in quanto
 è artificio di attori; tanto è vero che si può esagerare nei

vortice. Si trattava probabilmente di rappresentazioni musicali e or-
 chestiche senza parola (e anche il titolo della prima poteva appunto
 essere il *Disco*), in cui i flautisti si accompagnavano suonando con spe-
 ciali danze mimetiche, cioè con speciali moti del corpo secondo il sog-
 getto che intendevano rappresentare. Il primo che fece questo, dice
 Teofrasto (cfr. 92 Wimmer), fu un certo Andrónè, flautista catanese:
 onde poi si disse *σικελίζειν* danzare a codesto modo. È chiaro che que-
 sti critici ponevano la mimèsi tragica in una stessa linea con altre
 mimèsi, come l'orchestica ecc., e di qui il loro errore di valutazione.
 La distinzione necessaria fu chiaramente stabilita da Aristotele al prin-
 cipio della *Poetica*.

⁴⁶⁶ Cfr. *Rhet.* III, 11, 1413 a 3, *ὁλον πῶθ' ἴκω* (scil. *εἰκάζουσιν*) ἀδλητήν:
 dove senza dubbio Paulèta scimmia è Callíppide.

⁴⁶⁷ S'intende, da parte di Minnisco e dei contemporanei di Min-
 nisco: cfr. piú oltre, 1462 a 9. Questo Pindaro doveva essere, come
 Callíppide, di una generazione posteriore; ma chi fosse ci è ignoto del
 tutto. Il nome ci è tramandato così dal *Parisino*, dalla Versione araba
 e dalla Versione Latina medievale; negli altri testi è variamente cor-
 rotto: se pure non è già corrotto anche nella forma degli stessi tre
 testi piú antichi.

gesti anche recitando rapsodie come faceva Sosistrato ⁴⁶⁸, e
 anche cantando in gare musicali, come faceva Mnasíteo di
 Opunte. E poi non è detto che ogni movimento in genere
 sia da condannare, salvo che non si voglia condannare ad-
 dirittura anche la danza; ma solo il gestire di artisti volgari
 e inetti: che era appunto il difetto che si rimproverava a
 Callíppide e che si rimprovera oggi ad altri i quali [, se deb-
 bono, per esempio, sostener su la scena parti di donne,] si di-
 rebbe che non sono capaci di rappresentare altro che donne 10
 di mal affare ⁴⁶⁹. Si noti inoltre che la tragedia anche senza
 l'aiuto dell'azione raggiunge il suo proprio fine, né piú né
 meno della epopea: perché una tragedia basta leggerla, e si
 vede súbito che tragedia è [, se buona o cattiva] ⁴⁷⁰. Se dun-
 que si ammette che sotto ogni altro rispetto la tragedia è su-
 periore all'epopea, si deve anche ammettere che questo suo
 elemento di inferiorità non le pertiene nella sua essenza.

In secondo luogo ⁴⁷¹ [la tragedia è superiore all'epopea
 anche] per queste ragioni. Tutti gli elementi di cui l'epopea
 può disporre, anche la tragedia può averli; tanto che, per

⁴⁶⁸ Anche il rapsodo era una specie di attore, di *ὑποκριτής*. L'uno
 e l'altro erano intermediari o interpreti fra il poeta e il pubblico: « lo
 spettatore è l'ultimo degli anelli; l'anello di mezzo sei tu, rapsodo
 e attore; e l'anello primo è il poeta » (PLAT. *Ion.* 535 e).

⁴⁶⁹ Il senso mi par chiaro: la loro volgarità e inettitudine di at-
 tori si rivela specialmente nelle parti femminili, non riuscendo essi a
 contenersi in quella dignità e compostezza di movimenti qual è propria
 delle donne dabbene. Si ricordi che Minnisco dava a Callíppide della
 scimmia.

⁴⁷⁰ Cfr. 5, 1449 b 18; e, per la indipendenza dalla rappresentazione,
 6, 1450 b 19; 14, 1453 b 4.

⁴⁷¹ Come fu giustamente osservato, l'ἔπειτα corrisponde al *πρῶτον*
μὲν di 1462 a 6, e introduce i quattro argomenti positivi della supe-
 riorità della tragedia su l'epopea.

15 esempio, può adoperare perfino il verso epico⁴⁷²; e in piú — né sono elementi di piccola importanza — ha l'accompagnamento musicale e lo spettacolo scenico, i quali contribuiscono in modo efficacissimo a render piú vivi quei diletto [che le sono proprii naturalmente]⁴⁷³. Anche si aggiunga che ella ha una sua particolar vivezza rappresentativa, la quale si rivela egualmente bene cosí alla semplice lettura come su la scena⁴⁷⁴. Una terza ragione di superiorità è anche

⁴⁷² Detto per eccezione, come per esempio in SOPH. *Trach.* 1009 sgg., PHIL. 840 sgg., EURIP. *Troad.* 590 sgg. E perciò non è da vedere contraddizione con altri luoghi (5, 1449 b 11; 24, 1459 b 32; e altrove) dov'è notato che la forma metrica è appunto un elemento di differenza. Elementi di somiglianza sono il mito, la elocuzione, il pensiero, il carattere, peripezie, riconoscimenti, pathemata, e poi il meraviglioso, ecc. ecc.

⁴⁷³ Queste ἡδοναί non sono un di piú dovuto alla musica e alla ὄψις, ma sono il fine stesso della tragedia (cfr. 1462 b 13 e la nota ivi) al cui raggiungimento contribuiscono ambedue codesti elementi e l'ultimo, la ὄψις, in modo speciale. — La lezione manoscritta τὰς ὄψεις δι' ἧς è difesa dal Bywater che riferisce il relativo al precedente τὴν μουσικὴν; ma non mi pare in verità sostenibile. Accetto l'emendamento δ' ἄς (Vahlen) osservando che il plurale τὰς ὄψεις richiama su di sé in modo speciale il riferimento del relativo: sia in risposta a coloro che la ὄψις consideravano elemento di inferiorità, sia perché la ὄψις, in certo senso e massime relativamente alla lettura, comprende anche l'accompagnamento musicale.

⁴⁷⁴ Si tratta, e non mi pare dubbio, di quella particolare forma di espressione che è propria della mimèsi tragica e drammatica in genere; per cui la persona del poeta scompare e sono gli attori che rappresentano direttamente e immediatamente l'azione come se ne fossero essi medesimi i personaggi viventi e operanti (3, 1448 a 23). E questo è appunto τὸ ἐναργές che si rivela anche alla semplice lettura, ma piú specialmente, si capisce, col sussidio della rappresentazione teatrale. Né Aristotele poteva tacere, fra gli altri, di questo elemento di superiorità della tragedia, egli che piú volte aveva notato e lodato nella migliore epica, l'omerica, come un graduale distaccarsi dal puro e semplice ἀπαγγέλλειν e come una tendenza di immediatezza rappresentativa sul tipo appunto della piú compiuta e perfetta forma di mimèsi quale è la tragedia (cfr. 24, 1460 a 7, e l'Introduzione, cap. 6).

in questo, che la mimèsi tragica raggiunge il suo proprio fine in piú breve spazio che non la mimèsi epica; [e questo è un grande vantaggio,] perché ciò che è piú condensato produce un diletto assai maggiore che se diluito in un 1462 b lungo periodo di tempo⁴⁷⁵. Quale effetto produrrebbe, per esempio, l'*Edipo* [re] di Sofocle, se uno lo allungasse in tanti versi quanti sono quelli della *Iliade*? Finalmente: la mimèsi epica ha minore unità; di che è prova il fatto che da qualunque mimèsi epica si possono trar fuori piú tragedie⁴⁷⁶. Cosicché, se un poeta epico compone un suo poema 5 intorno a un'unica favola [sufficiente per una sola tragedia], o egli svolge cotesta favola con la [dovuta] brevità, e il suo poema sembrerà strozzato; o la tira in lungo fino a raggiungere la lunghezza conveniente alla misura epica, e il suo poema sembrerà annacquato⁴⁷⁷. E [s'intende bene che

⁴⁷⁵ È chiaro che anche qui (cfr. 5, 1449 b 12; 17, 1455 b 16; 24, 1459 b 17) non si tratta del tempo come elemento intrinseco della favola, non, cioè, dell'immaginato *ambitus actionis*, bensí della materiale lunghezza dell'opera poetica, tragedia o poema. Il che si chiarisce fuor di ogni dubbio con l'esempio che segue. Ma si vuole anche intendere, io credo, che la minor lunghezza dell'opera importi anche intrinsecamente una maggiore concentrazione della favola ne' suoi momenti essenziali, senza dispersioni o deviazioni episodiche (cfr. la fine del cap. 17), soprattutto con opportuni tagli o scorci nell'ordine cronologico. Questo forse, se la lezione è giusta (il Gomperz espunge τῷ χρόνῳ), vogliono significare le parole πολλὰ κεκραμένον τῷ χρόνῳ.

⁴⁷⁶ È una conseguenza della osservazione precedente. L'ἐπεισοδιῶν, che è un carattere dell'epica (17, 1455 b 17; 24, 1459 b 30), è a scapito di maggior concentrazione e quindi di piú serrata unità. Per l'apparente contraddizione con 23, 1459 b 4, vedi la nota ibidem.

⁴⁷⁷ Argomento indiretto. Provatevi, dice Aristotele, a costruire un poema seguendo rigidamente le stesse norme di unità di azione che valgono per una tragedia, e il poema, o per un verso o per l'altro, vi riuscirà difettoso. Perché l'unità di un poema epico non è la stessa di una tragedia, bensí ἦτρον μία. E s'intende bene, avverte Aristotele con le parole che seguono λέγω δὲ οἶον εἶν ἐκ κτλ., — le quali si riconnettono direttamente alla proposizione principale ἦτρον μία ἢ μίμησις κτλ..

quando io parlo di minore unità epica] voglio riferirmi a poemi epici che siano costituiti di più azioni sul tipo della *Iliade* e dell'*Odissea*; i quali sono bensì costituiti di molte parti in corrispondenza alle varie azioni, e ciascuna di queste parti, anche presa per sé, ha una certa ampiezza, ma ciò non ostante tutti due questi poemi non potevano essere costruiti in modo più perfetto, e ogni poema è, nel più alto grado [compatibile a poema epico], mimèsi di un'unica azione.

Concludendo, se per tutte queste ragioni la tragedia è superiore all'epopea, e inoltre le è superiore anche per la più diretta efficacia de' suoi mezzi artistici [al raggiungimento del proprio fine]⁴⁷⁸; — perché queste due forme di mimèsi non devono procurare o questo o quel diletto a caso, ma quello soltanto [che è loro proprio e] che già abbiamo definito⁴⁷⁹; — è chiaro che la tragedia, come quella che me-

e non bisognano di verun supplemento, — che non si parla di minore unità pensando a poemi come, per esempio, i *Canti Ciprii* o la *Piccola Iliade* i quali non hanno unità affatto (23, 1459 b 2), ma a poemi come la *Iliade* e la *Odissea*, i quali, benché siano, com'è stato osservato più volte, modelli di unità di azione, sono tuttavia costituiti di più parti aventi ciascuna una certa estensione e fra loro una relativa indipendenza.

⁴⁷⁸ Non è, come fu creduto, un nuovo argomento, ma la conseguenza pratica di ciascuno dei quattro esaminati precedentemente. Lo spettacolo scenico, la esposizione in persona degli stessi *πάτριους* e non per narrazione altrui (*τὸ ἐναργές*), la maggior concentrazione, la più stretta unità, hanno per effetto che la tragedia raggiunga più compiutamente e immediatamente il fine che le è proprio.

⁴⁷⁹ In 23, 1459 a 21, è detto che l'epopea deve produrre anch'essa *τὴν οἰκείαν ἡδονήν*, ma non dice quale. Né è detto altrove. Parrebbe tuttavia, massime da questo luogo, trattarsi per ambedue di una stessa *ἡδονή*, quella che scaturisce mediante la mimèsi da fatti che destino pietà e terrore (14, 1453 b 10; 13, 1452 b 32). La differenza è solo nei mezzi e nel modo.

glio e più immediatamente dell'epopea raggiunge il suo proprio fine, dovrà ritenersi una più nobile forma di poesia.

E così, dunque, della tragedia e dell'epopea, sia genericamente in se stesse, sia rispetto alle loro varietà e ai loro elementi costitutivi; e anche, quante sono e in che differiscono fra loro queste varietà e questi elementi; e quali sono le cause onde una tragedia e un poema epico possono riuscire bene o no; e delle varie critiche che si possono muovere, e delle soluzioni corrispondenti, basti oramai quello che ho detto⁴⁸⁰. [Diciamo ora] dei giambi e della commedia...

⁴⁸⁰ Sembra chiaro che queste parole, più che concludere la trattazione precedente, preludano a una trattazione successiva. La quale fu intorno ai giambi e alla commedia. Ciò risulta non solo da allusioni evidenti nella parte medesima della *Poetica* che ci rimane e altrove (p. es. 6, 1449 b 21. *περὶ κωμῶν ἵστερον ἐροῦμεν*; e cfr. più avanti Append. crit.), ma anche da una frase onde continua, in più degli altri mss., il *Ricc.* 46 (Cfr. LANDI, in « Riv. di fil. e di istr. class. », 1925, pp. 551-55, GALLAVOTTI, *ibid.*, 1935, pp. 80 sgg.), e che deve essere aggiunta al testo vulgato.

APPENDICE CRITICA

Su la storia del testo della *Poetica* aristotelica si presentano parecchi e diversi problemi: mi limito a brevi cenni per semplice informazione.

Che la *Poetica* che noi abbiamo sia una parte soltanto di quella che Aristotele effettivamente scrisse, non c'è più dubbio veruno. Concordi testimonianze dello stesso Aristotele mostrano che la sua *Poetica*, se non altro, doveva trattare della commedia e del ridicolo: cfr. *Poet.* 6, 1449 b 21, « della commedia parleremo più avanti »; *Rhet.* 1, 11, 1372 a 1, « del ridicolo s'è ragionato partitamente nei libri della *Poetica* »; *ibid.*, III, 18, 1419 b 5, « quante sono le specie del ridicolo si è detto nei libri della *Poetica* ». E in codesta parte che trattava della commedia e del ridicolo aveva anche da essere sviluppata la famosa dottrina della catarsi di cui nella *Poetica* rimasta è solo un cenno: cfr. *Polit.* VIII, 7, 1341 b 38, « e che cosa intendiamo per catarsi... diremo un'altra volta nei libri della *Poetica* più apertamente »¹. Si aggiunga l'ultima riga del *Ricc.* 46, dove tuttavia si legge « diciamo (o diremo) ora dei giambi e della commedia »: la quale è più verosimilmente l'annuncio del libro secondo alla fine del primo (περὶ μὲν..... περὶ δέ) che non il principio del secondo; pensare a interpolazione di un copista (Hardy) sembra difficile. E ci sono testimonianze indirette. La più grave è

¹ Anche risulta da questi luoghi che la *Poetica* è anteriore alla *Retorica*, posteriore alla *Politica*: secondo il Rostagni (p. xxviii e sgg.), de' primi anni della fondazione del Liceo, tra il 334 e il 330 circa.

quella di Diogene Laerzio. La quale risale a Ermippo di Smirne scolaro di Callimaco, e da Callimaco a Prassifane²; e dunque a fonte alessandrina e peripatetica. Ora Diogene (V, 21) parla della *Poetica* aristotelica come di una *πραγματεία τέχνης ποιητικῆς* in due libri, α' β': determina ed esplica ciò che era indeterminato e implicito nei tre luoghi sopra citati della *Retorica* e della *Politica*: dove Aristotele, accennando alla *Poetica*, dice ἐν τοῖς περὶ ποιητικῆς, nei libri della *Poetica*.

Naturalmente, queste e altre testimonianze³, o insieme o ciascuna, e per motivi diversi, sono state tutte quante argomento di controversia e di disputa. Stefano Haupt, in un suo studio *Sui due libri della « Poetica » aristotelica* pubblicato nel « Philologus », 1910, tentò dimostrare che la parte perduta della *Poetica* fosse non quella solamente che tratta della commedia, la quale egli sospettò seguitasse direttamente alla *Poetica* che ci rimane e costituisse con essa il secondo libro, ma anche tutto il primo libro, il quale doveva trattare della pittura, della scultura, dell'architettura, della musica e della poesia lirica. Il Galati-Mosella si oppose con buone ragioni a questa ricostruzione; ma quello che più importava notare era, mi sembra, che il problema, così posto, investe tutta la concezione della *Poetica* aristotelica, e pertanto non può essere discusso unicamente con argo-

² Così il ROSTAGNI, *Poet.*, p. LXXXIX; ma v. anche, su Callimaco e Prassifane, G. COPPOLA, *Il prologo degli Aitia* ecc., in « Rendic. dell'Accademia delle Scienze di Bologna », comunicazione del 30 maggio 1933.

³ Cfr., oltre l'onomatologo di Esichio, e l'Indice de' libri di Aristotele di un tal Tolomeo filosofo pubblicati nella edizione bekkeriana di Aristotele, V, pp. 1466 sgg. (cfr. TKATSCH, o. c., I, p. 120), passi di Boezio, di Eustazio, di altri, citati dal SUSEMIHL, o. c., pp. 19 sgg., e dal GALATI-MOSELLA, o. c., pp. 57 sgg.

menti e documenti storici estrinseci: bisognava innanzi tutto vedere se è possibile che Aristotele concepisse e componesse, sotto l'unico titolo *περὶ ποιητικῆς*, sul quale non può cader dubbio, una teorica la quale comprendesse, oltre la tragedia l'epopea e la commedia, anche tutte le così dette arti belle, compresa la lirica. Di che è lecito dubitare; e già riguardo alla lirica io espressi nella Introduzione i miei dubbi. Ma il Galati-Mosella, più che della costruzione dell'Haupt, è un rigoroso oppositore e negatore della ipotesi di una *Poetica* in due libri. Egli sottopone tutte le testimonianze a una critica assai minuta e acuta; e movendo dal presupposto che di lirica la *Poetica* non trattasse e che la commedia non fosse argomento sufficiente per un intero libro, sostiene che la parte perduta bastava a contenerla il primo e unico libro; oltre questo non ci fosse altro. Giova riconoscere che la sua dimostrazione, per ciascuna delle testimonianze presa isolatamente, sembra raggiungere talora qualche grado di probabilità; ma s'infrange di fronte alla concordia delle testimonianze medesime prese nel loro insieme: *cum posui librum, adsensio omnis illa elabitur*. Né credo possa valere in favore della ipotesi della unicità la soluzione negativa del problema se la *Poetica* trattasse anche della poesia lirica. A ogni modo, se facciamo astrazione dalle molto discusse e discutibili ipotesi sul vario contenuto di questa parte perduta, e si sta contenti all'unica notizia sicura che essa trattasse della commedia, sia pur lecito dire che in somma il problema se questa trattazione della commedia costituisse un libro a sé o no, è veramente d'importanza molto secondaria. E si ama consentire alla opinione comune se non altro perché è l'unica che abbia testimonianze esplicite in suo favore; e anche perché in tal modo è più facile capire come un intero libro possa essere andato perduto. Alcuno infatti (BYWATER, o. c. p. XXI) avanzò l'ipotesi

che la perdita di questo libro risalga al tempo in cui la *Poetica* era scritta in papiro: ipotesi probabilissima; e che appunto il secondo libro formasse un rotolo di papiro a sé. Certo è antica molto. E se si pensa che la Versione Siriaca, da cui poi derivò, direttamente o no, la Versione Araba, che corrisponde a quella parte della *Poetica* che abbiamo, sembra essere, secondo il Margoliouth (o. c., p. 78) e anche secondo il Tkatsch (o. c., I, pp. 96, 140 e passim⁴), del sesto secolo circa; questo potrà essere stabilito come termine di tempo al di là del quale sia ancora possibile andare, al di qua non sia. In alcune edizioni della *Poetica*, e fra le altre anche in quella teubneriana del Christ, sono presentati come frammenti indiretti di questo secondo libro alcune proposizioni e definizioni περί κωμῳδίας del così detto *Tractatus Coislinianus*. Fu pubblicato dal Kaibel nel primo volume, p. 50, dei *Comicorum Graecorum Fragmenta*; e si veda, per ogni questione in proposito, l'opuscolo del Kayser, *De Veterum arte poetica quaestiones selectae*, Lipsiae, 1906, pp. 5-44. Io non posso indugiarmi qui a discutere di questo trattato; ma devo pur anche confessare che credo non ne valga la pena. Per esempio, la definizione della commedia non è altro che una rifrittura, mutate poche parole indispensabili, della definizione della tragedia; delle parti della commedia si ripetono le stesse cose e parole che si leggono della tragedia nel cap. 12; e così via. Come si può ammettere che

⁴ Cfr. la notizia che della Versione Araba-latina del Tkatsch dette all'Accademia dei Lincei Francesco Gabrieli (« Rendiconti ecc. » maggio 1929); e, dello stesso, *Estetica e poesia araba nella interpretazione della « Poetica » Aristotelica presso Avicenna e Averroé*, Roma, tipogr. Lincei, 1930. Al Gabrieli io voglio anche dire qui la mia gratitudine per la gentilezza e intelligenza e prontezza onde a me, ignorante di arabo, ha più volte risolto dubbi, facilitate ricerche, e illuminate oscurità di interpretazione.

Aristotele, nel corso di un trattato relativamente breve, ricalcasse se stesso in modo così volgare e meccanico? Eppure questo *réchauffé*, come dice il Bywater, sembra risalire a un certo Euclide grammatico del periodo classico. E allora vorrà dire che già fino dal tempo di questo Euclide il libro secondo della *Poetica* era perduto o inaccessibile (BYWATER, o. c., p. XXII). Comunque, sia, questi del *Tractatus Coislinianus* non possono passare come frammenti, quanto si voglia indiretti, della *Poetica* aristotelica.

Il più antico documento della *Poetica* che si abbia, è una pagina, l'unica rimastaci, della Versione Siriaca: la quale corrisponde a 6, 1449 b 24 - 1450 a 9 del nostro testo. Questa Versione Siriaca si suole riportare, come dissi, a circa il secolo sesto. Poi viene la Versione Araba dei primi del secolo decimo (MARGOLIOUTH, o. c., p. 78). Già il Margoliouth, professore di lingue orientali nella Università di Oxford, aveva dato fino dal 1887, nei suoi *Analecta Orientalia ad « Poeticam » Aristoteleam*, oltre a una traduzione in latino del frammento siriano, anche un largo saggio di traduzione letterale in latino di questa Versione Araba; e il 1911, nel volume già ricordato, ce ne dette una versione intera e compiuta sotto questo titolo: *Liber Aristotelis de poetis, versio Abi Bashar Matthaei Ionae f., Konnaensis, ex Syriaco in Arabicum*. Una nuova versione è oggi quella già ricordata di Jaroslaus Tkatsch, che ha per titolo, *Opus Aristotelis de poetica, translatio Abi Bischr Matta ibn Iunus al-Kanna' i (= Matthaei filii Ionae Kannaensis) ex Syriaco in Arabicum. Dixit Aristoteles*⁵. Dunque questa Versione Araba

⁵ Il secondo volume di quest'opera, che non potei citare nella seconda edizione perché non ancora pubblicato, è un documento ricchissimo del volume primo: pubblicato anche questo dall'Accademia di Vienna, per cura di A. GUDEMAN e TH. SEIF (il prof. Tkatsch non

dovrebbe giovare alla ricostruzione di un testo greco *x* da cui tradusse il traduttore siriano: il quale pertanto sarebbe di almeno quattro secoli più antico del più antico ms. della *Poetica*. Non bisogna dimenticare che il traduttore arabo tradusse da una traduzione siriana e non direttamente dal greco; che egli poté non intendere bene il siriano come il traduttore siriano poté non intendere bene il greco; che tutti due i traduttori certissimamente erano digiuni della cultura necessaria per intendere e non fraintendere un trattato e un testo come quello della *Poetica*. E in verità basta dare un'occhiata a questa Versione Araba per vedere in che grossolani errori incasparono e caddero o l'uno o l'altro o tutti due i traduttori insieme. Ciò nonostante, il servizio reso dal Margoliouth, e assai più oggi dal Tkatsch, con questa versione agli studiosi della tradizione manoscritta della *Poetica* aristotelica è grandissimo e incomparabile; anche gli errori possono essere, e anzi sono il più delle volte, indizio o conferma di migliori e più sicure lezioni; e in genere la Versione Araba costituisce oramai il più duro ostacolo all'ipotesi che signoreggiò per tanti anni presso gli editori della *Poetica*, che il ms. *Parisinus 1741* fosse l'unica fonte schietta a cui attingere per la costituzione del testo.

Il ms. *Parisinus 1741*, noto dal Bekker in poi con la sigla A^c e che oggi indichiamo con la sigla A, è certamente e di gran lunga della *Poetica* aristotelica il ms. più

firmità di curare nemmeno la stampa del vol. I, ché morì il 4 novembre 1927), Wien und Leipzig, 1932, di pp. vi-237, più due tavole fotografiche. — A proposito della versione del Tkatsch è assai strana una nota dell'Hardy a p. 26 della sua edizione e traduzione della *Poetica*. Dice: « Nous citons la version arabe d'après la traduction latine de Margoliouth; elle concorde d'ailleurs, pour les passages cités, avec celle de Tkatsch ». Che non è vero affatto; come ho dimostrato altrove nelle mie *Note di critica testuale* ecc. che cito più avanti.

antico: della fine del secolo X o dell'XI. Gli altri mss., i così detti *Apographa*, sono tutti dell'età del Rinascimento, tra il secolo XV e il XVI; il più antico è il *Riccardianus 46*, del secolo XIV⁶. Onde si divulgò l'opinione che A, per la stessa antichità sua, per certi suoi errori i quali sembrano dovuti a trascrizione da un testo in caratteri onciali e perciò risalente a età papiracea, e per altre ragioni intrinseche ed estrinseche, non solamente fosse un ms. di inestimabile valore, ma addirittura il ms. unico su la cui autorità dovesse fondarsi qualunque recensione della *Poetica*; e che gli altri mss. fossero derivazioni di esso o dirette o indirette; e che se anche questi mss. offrivano in più luoghi lezioni migliori di A, queste lezioni dovevano interpretarsi piuttosto come emendamenti felici di eruditi della Rinascenza che come derivazioni da una tradizione manoscritta diversa. E tanto questa opinione prevalse che anche lo Spengel e il Vahlen, i due grandi editori rivali della *Poetica*, pur di mezzo al loro acre battaglia, almeno in questo si trovarono d'accordo. Il Margoliouth, o direttamente o mediante fotografie, riprese in esame ventidue mss.; e si oppose risolutamente alla vecchia ipotesi della unicità di valore di A. Un fatto che subito colpisce è senza dubbio questo: che il *Riccardiano 46* conserva in 16, 1455 a 14, un'intera proposizione la quale è caduta da A per *homoioteleuton* della parola τόξον; e questa proposizione, che anche per se medesima non potrebbe esser considerata come congettura umanistica, corrisponde perfettamente ad altrettale proposizione della Versione Araba⁷. Non solo: il *Riccardiano*, oltre che

⁶ Cfr. VITELLI, *Codices Riccardiani*, in « Studi italiani di fil. class. » II, 1894, p. 503.

⁷ Di questa proposizione non si accorse Carlo Landi nella prima collazione che dette del *Ricc. 46* in « Studi italiani di filologia classica »,

lezioni ottime, ne ha taluna che giustifica la corruzione del *Parisino* e di altri mss. dipendenti dal *Parisino*. Per esempio, in 22, 1458 b 9, invece di ἐπιχάρον, lezione giusta, già congettura del Bursian e confermata, a suo modo, dall'Arabo (*cum favore* Margoliouth; *per laetitia* Tkatsch), il *Riccardiano* ha ἡ ἐπιχάρον: la quale deve risalire, senza dubbio, a un ἐπιχάρον con η scritto sopra l'ε a indicarne la quantità; onde poi derivarono, per iotacismo e mala lettura, l'ἡται χάρον del *Parisino* e poi l'ἡ τα χάρον o l'εἰ τα χάρον o l'εἰ τα χαρίεν di altri manoscritti. Dunque, intanto, il *Ricc. 46* è indipendente da A. Il Margoliouth prosegue nella sua dimostrazione anche per gli altri mss.; né solo con argomenti comparativi dei mss. fra loro e con A, ma anche sforzandosi di rintracciarne, dove gli è possibile, e talora, come per A, i suoi sforzi sono veramente fortunati, le varie vicende e i mutamenti di possessori e di luogo. E così giunge per diverse vie a concludere che non solamente il *Ricc. 46*, ma anche tutti gli altri mss. sono indipendenti da A; e anche la prima traduzione latina della *Poetica* di G. Valla (1498), e anche la *editio princeps* del testo greco, l'Aldina del 1508 nel vol. I dei *Rhet. Graeci*. Si capisce che io non posso qui né debbo seguire il Margoliouth in queste ricerche; né disputare, dove sono disputabili realmente, le sue conclusioni: ma resta acquisito, come già riconobbe anche Wilhelm Crönert in «Berl. phil. Woch.», 15 nov. 1913, che, pur non consentendo in tutto col Margoliouth nella valutazione singola di ciascun ms., l'ipotesi della unicità di valore del *Parisino* è caduta definitivamente. Pertanto, i due mano-

III, 1895, pp. 68-70. Ecco perché il Susemihl, recensendo negli «Jahresberichte» del Bursian (vol. 88, 1896, pp. 33-4) la collazione del Landi, finì col dichiarare che anche il *Riccardiano* dipendeva dal *Parisino*, e così tanti altri dopo di lui.

scritti fondamentali a una edizione della *Poetica* di Aristotele sono due, il *Parisino 1741* e il *Riccardiano 46*; derivanti ambedue, per vie diverse e indipendenti, da un medesimo archetipo del V o del VI secolo, il quale è anche il medesimo, verisimilmente, cui adoprò il più antico traduttore siriano; e con l'aiuto prudente, ma utilissimo e necessario, della *Versione Araba*.

C'è oggi da aggiungere un quarto aiuto: quello di due manoscritti inediti di una versione latina medievale scoperti dal prof. Giorgio Lacombe della Unione Accademica Internazionale e da lui annunziati la prima volta nella seduta del maggio 1933 a Bruxelles. Sono due manoscritti, l'*Etonense*, della biblioteca dell'Eton College, e il *Toletano*, della biblioteca Capitolare di Toledo; un po' più antico questo del primo, ma tutti due a un di presso tra la fine del secolo XIII e il principio del XIV: copie ambedue, ma indipendenti l'una dall'altra, di una traduzione latina del greco di Aristotele, la quale fu compiuta, come risulta chiaro dall'«Explicit» del Toletano, il primo di marzo del 1278. La traduzione latina, di Guglielmo di Moerbeke⁸, è sul

⁸ Ambedue queste notizie, data e autore, potevo solo annunciare nella terza edizione della mia *Poetica* (1946), grazie ad una comunicazione inedita del dott. Lorenzo Minio-Paluello. Un anno più tardi egli espose nel suo scritto *Guglielmo di Moerbeke traduttore della «Poetica» di Aristotele (1278)*, in «Rivista di Filosofia Neo-Scolastica» (xxxix, 1947, pp. 1-19) le sicure ragioni della sua attribuzione. A sua volta il prof. Ezio Franceschini, che nel *Toletano* aveva creduto leggere la data 1248 (cfr. *La «Poetica» di Aristotele nel secolo XIII*, in «Atti del R. Istituto Veneto», tomo XCIV, 1934-35), consentiva pienamente col dott. Minio-Paluello sulla data del 1278.

Ma per tutta la complessa vicenda della tradizione medievale della *Poetica* si può ora consultare la perfetta edizione critica che nel 1953 i miei diletti discepoli dell'Università di Padova, Ezio Franceschini e Lorenzo Minio-Paluello, pubblicarono nel nome della mia figliola scom-

tipo delle traduzioni latine medievali che conosciamo: letteralissima, con un suo formulario meccanico anche questa onde le stesse parole sono sempre tradotte allo stesso modo ($\mu\acute{\epsilon}\nu = \textit{quidem}$, $\delta\acute{\epsilon} = \textit{autem ecc.}$), senza nessunissima preoccupazione di intendere il testo greco se non nelle parole isolate e per se medesime, e talora perfino ritrascrivendo in lettere latine le lettere della parola greca (p. es. *a trofo* = $\acute{\upsilon}\pi\omicron\ \tau\rho\omicron\phi\omicron\upsilon$). Tanto che verrebbe da domandarsi a chi mai simili traduzioni dovevano o potevano servire... se non proprio a noi, pòsteri di otto secoli dopo; i quali proprio da così meccanica letteralità riusciamo oggi a vedere, dietro quelle lettere e parole e proposizioni latine, come in uno specchio, le parole e proposizioni greche corrispondenti. E il testo greco, così restituito e recuperato, si può far risalire su per giù alla stessa età del *Parisinus 1741* (A), secolo X-XI (Gudeman). Ad una analisi anche sommaria di questo testo greco si vede subito che esso è indipendente da A, da B (s'intende, dall'archetipo di B, perché il *Ricc. 46* è posteriore) e anche da Σ , il testo greco della Versione Arabosiriaca. E come già B e Σ , così oggi Φ , il testo greco rispecchiato dai due manoscritti latini, conferma sicuramente la caduta della così detta teoria degli apografi, cioè della unicità di valore di A, del *Parisino 1741*. Darò qualche esempio. In 23, 1454 a 33, tutta la tradizione manoscritta era evidentemente mutila, e, in conseguenza di codesta mutilazione, corrotta; B e Σ restituiscono la parola mancante, $\delta\ \mu\acute{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$; in Φ , dopo la parola $\xi\sigma\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$, doveva essere o una parola illeggibile o addirittura una lacuna, perché l'uno e

parsa († Erse Valgimigli, ARISTOTELES LATINUS, *De Arte Poetica*, Guillelmo de Moerbeke interprete, Bruges-Paris, 1953). Delle affettuose parole latine, a lei ed a me dedicate alla fine della loro Prefazione, mi è caro qui rinnovare ad entrambi il mio commosso ringraziamento.

l'altro dei due codici latini dopo *fore* (= $\xi\sigma\epsilon\sigma\theta\alpha\iota$) hanno uno spazio vuoto. Eguale spazio vuoto è in 26, 1461 b 30, dove tutti gli altri manoscritti hanno una parola insensata, $\delta\epsilon\iota\lambda\iota\alpha\nu$ (verisimile dittografia di $\delta\eta\lambda\omicron\nu$), e solamente Σ pare non abbia, come non ci deve essere, niente. In 25, 1461 a 17, la parola $\iota\pi\pi\omicron\kappa\omicron\rho\upsilon\sigma\iota\alpha\iota$, già integrata dal Susemihl e dal Christ, come è in Σ così è in Φ (*galeati*). In 9, 1451 b 22, la lezione $\textit{Ἄνθη}$, già sospettata in Σ e congetturata dal Gudeman, è nettamente *Anthe* in Φ . Altri esempi si possono facilmente vedere qui stesso scorrendo l'Indice delle lezioni; e nell'opuscolo di Ezio Franceschini sopra citato.

Resterebbe ora da dire degli infiniti problemi che il testo della *Poetica* ha suscitato riguardo alla varia distribuzione de' suoi capitoli e paragrafi. Dai così detti trasposizionisti come l'Hermann (1802), il Susemihl (1865, 1874), e sopra tutti e primo di tutti Daniele Heinsius (1610), si è arrivati fino all'incredibile. Secondo l'Heinsius, per esempio, il cap. 7 è il cap. 12 della vulgata, il cap. 13 è il cap. 16, il cap. 14 è formato da parte del cap. 11 e di parte del cap. 13, il cap. 16 è formato di parte del cap. 13 piú il cap. 17, e così via. Di certi punti capitali dissi a suo luogo nel commentario. Ma in genere non bisogna dimenticare che la *Poetica*, come tutte le altre opere che ci rimangono di Aristotele, salvo la *Costituzione di Atene*, è un'opera esoterica, cioè originariamente non destinata al pubblico ma alla scuola, che è quanto dire a un pubblico di eruditi e di iniziati; e che certi che possono parere difetti di distribuzione e di ordine, come l'uso di speciali termini tecnici prima che siano dichiarati o senza che siano dichiarati affatto, si devono molto probabilmente alla natura dello stile esoterico e risalgono quindi allo stesso Aristotele. E dico questo riferendomi a questioni e a dubbi che possono apparire ragionevoli e che poi non sono molti; e non già a quella tal mania e

smania che prevalsero e imperversarono in tutta la filologia, massimamente tedesca, dell'Ottocento, onde si trovarono o si inventarono dubbi e questioni di ogni specie, e tutto fu perturbato e capovolto. In ogni modo sarà pur sempre lecito domandare: ammesso che la distribuzione della *Poetica* fosse originariamente, per esempio, come la volle l'Heinsius, chi e per qual ragione o fine introdusse il capriccioso disordine che si sospetta? E quando non ci si rende conto della ragione del guasto, e quando non si può giungere neppur da lontano a un grado di probabilità, è sempre meglio lasciar le cose come sono tradizionalmente.

Io ebbi presenti, traducendo, e oggi rivedendo, parecchie edizioni; e quelle sopra tutto che già enumerai a principio del libro. Ma non seppi rassegnarmi, in materia così controversa, a seguirne fedelmente nessuna. E poiché la edizione teubneriana del Christ (1910) è ancora quella più accessibile a tutti e di più facile acquisto, trascrivo qui appresso⁹ un elenco dei luoghi nei quali mi sono allontanato da codesta edizione.

INDICI

⁹ Vedi l'Indice delle lezioni a p. 255.

INDICE DELLE LEZIONI

che differiscono dalla edizione teubneriana del CHRIST. Questo indice vale solamente a raffigurare il testo sul quale ho condotta la traduzione. Perciò indico, generalmente e genericamente, con la sigla Mss. uno o piú manoscritti; salvo dove non mi sembri opportuna o necessaria piú speciale notizia, massime per le quattro testimonianze maggiori: e in questo caso indico con Σ il testo greco presupposto e ricostruibile dalla Versione Arabo-siriaca (sec. V-VI), con Φ il testo greco presupposto dalla Versione medievale latina (sec. X-XI), con A il *Parisinus 1741* (sec. X-XI), con B il *Riccardiano 46* (sec. XIII-XIV). Del resto riferire a manoscritti singoli, o a diverse mani di uno stesso manoscritto, le varie lezioni, sarà cosa facile a chiunque abbia la pazienza di scorrere qualche recente apparato critico, p. es. del Bywater, del Margoliouth, dell'Hardy, del Rostagni, del Gudeman (con qualche cautela e raffronto quest'ultimo). Mutamenti di punteggiatura non notai, sembrandomi sufficiente a questo la traduzione. Riguardo a spostamenti di interi brani, o proposizione o periodi, proposti o effettuati nella edizione CHRIST, avverto qui senz'altro che io seguì sempre l'ordine tradizionale. Emendamenti notati dal Christ rispetto ad A, e che io accettò, non ebbero nella traduzione né qui alcun segno quando coincidono con lezioni sicure di altri manoscritti. Indico con V proposte mie di emendamenti. Per controversie e chiarimenti su alcuni punti della critica del testo, mi permetto rimandare alle mie *Note di critica testuale alla « Poetica » di Aristotele*, in « Atti del Reale Istituto Veneto », tomo XCVI, 1936-7, p. 3 sgg.

- 1, 1447 a 17 τῶ γ' ἐν LOBEL.
- » » 21 φωνῆς Mss.
- » » 21 κἄν Mss.
- » » 25 τυγχάνουσιν Mss.
- » b 13 (τοὺς μὲν) ἐλεγ. GRYPHIUS.

- 2, 1448 a 4 τοιούτους, ὅσπερ MSS.
 » » 14 Δειλιάδα MSS.
 » » 15 <Ἄρ>γὰς CASTELVETRO (cfr. nota ad l.-).
 » » 16 Φιλόξενος, μιμήσαιτο ἄν τις MSS.
 » » 16 ἐν αὐτῇ MSS., Σ.
 3, 1448 a 22 πάντα CASAUBONUS.
 » » 35 οὔτοι MSS.
 » » 36 Ἴ�θηναῖοι MSS.
 4, 1448 b 20 φύσιν δὲ MSS., Σ.
 » » 20 μιμῆσθαι καὶ (διὰ τοῦ τε λόγου καὶ) V.
 » » 22 οἱ πεφυκότες MSS.
 » » 30 κατὰ τὸ ἀρμότιον καὶ τὸ MSS.
 1449 a 1 <ἦ> Ἰλιάς BYWATER
 » » 6 μείζω MSS.
 » » 7 ἄρ' MSS.
 » » 9 γενομένης δ' οὖν MSS.
 » » 19 καὶ λέξεως MSS.
 » » 28 λέγεται, ἔστω MSS.
 5, 1449 a 31 ἀλλὰ τοῦ αἰσχροῦ MSS.
 » b 5 προλόγους MSS.
 » » 7 τὸ μὲν οὖν MSS.
 » » 10 μέχρι μόνου MSS.
 » » 10 μὲν τοῦ ROSTAGNI.
 » » 11 μετὰ λόγου MSS., Σ.
 » » 13 ἢ μὲν γὰρ ὅτι MSS.
 » » 15 διαφέρει MSS.
 » » 20 αὐτῇ MSS.
 6, 1449 b 21 περὶ μὲν οὖν MSS.
 » » 29 μέλος MSS.
 » » 34 μέτρων MSS.
 » » 35 πᾶσαν MSS.
 1450 a 2 πέφυκε δὲ MSS.
 » » 2 αἴτια MSS.
 » » 4 ἔστιν δὴ EUKEN.
 » » 5 μῦθον τοῦτον MSS.
 » » 6 διάνοιαν MSS.
 » » 9 καὶ ἦθη καὶ λέξεις κτλ. MSS.

- » » 13 αὐτῶν ὡς εἰπεῖν MSS.
 6, 1450 a 18 βίου καὶ εὐδαιμονίας (καὶ κακοδαιμονίας ἢ δὲ εὐδαιμονία) καὶ ἡ κακοδαιμονία VAHLEN.
 » » 22 συμπεριλαμβάνουσιν MSS.
 » » 28 ὁ μὲν γὰρ ἀγαθὸς B, Σ.
 » » 30 λέξει <τε> καὶ διανοίᾳ V.
 » » 40 (= 37 BEKKER) συνίστασθαι MSS.
 » b 3 ἔστιν τε MSS.
 » » 6 ὅπερ ἐπὶ τῶν λόγων MSS.
 » » 9-11 προαίρεσιν, ὁποῖά τις, ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον, ἢ προαιρείται ἢ φεύγει· διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μὴδ' ὄλως ἔστιν κτλ. MSS.
 » » 15 καὶ ἐπὶ τῶν <ἀμέτρων> λόγων GUDEMAN, Σ..
 » » 17 ἡδυσμάτων, ἢ δὲ MSS.
 » » 18 ἢ γὰρ MSS.
 1, 1450 b 24 δὴ BYWATER.
 » » 30 αὐτὸ μὲν B.
 » » 39 ἀναιρθήτου χσόνου MSS.
 1451 a 6 τοῦ δὲ MSS.
 » » 9 τοῦ πράγματος φύσιν B.
 8, 1451 a 16 τῷ γ' ἐνὶ VETTORI.
 » » 19 Ἑρακλῆίδα καὶ B, Σ.
 » » 30 ταύτης καὶ SUSEMIHL.
 8, 1451 b 4 μετὰ μέτρου MSS.
 » » 5 τούτω... τῷ τὸν MSS.
 » » 20 ἐν ἐνίαις MSS.
 » » 21 οὐδέν MSS.
 » » 22 Ἄνθη, Φ, Σ (?).
 » » 32 γενέσθαι καὶ δυνατὰ γενέσθαι MSS.
 1452 a 1 τὸν μῦθον MSS.
 » » 4 γίνεται καὶ μάλιστα καὶ μᾶλλον MSS.
 » » 11 γίνεσθαι MSS.
 10, 1452 a 17 δὲ ἐξ ἧς MSS.
 11, 1452 a 25 οἶον MSS.
 » » 33 καλλίστη δὲ ἀναγνώρισις MSS.
 » » 34 περιπέτεια γένηται B, Σ.
 » b 3 ἐπεὶ δὴ ἡ MSS.

- » » 5 ἄτερος B.
 » » 7 ἐκείνου BYWATER.
 » » 9 ἐστί, περιπέτεια MSS.
 » » 13 καὶ αἱ τρώσεις B.
 12, 1452 b 26 μέρη δέ... ἐστίν MSS.
 » » 27 οἷς μὲν ὡς εἶδеси δεῖ MSS.
 13, 1453 a 5 ὅμοιον, ἔλεος... ὅμοιον MSS.
 » » 19 αἱ κάλλιστα MSS.
 » » 19 Ἄλκμέωνα BYWATER.
 » » 30 σύστασις ἢ MSS.
 » » 36 οἱ ἄν BONITZ.
 14, 1453 b 15 δὴ SPENGL.
 » » 19 οἶον ἢ MSS.
 » » 20 ἀποκτείνη... μέλλη MSS.
 » » 22 Κλυταιμῆστραν ROSTAGNI, Σ.
 » » 23 Ἄλκμέωνος BYWATER.
 » » 31 Ἄλκμέων BYWATER.
 15, 1454 a 19 τινα (ὅποια τις ἄν) ἢ ΤΚΑΤΣΧ, ΓΟΥΔΕΜΑΝ, Φ.
 » » 21 τὸ ἀρμότιοντα B.
 » » 21 γὰρ ἀνδρείον MSS.
 » » 23 οὕτως VAHLEN.
 » » 26 ὑποθεῖν B, Σ.
 » » 28 οἶον ὁ MSS.
 » » 30 ῥῆσις, τοῦ MSS.
 » b 5 καὶ ἀγγελίας MSS.
 16, 1454 b 22 λόγῃ... (οἶ) Γηγενεῖς ΓΟΥΔΕΜΑΝ, Φ, Σ.
 » » 22 ἀστέρες Σ.
 » » 24 οἶον τὰ περιδέραια MSS.
 16, 1454 b 25 οἶα ROSTAGNI.
 » » 25 τούτοις MSS.
 » » 31 διὸ ἀτεχνοὶ MSS.
 » » 31 οἶον ἐν τῇ B, cfr. Σ.
 » » 33 διὸ τι ἐγγὺς BYWATER.
 1455 a 6 Πολυίδου PAZZI.
 » » 10 τὸν υἱὸν B.
 » » 14 τὸν μὲν ΤΚΑΤΣΧ.
 » » 14 τόξον ἐντείνειν, ἄλλον δὲ μηδένα, πεποιημένον ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ καὶ ὑπόθεσις, καὶ εἶγε τὸ τόξον B, Σ.

- 1455 a 15 δι' ἐκείνου MSS.
 » » 16 παραλογισμὸς B.
 » » 21 περιδεραίων MSS.
 17, 1455 a 22 συναπεργάζεσθαι MSS.
 » » 24 ὁ ὄρων MSS.
 » » 27 ὄρωντα τὸν Θεατὴν MSS. (cfr. nota ad l.).
 » b 1 τοὺς δὲ MSS. (cfr. nota ad l.).
 » » 8 διὰ τινα αἰτίαν MSS.
 » » 9 [ἔξω τοῦ καθόλου] DUENTZER.
 » » 11 Πολυίδος PAZZI.
 » » 18 (οἶ) Σ.
 » » 18 μακρὸς MSS.
 » » 21 αὐτὸς δὲ MSS.
 » » 22 τινὰς αὐτὸς MSS.
 18, 1455 b 28 μεταβαίνει PAZZI, Σ, Φ.
 » » 29 ἢ εἰς ἀτυχίαν B, Σ.
 » » 33 διή(λωσις) CHRIST, Σ.
 » » 33 λύσις δ' ἢ MSS. Σ.
 1456 a 3 τέταρτον ὄψις οἶον BYWATER.
 » » 9 οὐδεν(ι) TYRWITT.
 » » 11 ἀμφοτέρω B.
 » » 11 συγκροτεῖσθαι Φ (cfr. le mie Note cit., p. 13).
 » » 20 στοχάζονται MSS.
 » » 30 πρώτου ἀρξάντος τούτου Ἀγάθωνος [τοῦ τοιούτου] V (cfr. Σ, Φ, B e mie Note cit., p. 13).
 19, 1456 a 33 εἰδῶν B, Σ.
 » b 2 καὶ ἐν τοῖς MSS.
 » » 7 φαίνοιτο MSS.
 » » 7 ἠδέα καὶ μὴ MSS.
 20, 1456 b 21 σύνδεσμος (ἢ) ἀρθρον STEINTHAL.
 » » 35 ἔχοντος · καὶ γὰρ MSS.
 » » 36 τὸ ΓΡ ἄνευ τοῦ A... τοῦ A MSS.
 1457 a 2 συντίθεσθαι καὶ... μέσου MSS.
 » » 6 (...ἢ) [ἀρθρον δ' ἐστί] φωνὴ HARTUNG, SUSEMIHL.
 » » 13 Θεόδωρος ΤΚΑΤΣΧ, Σ.
 » » 16 πότε MSS.
 » » 19 ἢ μὲν κατὰ τὸ τούτου PAZZI.

- 1457 a 22 ἡ ἐπίταξιν Mss.
 > > 27 ἔξει, οἶον... ὁ Κλέων Mss.
 21, 1457 a 33 καὶ ἀσήμευ Mss.
 > > 34 ὡς σημαίνοντος MARGOLIOUΗ (cfr. A, B, Σ).
 > > 36 [τά] πολλά GUEDEMAN.
 > > 36 Μασσαλιωτῶν DIELS, Σ.
 > b 6 γλώττα, <καὶ τὸ δόρυ ἡμῖν μὲν κύριον, Κυπρίους δὲ
 γλώττα> Σ.
 > > 8 ἐπὶ γένος B.
 > > 12 τὸ γὰρ μυρία πολλά ἐστὶν V¹.
 > > 13 πολλά BYWATER.
 > > 14 τεμών Mss.
 > > 24 ἡμέρας, ἢ ὥσπερ Ἐμπεδοκλῆς, καὶ τὸ... βίου Mss.
 > > 33 ἄοινον. <.....>: indicò lacuna (definizione del
 κόσμος) MAGGI.
 1458 a 4 καὶ τὸ Πηλείδου Πηληιάδεω Mss.
 > > 14 τὸ Ε ταυτά Mss.
 21, 1458 a 17 πέντε, τὸ πῶυ τὸ νάυυ τὸ γόνυ τὸ δόρυ τὸ ἄστυ
 Mss., Σ.
 > > 17 καὶ N καὶ <P καὶ> MAGGI.
 22, 1458 a 27 τῶν ὀνομάτων Mss.
 > > 30 τὰ δὲ ἐκ Mss.
 > > 31 γὰρ τὸ μὴ Mss.
 > b 1 συμβάλλεται Mss.
 > > 8 ῥῥῆδιον ὄν B, Σ.
 > > 11 φαίνεσθαι πως Mss.
 > > 16 τῶν ὀνομάτων Mss.
 > > 25 ἀεικῆς Mss.
 23, 1459 a 19 συνιστάναι Mss.
 > > 33 μέγας... εὐσύνοπτος Mss.
 > > 34 ἔσεσθαι ὁ μῦθος Σ, B (lacuna in Φ).
 > > 34 μετριάζοντα Mss.

¹ In genere i mss. tendono ad accordare: ο μυρίον πολύ con τό, oppure τὰ con μυρία πολλά. Sospetto che la vera lezione sia τὸ μυρία πολλά. Così, più sotto, τοῦ πολλά invece di τοῦ πολλοῦ. Per la stessa ragione in 20, 1457 a 13, mi parve sospetto ἐν τῷ Θεόδωρῳ invece di ἐν τῷ Θεόδωρος. Cfr. *De interpr.* 2, 16 a 21, ἐν γὰρ φ Κάλλιππος.

- 1459 a 35 αὐτῶν πολλοῖς Mss.
 > b 7 ἀπόπλους κ. Σ. κ. T. Mss.
 24, 1459 b 14 ἐκάτερον <ἐκατέρως> GUEDEMAN.
 > > 15 ἀναγνώρισις Mss.
 > > 36 καὶ <ταύτη> ἢ TWINING.
 1460 a 11 ἄλλο τι ἦθος Mss.
 > > 12 ἔχοντα ἦθος Mss.
 > > 12 δεῖ μὲν οὖν ἐν ταῖς Mss.
 > > 21 οἱ ἀνθρώποι B.
 > > 24 ἄλλο δὲ τούτου ROBORTELLI.
 > > 25 γενέσθαι ἢ VAHLEN.
 > > 27 τούτου τὸ B.
 > > 36 φαίνεται Mss.
 > > 36 ἄτοπον <ὄν> BUTCHER.
 > b 1 ταυτά V.
 25, 1460 b 11 λέξει ἢ καὶ Mss.
 > > 17 <τοῦ ἄ> προεῖλετο UEBERWEG, SUSEMIHL.
 > > 17 μιμήσασθαι ἀδυναμία, αὐτῆς ἢ ἀμαρτία Mss.
 25, 1460 b 18 εἰ δὲ τὸ Mss.
 > > 19 <ἄμ'> ἄμφω VAHLEN.
 > > 21 τέχνην ἢ MARGOLIOUΗ.
 > > 21 ἀδύνατα πεποιήται ὁποιοῦν Mss.
 > > 26 εἴρηται Mss.
 > > 28 μᾶλλον ἢ ἦτιον Mss.
 > > 29 ἡμαρτησθαι Mss.
 > > 36 Εὐριπίδης Mss.
 1461 a 1 ὥσπερ Ξενοφάνει Mss.
 > > 11 τὸ οὐρῆας B.
 > > 14 τὸ εὐπρόσωπον B.
 > > 16 ἄλλοι Mss.
 > > 17 ἱπποκορυσταὶ Σ, Φ.
 > > 19 συρίγγων τ' ἐ<νοπήν> ὀμαδόν <τε> SUSEMIHL (da
 Il. x. 13), Σ.
 > > 20 τοῦ πολλοί Mss.
 > > 23 δὲ οἱ εὐχος ἀρέσθαι B, Σ.
 > > 27 γὰρ πλείω Mss.
 > > 28 λέξεως · <οἶον> τὸ κεκραμένον Σ.

- 1461 a 29 εἶναι, ὄθεν... καὶ MSS.
 > > 31 οἰνοχοεῦειν MSS.
 > > 34 οἶον τῷ BYWATER.
 > > 35 ὠδὶ ἢ ὠδὸς ὡς MSS.
 > b 2 ἔνιοι VETTORI. Σ.
 > > 2 προυπολαμβάνουσι τι B.
 > > 2 καὶ αὐτοί... καὶ ὡς MSS.
 > > 7 Κεφαλλῆνες ΤΥΡWITT.
 > > 9 πρόβλημα εἰκός MSS.
 > > 12 ἀπίθανον καὶ δυνατόν MSS.
 > > 13 <εἰ γὰρ ἴσως ἀδύνατον> Σ (cfr. ΤΚΑΤSCH, o. c.,
 vol. II, p. 226 b).
 > > 17 ὑπεναντίως εἰρημένα ΤWNING, Σ.
 > > 21 ἀλογία καὶ μοχθηρία VAHLEN.
 > > 23 Ὁρέστη <τῆ> τοῦ VAHLEN.
 26, 1461 b 30 [δειλίαν] MSS. lacuna in Φ (cfr. 1459 a 34):
 probabile dittografia (ΤΚΑΤSCH, II 134 sgg.).
 26, 1462 a 2 αὐτοῦς HERMANN.
 > > 4 <οῦ> VETTORI, Σ.
 > > 8 δίδοντα MSS.
 > > 17 τὰς ὄψεις MSS.
 > > 17 δι' ἅς VAHLEN, Σ.
 > b 8 οἶον ἐὰν ἐκ MSS.
 > > 19 περὶ δὲ ἰάμβων καὶ κωμῶδίας B.

INDICE DEI NOMI PROPRI

ACHILLE. — È molto incerto se ci fosse una tragedia di Agatone (v. AGATONE) con questo titolo; oltre che, il passo di Aristotele (15, 1454 b 14) non è sicuro nemmeno per il nome Agatone. — Cfr. anche 22, 1459 a 1.

ADES (DRAMMI DELL'). — Che si trattasse di un particolar genere di drammi risulta anche da una espressione comica di Aristofane che in un frammento del Geritade (fr. 149-50 Kock), parla di poeti tragici ἄδοφοῖται, 'frequentatori dell'Ade'. Si può pensare (18, 1456 a 4), di Eschilo ai *Conduttori di anime*, ψυχαγωγοί, se si ammetta che l'argomento derivasse dal canto undecimo, Νέκυντα, della *Odissea*; e al *Sisifo che rotola il sasso*, Σίσυφος πετροκυλιστής (NAUCK, TGF², pp. 87, 74); e a una tetralogia non sappiamo di chi, se di Critia o di Euripide, così costituita: *Tennes*, *Radamanti*, *Piritoo*, *Sisifo* (NAUCK, ibid., p. 770).

AGATONE. — Poeta tragico ateniese. Fiorì negli ultimi de-

cenni del quinto secolo. Riportò la prima vittoria alle Lenèe nel 417/16. E in occasione di questa vittoria si crede tenesse il banchetto descrittoci da Platone nel *Simposio*. Dopo il 405 fu alla corte di Archelao, re di Macedonia. E ivi morì ancora giovine (era nato intorno al 440), o alla fine del quinto o nei primissimi anni del quarto secolo. Poeta elegante, raffinato, artificioso, ricercatore di novità, piacque molto alla società ateniese del tempo suo già educata o guastata da Euripide, smaniosa anch'essa più di sottigliezze che di grandezza, più di artificiosa frigidità che di accesa fantasia. Non dovè scrivere molto. E anche degli otto titoli di tragedie che ci restano, *Achille*, *Aèrope*, *Alcmeone*, *Anthos* o *Anteo* o piuttosto *Anthe* (cfr. 9, 1451 b 22, e GUEMANN in « Philol. », LXXVI p. 243), *Tieste*, *Iliuperside* (v. più avanti), *Misi*, *Tèlefo*, è probabile che più di uno si riferiscano a una tragedia sola. Dal

frammenti, pochi e brevi e insignificanti, non potremmo certo farci un'idea della sua arte: possiamo, indirettamente e parzialmente, dal discorso che gli fa fare Platone nel *Simposio* e dalla caricatura di Aristofane nelle *Thesmophoriazúse*; e vedi in proposito le belle pagine del Romagnoli nella introduzione a questa commedia (II, 233 sgg.). Nell'*Anthe* la gran novità, — e questa fu veramente, forse, delle sue novità la più grande, — sarebbe stata l'aver buttate a mare per la prima volta mitologia e storia (9, 1451 b 22): dunque, né dèi né re né eroi: personaggi di pura invenzione: tragedia borghese? Nella *Iliupèrside* (se pur Agatone compose mai una tragedia di questo nome e argomento) avrebbe messo insieme tutti i principali avvenimenti della guerra e della distruzione di Ilio; e la tragedia, dice Aristotele (18, 1456 a 16), cadde appunto e solo per questo, cioè per mancanza di concentrazione e di unità. Altra novità fu di sostituire agli stàsimi canti corali (*ἐμβόλιμα*), i quali non avevano che far niente con lo svolgimento dell'azione e potevano essere trasportati e adattati in qualunque tragedia (18, 1456 a 30): novità molto relativa, perché Euripide aveva già fatto parecchio su cotesta strada. Aristotele riferisce anche, e per ben

tre volte, due nella *Poetica* (18, 1456 a 24; 25, 1461 b 15) e uno nella *Retorica* (II, 24, 1402 a 10), un suo motto che dovè piacere assai, a quanto pare:

Questo può dirsi ben ch'è verosimile, che inverosimil cosa all'uomo cãpiti.

AIACE. — Si tratta evidentemente (18, 1456 a 1) di Aiace Telamonio. È nota la contesa che sorse fra lui e Odisseo per il possesso delle armi di Achille; e come, poiché queste furono aggiudicate a Odisseo, Aiace ne impazzì d'ira e di dolore, e nel delirio fece strage di tutte le greggi del campo acheo credendo uccidere i capi greci; e come poi, rinsavito e vergognoso dello scempio commesso, si uccise. Argomento di molte tragedie. Ricordiamo: 1) Una trilogia di Eschilo (cfr. IL GIUDIZIO DELLE ARMI); 2) L'*Aiace* di Sofocle, la più antica delle sette tragedie pervenute; 3) l'*Aiace impazzito* di Astidamante il Giovane: ci resta appena il titolo; 4) l'*Aiace* di Teodette, che pare trattasse lo stesso argomento della *ἑπλων κρίσις* di Eschilo; 5) un *Aiace* di Càrcino.

ALCIBIADE. — Le *πράξεις* e i *πάθη* di Alcibiade (9, 1451 b 11) dovevano essere tuttavia presenti, pur dopo quasi un secolo, nella memoria e nella storia degli Ateniesi e di Atene.

ALCINOO (IL RACCONTO NELLA CASA DI). — Sono i libri IX-XII dell'*Odissea*: cfr. nota a 16, 1455 a 2.

ALCMEONE. — Argomento anche questo (13, 1453 a 19; 14, 1453 b 23; b 33) di numerose tragedie. Sapendo Amfiarao che se avesse preso parte alla spedizione contro Tebe non ne sarebbe più ritornato, si nascose. Ma Adrasto, capo della spedizione, corruppe col dono di un monile aureo, la collana di Armonia, la sorella sua e moglie di lui Erifile; e così Amfiarao dovè partire. Ma, innanzi di partire, commise al figliuol suo Alcmeone, com'egli fosse morto, di farne su la madre vendetta. E, morto Amfiarao a Tebe, Alcmeone uccise la madre. Subito le Furie lo esagitano; e quindi il suo vario errare. Scrissero tragedie su questo mito: Sofocle; Euripide, al quale anzi se ne tribuiscono due, *Alcmeone nella Psòfide* e *Alcmeone a Corinto*; Agatone; Astidamante il Padre (cfr. ASTIDAMANTE); Nicòmaco; Teodette; Evàreto. È probabile che si ricongiungessero a questo mito anche l'*Alfesibeia* di Achèo e di Cherènone.

AMFIARAO. — Cfr. CÀRCINO.

ANTHE (o *Anteo* o *Anthos*: 9, 1451 b 22). — Cfr. AGATONE.

ANTIGONE. — Tragedia notissima di Sofocle. Rappresentata verosimilmente il 441. Per

l'episodio di Emone e Creonte cfr. nota a 14, 1454 a 1.

ARES. — 21, 1457 b 21; b 22; b 33.

ARGA (2, 1448 a 15). — Un poeta del tempo di Aristotele. Dobbiamo contentarci di quel pochissimo di cui ci informa Ateneo. Il quale dice che fu poeta *μοχθηρῶν νόμων*, cioè di nòmi moralmente riprovevoli (628 c). Ma dovè essere poeta assai noto; e lo troviamo ricordato massimamente dai poeti comici, una volta da Alèsside e due da Anassàndride (presso ATENE, *ibid.* c, d; 131 b cfr. KOCK, *CAF*, II, pp. 141, 152, 304).

ARGO. — Cfr. s. v. MITYS (9, 1452 a 9).

ARIFRADE. — Si tratta (22, 1458 b 31), pare, dello stesso Arifrade, figliuolo di Autòmene, ricordato e beffeggiato da Aristofane nei *Cavalieri* (1280 sgg.) e nelle *Vespe* (1275 sgg.; cfr. anche *Pace*, 883, *Eccles*, 129), che aveva un fratello attore e un altro, Arignòto, citaredo: probabilmente, come Euclide, un poeta comico e rivale, appunto, di Aristofane. Il MARGOLIOUTH, *Onomasticon*, p. 332, lo identifica anche con quell'Arifrade ch'è ricordato e biasimato nel suo *Callia* da Eschine socratico. Dove poi costui mettesse in ridicolo certe forme di linguaggio degli attori tragici, se in una

satira poetica o in un trattato di critica o nelle stesse commedie, anche questo ci è ignoto: meno improbabile l'ultima ipotesi.

ARISTOFANE (3, 1448 a 27). — Il più grande poeta comico di ogni letteratura. Nato verso il 445, morto verso il 335. Gli antichi conoscevano di lui una quarantina di commedie. Ce ne restano intere undici; delle altre, titoli e frammenti.

ASTIDAMANTE. — Ci furono due poeti tragici di questo nome, del quarto secolo a. C., padre e figlio. Quello ricordato qui (14, 1453 b 31) è il padre. Discendente della famiglia di Eschilo; figlio del poeta tragico Morsimo; discepolo di Isocrate. Poeta fecondo e caro al pubblico: Suida gli attribuisce 240 tragedie. Riportò quindici vittorie: delle quali tre ci sono testimoniate da iscrizioni, una del 372 (né dovè essere la prima, avendo egli cominciato a rappresentare nel 398), una del 341 con una trilogia, e una del 340 con due tragedie, *Licàone* e *Partenopèo*; tragedia quest'ultima che gli procurò anche l'onore di una statua nel teatro di Dioniso. Del suo *Alcmeone* ci resta appena un verso. Per l'argomento cfr. *ALCMEONE*.

ATENE. — 5, 1449 b 7.

ATENIESI. — 3, 1448 a 36; b 1.

AULIDE. — V. s. v. *IFIGENIA IN AULIDE*.

BAGNO (LA SCENA DEL). — È il libro XIX dell'*Odissea*; cfr. per i due luoghi citati le note a 16, 1454 b 29; 24, 1460 a 27.

CALLIPPIDE. — Attore tragico assai famoso nell'antichità (*PLUT. Apophth. Lac.*, 212 f); si vantava di far piangere con l'arte sua parecchia gente (*XEN. Conv.* III, 11). Contemporaneo di Socrate e di Agesilao, fiorì dunque tra la fine del quinto e il principio del quarto secolo, e fu posteriore di una generazione a Minisco che pur lo conobbe e lo chiamava « la scimmia », evidentemente per le sue esagerazioni nel gestire recitando (26, 1462 a 1; a 10).

CARCINO. — Ci furono due poeti tragici di questo nome, ambedue di Agrigento e della stessa famiglia. Il più antico fiorì al principio della seconda metà del quinto secolo (fu stratego nel 431), ed ebbe tre figlioli, Sènocle, Senotimo e Senarco, i quali pare fossero tutti tre un po' nani, e tutti tre danzatori emeriti e poeti tragici come il padre. Aristofane si divertì molto a mettere in ridicolo questa famigliuola di poeti e danzatori nani, e li ricorda spesso, ora l'uno, ora l'altro,

ora tutti insieme: cfr. *Pace*, 781 sgg., e specialmente la scena finale delle *Vespe*, 1501 sgg. Figliolo di Sènocle, che pur era riuscito nel 415 a vincere con una tetralogia Euripide, fu Càrcino il giovane, poeta tragico anche lui. Pare che egli abbia scritto circa 160 drammi: ma i titoli e i frammenti che ci rimangono sotto il semplice nome di Càrcino non è facile distinguere a quale dei due poeti debbano essere ascritti. I titoli pervenutici sono questi: *Aèrope*, *Aiace*, *Alope*, *Amfiarao*, *Achille*, *Tieste*, *Medea*, *Edipo*, *Oreste*, *Semele*, *Tiro*.

Il *Tieste* e l'*Aèrope* sembrano al NAUCK (*TGF*², p. 797), forse senza motivo, titoli di un medesimo dramma. Che cosa fossero le « stelle » di cui Càrcino si valse nel *Tieste* come segno di riconoscimento, già dissi a suo luogo (16, 1454 b 22). Ma da chi e per qual ragione o *Tieste* o *Àtreo* fossero riconosciuti è inutile congetturare. E anche del suo *Amfiarào*, se pur questo è il titolo della tragedia, non ci resta altra notizia che *Poet.* 17, 1455 a 26. Se la fonte di Aristotele, come sospetta il Rostagni, è Aristofane; e l'*Amfiarào* di Aristofane, rappresentato alle Lenèe nel 414, fu parodia dell'*Amfiarào* o comunque di una tragedia di Càrcino dove code-

sto mito era trattato; si dovrà ammettere che il Càrcino di Aristotele fu Càrcino il Vecchio. Per il mito vedi *ALCMEONE*. Dell'episodio dissi a suo luogo.

CARTAGINESI. — 23, 1459 a 26.

CATALOGO (DELLE NAVI). — 23, 1459 a 36.

CEFALLENI. — V. s. v. *ICARIO* (25, 1461 b 7).

CENTAURO. — Cfr. *CHERÉMONE*.

CHERÉMONE. — Poeta tragico ateniese del quarto secolo; del numero di coloro, dice Aristotele (*Rhet.* III, 12, 1413 b 13), che componevano tragedie più per esser lette che rappresentate. Lo stesso Aristotele lo definisce « preciso come un logografo »; e di codesta raffinata precisione dà un esempio Ateneo (679 f) nella enumerazione che egli avrebbe fatta di tutti i fiori di una corona. E fiori e colori e preziosità di ogni genere dovevano esser gettati abbondantemente nella sua poesia, a giudicare dai frammenti che ce ne restano. I quali sono — più o meno lunghi, il più lungo è dell'*Eneo*, di diciassette versi assai belli — una quarantina circa (NAUCK, *TGF*², p. 781 sgg.); e titoli di suoi drammi sono: *Alfesibea*, *Achille uccisore di Tersite*, *Dioniso*, *Oreste*, il *Centaurò*, i *Minii*, *Odisseo*, *Eneo*. **Ve-**

ramente del *Centauro* Aristotele (1, 1447 b 20) parla come di una rapsodia, e pare che propenda a considerarlo come qualche cosa di epico (24, 1460 a 2); invece Ateneo (608 e), al quale dobbiamo gli unici due frammenti che ce ne restano, lo dice δρᾶμα πολύμετρον. Né da questi pochi versi si riceve alcuna luce; e anche l'argomento è ignoto.

CHIONIDE. — Chiònide e Magnète sono citati da Aristotele (3, 1448 a 33) come i due piú antichi poeti comici attici; e come di molto posteriori tutti due a Epicarmo. Di Chiònide, Ateniese, sappiamo da Suida che avrebbe cominciato a far rappresentare sue commedie in Atene sui primi del quinto secolo, e la sua prima vittoria, alle Dionisie urbane, è del 488/7; si citano di lui tre titoli di commedie, gli *Eroi*, gli *Assiri* o *Persiani*, i *Mendicanti*, e pochi frammenti non tutti autentici. Ci è piú noto Magnète, Icarìo; la cui attività comica pare cominciasse poco piú tardi, se una sua vittoria, che però non è detto fosse la prima, ci è attestata nel 472 (cfr. *IG* II, 971 a 3). Piú volte ne' concorsi riuscì vincitore, e a ogni modo per un certo tempo fu poeta assai gradito al pubblico ateniese (cfr. ARISTOTEL. *Equit.* 520 sgg.). Titoli di commedie: *Dioniso*, gli *Uccelli*, le *Rane*; e pare si debba a lui l'in-

venzione di certi travestimenti del coro che furono poi molto sfruttati dai comici posteriori.

CICLOPE (2, 1448 a 15). — Senza dubbio questo Ciclope è il Polifemo del mito omerico ed euripideo: qui è menzionato come titolo e argomento di due ditirambi. v. FILÒSSENO e TIMÒTEO.

CIPRII. — Abitanti di Cipro (21, 1457 b 6): dialetto arcadocipriota.

CIPRII (I). — Tragedia di Dicedogene (16, 1455 a 1): cfr. DICEDOGENE.

CIPRII (I CANTI). — E uno dei poemi ciclici; pare fosse in undici libri. A noi restano appena una cinquantina circa di esametri in diversi frammenti. C'erano, dice il poeta, troppi uomini su la terra e la terra ne era troppo gravata; Zeus ne ebbe pietà e pensò di alleggerirla di cotesto peso con una guerra. E fu la guerra di Troia. E cosí Λιὸς δ'ἔτελεῖτο βουλή, dice il poeta omericamente, « di Zeus compievasi il consiglio ». E il poeta raccontava le nozze di Pèleo e Tètide, il giudizio di Paride, il rapimento di Elena, la prima radunata dei guerrieri in Aulide con l'episodio della finta pazzia di Odisseo cui allude Aristotele in 8, 1451 a 25, e la spedizione in Teutrania e il ritorno; poi, la seconda radunata in Aulide, il sacrificio di Ifigenia, il viag-

gio a Tènedo, l'abbandono di Filottète a Lemno, l'arrivo a Troia, le prime battaglie, ecc.; e finiva con un catalogo degli alleati contro Troia. Questo, su per giù, sarebbe stato il contenuto del poema secondo la notizia che ce ne dà Proclo (KINKEL, *EGF*, p. 16): comprendeva cioè, narrati in un certo ordine, tutti gli avvenimenti precedenti all'*Iliade*; e basta confrontare questo sunto anche solo coi titoli di gran parte delle tragedie delle quali abbiamo notizia, per convincerci come questo poema dovè essere per i poeti tragici una fonte molto copiosa e preziosa di materiale e di situazioni (23, 1459 b 2-5). I piú lo attribuiscono a Stasino di Cipro, poeta del settimo secolo; altri a Egesia o Egesino di Salamina cipriota. Fu primo Erodoto che lo negò a Omero (II, 116 sgg.).

CLEOFONTE. — In 2, 1448 a 12, è detto che i suoi personaggi erano uomini ordinari, ὁμοίους, né migliori né peggiori; in 22, 1458 a 20, è detto che la sua elocuzione è chiara, come quella che è costituita di vocaboli propri, ma volgare, ταπεινή. Questi

due luoghi non c'è difficoltà perché non possano riferirsi alla stessa persona. E questa persona non è necessario supporre dal contesto di 2, 1448 a 12, dov'è ricordata con Omero ed Egènone, poeti epici, che fosse un poeta epico; in 22, 1458 a 20, è ricordata insieme con Stènelo, poeta tragico. Può essere dunque lo stesso poeta tragico di cui parla Suida: benché, in ogni modo, sul tipo di quel Cheremone ricordato sopra, poeta di rapsodie tragiche piú che di tragedie vere e proprie. Quanto al Cleofonte cui Aristotele accenna in *Soph. el.* 15, 174 b 27, costui era il personaggio e non l'autore di un dialogo intitolato *Mandrobúlo*¹, e col Cleofonte poeta non ha che fare; e quanto al Cleofonte ricordato in *Rhet.* III, 7, 1408 a 10, e presentato come esempio di quello stile da commedia che risulta da accoppiamenti bizzarri di cose umili espresse in tono solenne e fiorito o viceversa, come chi dicesse « O venerando fico », sembra poco credibile possa identificarsi col Cleofonte dei due luoghi della *Poetica* sopra citati, mas-

¹ Cfr. a questo proposito un articolo del Bywater in « *Journal of Philology* », XII, pp. 17 sgg. — Mandrobúlo era un tale che aveva promesso agli dèi un ariete d'oro, e poi d'argento, e poi di ferro, e poi finí che non dette niente; onde venne fuori il proverbio « l'affare va alla Mandrobúlo », cioè di male in peggio.

sime col secondo: e ha da esser piuttosto, dice il Tyrwhitt, un ignoto oratore.

CLEONE. — Nome di persona comunissimo in Atene (20, 1457 a 27); né è il caso, naturalmente, di pensare al Cleone famoso, cuoio e demagogo.

CLITENNESTRA. — V. ORESTE.

COEFORE (LE). — È il noto dramma di Eschilo (16, 1455 a 5), parte centrale dell'unica trilogia che ci sia rimasta intiera, *Agamennone*, *Coefore*, *Eumènidì*, *Proteo* satiresco; la quale fu rappresentata nel 458.

CRATETE. — Poeta comico attico. La sua prima vittoria fu intorno al 450. Sebbene cronologicamente appartenga alla così detta Commedia Antica, egli apparisce tuttavia come un precursore della Media e Nuova. Aristofane ne parla non senza lode nei *Cavalieri*, 537 sgg. Ci rimangono poco più di una cinquantina di frammenti. Di una sola commedia, τὰ θηρία, *Le bestie selvagge*, possiamo farci un'idea approssimativa. Due personaggi vi discorrevano di una vita meravigliosa, in cui non c'era più bisogno di schiavi, e gli stessi utensili domestici facevano ognuno da sé quello che bisognava (penso al Φιλοψευδής di Luciano, c. 35). Ecco il καθόλου ποιεῖν γόγους, le finzioni personali di cui parla Aristotele

(5, 1449 b 8).

CREONTE (14, 1454 a 1). — Vedi EMONE.

CRESFONTE. — Tragedia perduta di Euripide. Ce ne restano in undici frammenti una trentina di versi. Dai quali, e dalle favole 137 e 184 di Igino, si arguisce questo contenuto. Polifonte, ucciso il marito di Mèrope e i suoi figli adulti, ne usurpa il regno e sposa la vedova regina. Di nascosto ella manda in Etolia il figliolo Cresfonte ancora bambino. Polifonte lo cerca dovunque per uccidere anche lui, e mette una taglia sul suo capo. Cresciuto intanto Cresfonte, pensa di vendicare il padre e i fratelli. E si presenta ignoto alla reggia dicendo d'aver ucciso Cresfonte. Dovette accadere qui la celebre scena citata da Aristotele (14, 1454 a 5) e che Plutarco dice (*de esu carniū*, II, c. 5, p. 998 e) che suscitava tuttavia una grande commozione nel teatro e faceva rabbrivir di terrore, quando cioè Mèrope si scaglia con una scure levata contro il figliol suo, credendolo del figliolo suo l'uccisore, e grida (NAUCK, *TGF*², p. 500):

Ben ti sta questo colpo che di mia mano ricevi!

Ma soccorre in tempo un vecchio compagno del giovinetto, onde il subito riconoscimento.

CRETESI. — 25, 1461 a 14.

DANAO. — Cfr. LÍNCEO.

DICEOGENE. — Poeta tragico contemporaneo di Agatone, tra la fine del quinto e i primi del quarto secolo a. Cr.; ma forse più lirico-ditirambico che tragico. Ci restano solo due titoli di tragedie, *Medea* e *I Ciprii*, e pochi frammenti d'incerta sede. De' suoi *Ciprii* non ci rimane altra notizia che il passo della *Poetica*, 16, 1455 a 1. È probabile che l'eroe del dramma fosse Teucro, figlio di Telamone. Cacciato in esilio dal padre perché era tornato da Troia senza aver vendicata la morte del fratello Aiace, visse qualche tempo a Cipro e non tornò a Salamina che dopo morto il padre. Si immagina che, rientrando egli travestito nella casa paterna, alla vista di un quadro che rappresentava suo padre, ruppe in lacrime e così fu riconosciuto. Il coro sarebbe stato composto naturalmente di Ciprii.

DILIADÈ (2, 1448 a 14). — Cfr. NICÒCARE.

DIONISIO. — Si tratta evidentemente (2, 1448 a 6) del pittore Dionisio di Colofone, contemporaneo di Polignoto: ma così diverso da lui nell'umano realismo delle sue pitture che, non ostante dipingesse dèi ed eroi, fu soprannominato ἀνθρωπογράφος (PLINIO, *N. H.* 35, 113).

DIONISO. — 21, 1457 b 21, 22.

DISCO (IL). — Pare fosse il titolo di una composizione musicale (26, 1461 b 33). Il flautista che la eseguiva, forse anche a compenso della sua poca abilità musicale (φαῦλος ἀδελγής), si accompagnava con una mimica vivacissima, perfino rotolandosi a terra per rappresentar meglio il ruzzolare del disco.

DOLONE. — 25, 1461 a 12.

DONNE DI SPARTA (LE). — È il titolo di una tragedia di Sofocle della quale ci restano solo cinque versi. Sembra probabile che queste donne di Sparta, le quali certo formavano il coro, fossero al séguito di Elena in Troia e che insieme con lei aiutassero Diomede e Odisseo nel rapimento del Palladio. Si direbbe dunque che questa tragedia continuasse l'*Odisseo mendico* (cfr. s. v.) che Aristotele ricorda precedentemente (23, 1459 b 7), oppure che ne svolgesse, compiutamente e indipendentemente, l'ultimo episodio (cfr. PROCOLO ap. *EGF*, KINKEL, p. 36; NAUCK, *TGF*², p. 210).

DORI. — 3, 1448 a 30.

EDIPO. — Chi fosse e qual ventura agitasse la sua vita e come uccise il padre Laio e sposò la madre, è comunemente noto per i due drammi di Sofocle, *Edipo re* ed *Edipo a Colono*. Ma

poiché Aristotele lo ricorda anche come un personaggio per eccellenza tragico (13, 1453 a 11-20), è utile dire che infatti parecchi altri poeti composero tragedie intorno a lui. E sono: Eschilo, che ne fece il dramma di mezzo di una sua tetralogia (*Laio, Edipo, Sette a Tebe, Sfinge*, dramma satiresco); Euripide; Acheo; il vecchio Filocle, nipote di Eschilo; Càrcino e il figliol suo Sènocle; Nicòmaco; Melèto (non credo il famoso accusatore di Socrate; forse il padre di costui: cfr. la mia *Apologia*, Bari, Laterza, 1929, p. 7), che compose addirittura una *Edipodia*; Teodette; Diogene di Sìnòpe.

EDIPO RE. — Si può dire che è per Aristotele la tragedia ideale: cfr. 11, 1452 a 25 sgg.; 14, 1453 b 6; b 31; 15, 1454 b 8; 16, 1455 a 18; 24, 1460 a 31; 26, 1412 b 2. Incerta la data della composizione e rappresentazione; non dopo, sembra, né molto prima del 425.

EGEMONE. — Di Taso, fiorito al tempo della guerra peloponnesiaca. L'espressione aristotelica (2, 1448 a 12), poiché naturalmente anche prima di Egènone ci furono tentativi di poesia umoristica e parodistica, va intesa nel senso che egli per primo trattò la parodia come un genere letterario a sé. Se pure Aristotele non volle più precisamente dire che egli per primo

rappresentò parodie epico-omeriche negli agoni teatrali. Una di queste sappiamo da Ateneo (699 a) che fu la *Gigantomachia*; la quale ebbe un successo così strepitoso da far dimenticare agli Ateniesi le loro sconfitte in Sicilia. Ci restano di Egènone una ventina di esametri parodistici; pubblicati in P. BRANDT, *Corpusc. poeseos ep. Graecae ludi-bundae*, Leipz., 1888, I, p. 38 sgg.

EGEO. — Il re attico figlio di Pandione, marito di Etra e padre di Tèseo. Ricordato da Aristotele (25, 1461 b 22) come personaggio della *Medea* di Euripide (cfr. MEDEA).

EGISTO. — Il noto amante di Citemnestra, che in una commedia, probabilmente nell'*Oreste* di Alèsside, anziché essere ucciso da Oreste, diventò suo buon amico (ma cfr. 13, 1453 a 37).

ELETTRA. — Si tratta qui (24, 1460 a 32) della ben nota tragedia di Sofocle. Incerta e assai controversa la data della rappresentazione: prima o dopo il 413? Direi dopo, cioè dopo la *Elettra* di Euripide.

ELLE. — Di tragedie con questo titolo non ci rimane altra notizia che il passo di Aristotele (14, 1454 a 7), e non è possibile alcuna congettura in proposito: cfr. NAUCK, *TGF* 2, p. 837.

EMONE. — v. ANTIGONE.

EMPEDOCLE. — Di Agrigento, nato verso il 480. Scrisse due poemi filosofici, uno di natura etico-religiosa, *Καθαρμοί*, ancora sotto l'influenza della scuola pitagorica; e un altro, *Περὶ φύσεως*. Ambedue in esametri, e ce ne restano assai numerosi frammenti. All'uno e all'altro, se pur non anche a un'opera in versi di materia specificamente medica (DIOGENE LAERZIO, VIII, 77, parla di un *λόγος ἰατρικός*, ma secondo il Diels i poemi sarebbero stati solamente i due sopra citati), sembrerebbe alludere Aristotele con le parole che precedono il ricordo di Empedocle (1, 1447 b 16). Ma che, nonostante la forma metrica e nonostante certi atteggiamenti epici onde lo stesso Aristotele lodava il filosofo come *ἐμμητικός* (in *Περὶ ποιητῶν*, fr. 59, Rose), egli non potesse esser considerato poeta nel vero senso della parola, è già implicito in Platone (*Theaet.* 152 e) e fu poi chiaramente espresso da scrittori posteriori: cfr. BYWATER, o. c., p. 109. Luoghi della *Poetica* dove sono frammenti di Empedocle: 21, 1457 b 25; 1458 a 6; 25, 1461 a 24. Per chi voglia maggiori e migliori informazioni veda il bel libro di ERRORE BIGNONE, *Empedocle*, Torino, 1916.

EPICARE. — Personaggio ricordato in un verso burlesco

da Euclide (22, 1458 b 9). Se reale o fantastico è difficile dire. Il Rostagni pensa a un Epicare del demo attico di Lamptre, brutto figuro della politica ateniese al tempo dei Trenta e dopo.

EPICARMO. — Secondo Diogene Laerzio (VIII, 78) egli sarebbe nato nell'isola di Coo; appena di tre mesi sarebbe stato condotto a Mègara Iblea e di lì poi sarebbe andato a Siracusa, dove visse con Fòrmiide alla corte di Gelone e di Ierone (485-467). Ora, poiché sappiamo da concordi testimonianze che morì vecchissimo, di 90 o 97 anni; e d'altra parte non ci rimane di lui alcuna notizia dopo la morte di Ierone; è lecito supporre che gli anni di dimora a Siracusa fossero gli ultimi di sua vita e che la sua data di nascita debba riportarsi verso il 550 circa. E così, d'accordo con Aristotele, la sua attività poetica si sarebbe svolta già prima a Mègara Iblea e quindi anteriormente all'attività di Chionide (3, 1448 a 32; 5, 1449 b 6). Le sue commedie, una cinquantina circa, delle quali a noi non rimangono che una trentina di titoli e un centinaio di frammenti, erano in gran parte parodie mitiche e trattavano argomenti non dissimili da quelli del dramma satiresco attico. Ma non mancavano commedie di carattere, rappresentazioni burlesche della vita

popolare, le quali fanno di Epicarmo come un precursore della Commedia Nuova, cioè di quella commedia che Platone e Aristotele e i critici posteriori riguardarono sempre come la commedia propriamente detta.

ERACLE. — V. ERACLEIDE.

ERACLEIDE. — Dei poeti che scrissero poemi su Eracle il più antico sembra Cinetone, Spartano, il quale sarebbe vissuto, secondo Eusebio, nella quarta olimpiade, circa il 764 a. Cr. E anche di Eracle scrisse probabilmente da un punto di vista genealogico (cfr. *Paus.* II 3, 9). Ma in particolar modo vogliono esser ricordati, anche perché è presumibile che ad essi specialmente accenni Aristotele (8, 1451 a 19), Pisandro e Paniasi. Pisandro, di Camiro nell'isola di Rodi, visse, secondo Suida, verso il 650 a. Cr. Scrisse una Ἡράκλεια in due libri. Si crede che ivi per la prima volta fosse fissato a dodici il numero delle fatiche di Eracle e che ivi anche per la prima volta Eracle fosse raffigurato con la pelle di leone e con la clava. Dai critici posteriori fu assai lodato. Quintiliano dice: *Quid? Hercules acta non bene Pisandros?* (x, 1, 56). Proclo lo mette con Omero, Esiodo, Paniasi, Antimaco. E la completezza d'aver raccolto intorno all'eroe quanto era possibile, come si trattasse di una biografia, e

proprio al contrario quindi di ciò che pensa Aristotele, dovè essere cagione precipua della lode. Paniasi, zio o cugino di Erodoto, anch'egli di Alicarnasso, fiorì verso il 470 a. Cr. Scrisse un'Eracleide in quattordici libri, novemila versi circa. Ci resta qualche bel frammento. Dice Suida che nell'ordine de' poeti epici vien subito dopo Omero; secondo altri dopo Esiodo e Antimaco; e anzi Quintiliano (x, 1, 54) e Dionigi di Alicarnasso (*De imitatione*, II, 4 = vol. II, p. 204 Us.-Rad.), che di solito procedono da una medesima tradizione critica, « l'anyasim ex utroque (scil. Hesiodo et Antimacho) mixtum putant etc. ». Cfr. in genere per le *Eracleidi* KINKEL, *EGF*, I, pp. 196, 212-215, 249-265.

ERIFILE. — V. ALCEMEONE.

ERMO-CAICO-XANTO. — Un nome di persona, o, più probabilmente, un epiteto di Zeus, composto di tre nomi di fiumi dell'Asia Minore, Ermo Caico e Xanto (21, 1457 a 36).

ERODOTO (9, 1451 b 2). — Di Alicarnasso; nato verso il 484 e morto verso il 420.

ESCHILO (4, 1449 a 16; 18, 1456 a 17; 22, 1458 b 20-22). — Nato in Elèusi, presso Atene, il 524; morto presso Gela, in Sicilia, il 456. Scrisse un centinaio circa fra tragedie e drammi satireschi. A noi sono giunte in-

tere solo sette tragedie: le *Ikediti*, che pare delle sette la più antica; i *Persiani*, rappresentata nel 472; i *Sette a Tebe*, rappresentata nel 467; il *Prometeo legato*, rappresentato verso il 468; e poi una trilogia, che è l'unica del teatro greco pervenutaci intera, *Agamennone*, *Coefore*, *Eumenidi*, rappresentata nel 458. Della rimanente opera sua ci restano un'ottantina di titoli e oltre quattrocento frammenti.

ETTORE. — L'eroe troiano a tutti noto. Per l'episodio dell'inseguimento cfr. le note a 24, 1460 a 16; 25, 1460 b 27.

EUCLIDE IL VECCHIO. — Da non confondere, pare, con Euclide di Mègara, uno dei più antichi scolari di Socrate; e tanto meno, sarebbe inutile dirlo, col celebre matematico che visse circa il 300. Di questo Euclide non sappiamo niente oltre l'accenno aristotelico (22, 1458 b 7). Il BYWATER (o. c., p. 297) avanza l'ipotesi che possa essere quello stesso Euclide che fu arconte di Atene nel 403, anno in cui fu ufficialmente introdotto e adottato in Atene, per una legge dell'oratore Archino, l'alfabeto ionico di ventiquattro lettere. « È verosimile », dice, « che in quel periodo speciali studi si dedicassero a questioni di fonetica e che le anomalie e le licenze dei versi omerici fossero uno dei punti su cui i riforma-

tori più segnatamente richiamarono l'attenzione come prova della necessità di un più compiuto alfabeto ». Il Rostagni penserebbe piuttosto a un poeta comico.

EURIPIDE. — Nato a Salamina intorno al 480, anzi, dice la tradizione, il giorno stesso della battaglia; morto in Macedonia, alla corte del re Archelao, nell'inverno del 407-6. Scrisse una ottantina fra tragedie e drammi satireschi. Ci restano diciassette tragedie, non contando il *Reso* che pare di poeta posteriore; e un dramma satiresco, il *Ciclope*. Del rimanente, un migliaio di frammenti. Aristotele dice che è il più tragico dei poeti e lo ricorda più volte: cfr. 13, 1453 a 23; a 28; 18, 1456 a 27; 25, 1460 b 36; oltre le citazioni di suoi drammi.

EURIPILO. — Euripilo, figlio di Telefo, partecipò alla guerra di Troia alleato dei Troiani; compì egregie imprese e fu ucciso da Neottòlemo. Così Proclo (KINKEL, *EGF*, p. 37) nel suo sommario della *Piccola Iliade*. Una tragedia su Euripilo scrisse certamente Sofocle, come risulta oggi da considerevoli frammenti papiracei pubblicati da E. DIEHL in *Supplem. Sophocel.*, 1913: tra i personaggi della tragedia, oltre Euripilo, Neottòlemo, Astioche, un nunzio (23, 1459 b 6).

FILOSSENSO. — Di Citera, 435-380. Visse molto tempo in Siracusa alla corte di Dionisio il Vecchio. Dei ventiquattro diti-rambi che Suida gli attribuisce il piú celebre pare fosse il *Ciclopo*: nel quale egli si sarebbe graziosamente burlato di Dionisio, suo rivale in amore per una tal Galatea suonatrice di flauto. E in Polifemo sarebbe stato adombrato Dionisio, che pare ci vedesse anche poco; in Odisseo il poeta. Dice il FRACCAROLI (*Lir. Gr., Melica*, p. 494) che doveva essere un vero dramma, ma piú vicino a commedia che a tragedia. Il che si dedurrebbe anche da quel poco che ce ne espone Sinesio (cfr. FRACC., *ibid.*) e dalla parodia che ne fa Aristofane in un luogo del *Pluto* (290 sgg.). Cosicché la citazione di Aristotele (2, 1448 a 16) varrebbe per Filosseno come un esempio del *μυῖσθαι χείρονας ἢ καθ' ἡμᾶς*. Vedi TIMÓTEO.

FILOTTETE (23, 1459 b 6). — Come Filottète fosse stato relegato nell'isola di Lemno, e come poi dovè esser ricondotto a Troia perché altrimenti la città non sarebbe stata espugnata, è mito notissimo sopra tutto dal *Filottète* che tuttavia abbiamo di Sofocle. Prima di Sofocle compose una tragedia su questo stesso argomento Eschilo ed Euripide (22, 1458 b 19-22); e dell'una e dell'altra abbiamo sufficienti

frammenti (NAUCK, *TGF*², pp. 79, 613) dai quali, e particolarmente dall'or. LII di Dione Crisostomo (cfr. il mio *Dione*, p. 59 sgg.), è possibile farsi un'idea abbastanza precisa delle due tragedie perdute e della diversità onde i tre poeti trattarono questo mito. Di Sofocle si ricorda anche un altro *Filottète*, *Filottète in Troia* (NAUCK, o. c., p. 283); ma sarebbe questione da risolvere se si tratti proprio di un altro *Filottète*. Anche ci restano notizie e frammenti di un *Filottète* di Acheo (NAUCK, o. c., p. 755), di Antifonte (*ibid.*, p. 793), di Teodette (*ibid.*, p. 803), di Filocle (Suida).

FINIDI (I). — Unica notizia di questa tragedia è il passo aristotelico (16, 1455 a 10). Di Fineo sappiamo che fu un indovino fenicio; che gli dèi lo avevano privato della vista per aver rivelati certi segreti di Zeus; che accieco, per istigazione della seconda moglie, i figli avuti dalla prima; che in pena di ciò lo tormentavano continuamente le Arpie portandogli via o imbrattandogli i cibi; che essendo un giorno approdati a Salmidesso nella Tracia gli argonauti per chieder consigli a lui sul modo di attraversare le Simplègadi, in compenso di costesti consigli i figlioli di Borea, Zete e Calaide, che erano alati, inseguirono le Arpie e le cac-

ciarono e uccisero. Un *Finco* scrisse Eschilo (NAUCK, *TGF*², p. 83), e due (? cfr. s. v. TIRO) ne scrisse Sofocle (*ibid.*, p. 184). Ma intorno a questi *Finidi* o *Figli di Fineo* ben poco si può congetturare dell'argomento e nulla dell'autore; né mi par verosimile, qui (cfr. ROSTAGNI), pensare al ditrambo *I Finidi* che, secondo Suida, avrebbe composto Timóteo.

FORCIDI (LE). — È il titolo di un dramma satiresco di Eschilo (NAUCK, *TGF*², p. 83) in cui doveva rappresentarsi Perseo in lotta con le figlie di Forci, cioè con le Graie e con le Gòrgoni (18, 1456 a 3). Ce ne rimane appena un frammento di verso.

FORMIDE (5, 1449 b 6). — Secondo altri Φόρμος, Formo. Di Siracusa, contemporaneo, forse un po' piú giovane, di Epicarmo. Suida dice che fu tutore dei figli di Gelone, tiranno di Siracusa; che portò alcune innovazioni nella parte materiale degli spettacoli teatrali; che scrisse sei o sette drammi.

FTIOTIDI (LE). — Tragedia di Sofocle, di cui ci restano appena quattro versi e nessuna notizia (cfr. NAUCK, *TGF*², p. 282). È probabile che l'azione del

dramma, al quale nome e coro davano le donne di Ftia, si aggirasse intorno alla famiglia e alla nascita di Achille (18, 1456, a 2).

GANIMEDE. — Cfr. 25, 1461 a 30.

GIUDIZIO DELLE ARMI (IL). — Titolo di una tragedia perduta di Eschilo (23, 1459 b 6). Ce ne restano appena cinque versi (NAUCK, *TGF*², p. 57)². Trattava, come dice il titolo, della contesa di Aiace e di Odisseo intorno alle armi di Achille: l'episodio onde cominciava la *Piccola Iliade*. Per l'affinità dell'argomento si può riacostare all'*Aiace* di Sofocle. Secondo il Welcker era la prima tragedia di una trilogia di cui avrebbero fatto parte le *Tracie* e le *Salaminie*.

GLAUCONE. — Nell'*Ione* platonico, il rapsodo che torna vincitore da Epidauro così dice di sé (530 d): «E credo di saper meglio di ogni altro dire di Omero, poiché né Metrodoro di Làmpsaco né Stesimbrotto di Taso né Glaucóne né alcun altro mai fu capace di dire intorno a Omero tanti e così bei pensieri al pari di me». Anche in Aristotele (25, 1461 b 1) questo Glaucóne è ricordato senza ap-

² Un nuovo frammento pubblicò il REITZENSTEIN (*Der Anfang des Lex. des Photios*, Leipzig, 1907).

pellativo di luogo; onde parrebbe, dice il Bywater, che dovesse essere ateniese. E di un Glaucóne ateniese ci dà notizia Dione Laerzio (II, 124) come autore di nove dialoghi, due dei quali erano intitolati uno *Euripide* e l'altro *Aristofane*. Parrebbe dunque trattarsi sempre della stessa persona. Alla quale si potrebbe identificare anche quel Γλαῦκος — in tal caso si dovrebbe leggere Γλαύκων — menzionato da PORFIRIO *ad Il.* XI 636 (p. 168 Schr.), come uno dei più antichi interpreti di Omero. Conosciamo anche un Glaucóne che Aristotele in *Rhet.* III, 1, 1403 b 26, dice espressamente di Teo, ὁ Τήιος, come autore di un trattato su l'arte del recitare; un Glauco di Reggio, che scrisse intorno agli antichi poeti e compositori di musica (cfr. HILLER, *Rh. M.*, 41, pp. 398 sgg.); un Glauco, autore di un libro intorno ai miti di Eschilo (cfr. la *hypothesis* dei *Persiani*). Naturalmente, sopra tutto se si muove dal presupposto che il Nostro fosse ateniese, non è possibile proseguire nella identificazione almeno col primo e col secondo; ma è poi giusto e sicuro il presupposto? Comunque, un critico specialmente omerico: da cui par probabile al Rostagni che Aristotele attingesse anche l'*ἀνορία* su Icadio-Icario.

ICADIO. — v. ICARIO.

ICARIO. — Con questo nome è indicato nell'*Odissea* il padre di Penelope. E identificando questo Icario col fratello di Tindàreo, che era un eroe indigeno di Sparta, si faceva di lui uno Spartano. Di qui la sorpresa dei critici e il problema ricordato in 25, 1461 b 5. C'era anche chi tagliava corto alla curiosa questione dicendo che tra Penelope e i suoi genitori non c'era troppo buon sangue. Aristotele sembra accettare una tradizione cefallenia, che cioè il padre di Penelope fosse un Icadio cefallenio e non un Icario spartano.

IFIGENIA. — V. POLIFEO.

IFIGENIA IN AULIDE. — Il mito precede quello della *Ifigenia in Tauride*, ma fu composta dopo di questa e anzi è degli ultimi anni della vita di Euripide; tanto che il poeta la lasciò, pare, incompiuta, e fu rappresentata solo dopo la sua morte dal figliuolo Euripide (15, 1454 a 31).

IFIGENIA IN TAURIDE. — Tragedia che fu assai diletta ad Aristotele, massime per il riconoscimento di Ifigenia, e più volte lodata (11, 1452 b 6; 14, 1454 a 7; 16, 1454 b 31; 16, 1455 a 19; 17, 1455 b 3). Incerta la data della rappresentazione: con qualche probabilità è stato congetturato il 414.

ILIAD. — Cfr. 4, 1449 a 1;

8, 1451 a 28; 15, 1454 b 2; 18, 1456 a 13; 20, 1457 a 29; 23, 1459 b 3; 24, 1459 b 14; 26, 1462 b 3; b 8. Citazioni di versi e luoghi della *Iliade*: 15, 1454 b 2; 19, 1456 b 16; 21, 1457 b 14; b 35; 1458 a 8; 22, 1458 b 31; 23, 1459 a 36; 24, 1460 a 16; 25, 1460 b 27; 1461 a 3; a 11; a 12; a 15; a 17; a 18; a 21; a 23; a 26; a 29; a 30; a 34.

ILIAD. (LA PICCOLA). — Poema ciclico; pare in quattro libri. Trattava, al contrario dei *Canti Ciprii*, degli avvenimenti posteriori all'*Iliade*: e precisamente dalla morte di Achille e quindi dalla lotta per le armi di Achille fra Aiace e Odisseo, fino alla introduzione del cavallo di legno in Troia e quindi alla distruzione della città e alla definitiva partenza dei Greci. Dai titoli delle dieci tragedie che Aristotele dice potevano ricavarsi da codesto poema (23, 1459 b 5), possiamo farci un'idea abbastanza esatta del suo contenuto: e che vi dovesse esser compresa anche una descrizione della presa di Troia, una *Iliupèrside*, benché questa non si trovi nell'analisi di Proclo (KINKEL, *EGF*, p. 36), è provato se non altro dal fatto che la rappresentazione figurata della presa di Troia nella lesche di Delfi, opera di Polignoto, Pausania ci dice espressamente (x, 25) che derivava dalla *Piccola Iliade* di Lesche. E il poeta sa-

rebbe appunto Lesche di Lesbo, Mitilenò, il quale fiorì a mezzo del secolo settimo (30^a olimp. = 660-657), di appena circa mezzo secolo anteriore ai grandi lirici lesbici Alceo e Saffo.

ILIUPERSIDE. — E il titolo di un poema epico di Arctino di Mileto, in due libri, del quale ci è rimasto un sommario nella *Crestomazia* di Proclo e pochi frammenti (KINKEL, *EGF*, p. 49). Conteneva su per giù quello che sappiamo dal secondo libro dell'*Eneide*. Ma come questo fosse anche titolo e argomento di tragedie, e chi fossero i poeti (18, 1456 a 16; 23, 1459 b 7) ci è ignoto. Una tragedia *Ἰλίου πέρις* pare avessero scritta Iofonte, figlio di Sofocle, e anche Nicòmaco (cfr. NAUCK, *TGF*², p. 965), e da ciò che dice Aristotele in 18, 1456 a 19, si potrebbe pensare anche ad Agatone. Quanto a Euripide, che da questo mito avrebbe ricavato non una ma più tragedie (ibid. a 16), possiamo ricordare, delle tragedie rimasteci, le *Troiane*, e, nella sostanza, anche l'*Ecuba*; e abbiamo notizia anche di una tragedia *Ἐπεὸς*, il famoso «doli fabricator Epeos», figlio di Pandèpeo, che con l'aiuto di Atena costruì il cavallo di Troia (*Odys.* VIII, 493; *Aen.* II, 15, 264).

ILLIRI. — Popoli su le coste orientali dell'Adriatico (25, 1461 a 4).

IPPIA (25, 1461 a 22). — Di Taso, isola dell'Ègèo settentrionale presso la Tracia. Un Ippia di Taso è ricordato da LISIA, XIII (contro Agorato), 54 e 61, come una delle vittime dei Trenta tiranni. Che sia la stessa persona? In questo caso sarebbe vissuto nella seconda metà del quinto secolo a. Cr. e andrebbe annoverato fra i più antichi interpreti e commentatori di Omero.

ISSIONE. — Ebbe in moglie da Deidoneo, promettendogli molti doni, la figlia Dia; ma non mantenendo egli la promessa e insistendo Deidoneo nella richiesta, Issione lo mandò a chiamare e lo fece buttare in una fossa piena di fuoco. Di così gran colpa nessuno lo voleva purificare. Lo purificò Zeus. E Issione, in compenso di ciò, ebbe l'audacia di fare a Era delle proposte poco lecite. Allora Zeus mandò a Issione in forma di Era una nube; e da quel congiungimento nacquero i Centauri; ma Issione fu gettato nell'Ades, e ivi, legato mani e piedi a una ruota infuocata dovè girare attorno eternamente. Scrissero tragedie (18, 1456 a 2) su questo argomento: 1) Eschilo, in una trilogia di cui probabilmente l'*Issione* era il dramma di mezzo e le *Perrèbidi* il primo; pochi frammenti ci restano dell'uno e dell'altro; 2) Euripide, un *Issione* di cui ci

restano appena sette versi; 3) e scrisse un *Issione*, secondo Suida, Timesiteo. Incerto se anche Sofocle.

LACEDEMONE. — 25, 1461 b 6.

LAIO (24, 1460 a 31). — Cfr. EDIPO.

MAGNETE. — Vedi CHIÒNIDE.

MARATONA. — 22, 1458 b 9.

MARGITE (4, 1448 b 30; b 37). — Questo poemetto burlesco del quale ci rimangono appena cinque o sei versi e che aveva per eroe Margite, il primo babbeo della letteratura greca, —

Opere molte sapeva, ma tutte [sapeva assai male, —

era stato attribuito a Omero anche prima che da Aristotele (cfr. EUSTRATIUS *ad Eth. Nic.* vi, 7, 1141 a 14; p. 320 Heylb.). Era in esametri; ma tra gli esametri cadevano, non si sa in che modo e misura, trimetri giambici epòdici. La critica posteriore (cfr. Suida) lo attribuiva a Pigrète di Alicarnasso. Sappiamo che se ne occupò e vi scrisse su un commentario il filosofo Zenone e che Callimaco ne fu un grande ammiratore.

MASSALIOTI. — 21, 1457 a 35.

MEDEA (14, 1453 b 27; 15, 1454 b 1; 25, 1461 b 22). — Una delle più note e delle più am-

mirate tragedie di Euripide. Fu rappresentata, come si legge nella *hypothesis* di Aristofane grammatico, sotto l'arconte Pitodoro, l'anno primo della Olimpiade 87^a, cioè l'anno 431 a. C. Non ebbe fortuna in quella prima rappresentazione, perché dei tre concorrenti riuscì vincitore Euforione, il figlio di Eschilo; secondo, Sofocle; e solamente terzo Euripide che s'era presentato al concorso con la *Medea*, col *Filottète*, col *Dictys*, e coi *Mietitori*, dramma satiresco. Questa tragedia godè poi grandissimo favore in ogni secolo e fu oggetto di imitazioni e rifacimenti di ogni genere nelle letterature moderne.

MEGARA. — Ai Megaresi di Mègara Iblea, su la costa orientale della Sicilia poco a settentrione di Siracusa, e ai Megaresi di Mègara Nisea su l'istmo di Corinto, un'antica tradizione riconosciuta dai Megaresi stessi, e riferita e non combattuta da Aristotele (3, 1448 a 31), attribuisce l'origine e l'invenzione della commedia. Su questa tradizione furono sollevati molti dubbi dal WILAMOWITZ, « *Hermès* » 1875, ix, 319). Ma dal passo di Aristotele, pur lasciando da parte molte questioni secondarie e pur ammettendo che a Mègara Iblea la commedia raggiunse una sua elaborazione letteraria per opera di Epicarmo, risulta tuttavia 1), che una qualunque

forma di commedia o satira politica popolare dovette svolgersi presso i Megaresi dell'Istmo dopo che, verso il 600 circa, ebbero scacciato il tiranno Teagene e costituito il governo democratico; 2), che quella commedia o farsa o satira non si fissò in una forma letteraria definitiva né ebbe poeti che ne fossero i rappresentanti; tanto è vero che i Megaresi della Sicilia considerarono Epicarmo come il fondatore del genere comico (cfr. CROISSET, *Hist. lit. gr.*, III, p. 434).

MELANIPPE. — Ci furono due tragedie di questo nome, ambedue di Euripide: *Melanippe incatenata* e *Melanippe la saggia*. Quest'ultima è quella ricordata nella *Poetica* (15, 1454 a 30). Ce ne rimangono alcuni frammenti, tra cui ventidue versi del prologo, pronunciato da Melanippe, scoperti recentemente (cfr. VON ARNIM, *Supplementum Euripideum*, p. 25 sgg.). Melanippe ha avuto da Posidone due gemelli, che ella per timore del padre fa nascondere nella stalla e allevare da una vacca. Crede il padre, scopertili, che siano figli della vacca, e ordina che mostri di quel genere siano bruciati vivi. Qui interviene Melanippe, la quale, per salvare i figli, tiene il famoso discorso onde tentò dimostrare che non esistono miracoli, *τέρατα*, e che tutto ciò che accade è se-

condo le leggi di natura. Di questa *ῥῆσις*, nella quale Euripide si dimostrava, dicono, anassagorèo, ci restano alcuni versi (fr. 484 Nauck = Diehl). Forse anche i versi di ARISTOPH. *Lysistr.* 1124 sgg., sono una caricatura di questa orazione; e poiché la *Lisistrata* fu rappresentata nel 411, la *Melanippe* è necessariamente anteriore. Anche della *Melanippe incatenata* si vedano frammenti nuovi o vecchi, nuovamente distribuiti, nel *Suppl. Eurip.* del von ARNIM, p. 29 sgg.

MELEAGRO. — È il famoso eroe della caccia al cinghiale Caledonio. Il più antico racconto, se non la più antica forma del mito, è in OMERO, *Il.* IX 529-599. Ma è difficile, nell'abbondante varietà della materia mitica e senza che nessuna tragedia ci sia pervenuta su questo argomento, determinare quali elementi poterono preferire singolarmente i poeti tragici. Trascrivo quello che l'Olivieri congetturò (*Teseo e Meleagro in Bacchilide*, Bologna, 1899, p. 35) del *Meleagro* di Euripide: « Artemis, trascurata nel sacrificio da Oineus, mandava contro la sua villa il cinghiale; per combatterlo erano chiamati i migliori della Grecia e fra questi compariva anche Atalanta; Meleagro si innamorava dell'eroina di Arcadia e il suo amore era contrastato dalla madre; avviene la caccia, Ata-

lante colpisce la fiera che però è uccisa da Meleagro. Questi porge la pelle della fiera alla donna; gli zii materni se ne adontano, nasce una lite nella quale essi restano uccisi dal nipote. Althaea, coosciuta la morte dei fratelli, invoca l'Erinnee affinché le uccida il figlio; questa la soddisfa mentre essa ne è poi pentita ». Trattarono questo mito (13, 1453 a 20) anche Sofocle e Antifonte; e così Frinico nelle *Pleurònie* (il mito del tizzzone parrebbe introdotto da lui: cfr. NAUCK, *TGF*², p. 721), e forse Eschilo e Aristia nell'*Atalanta*.

MENELAO. — Il ben noto fratello di Agamennone e marito di Elena. Ricordato da Aristotele (15, 1454 a 28; 25, 1461 b 23) come personaggio dell'*Oreste* di Euripide, per la sua non necessaria malvagità di carattere (v. ORESTE).

MEROPE. — Vedi CRESFONTE.

MINNISCO. — Attore tragico famosissimo (26, 1461 b 36); di Calcide nell'Eubea. Rappresentò drammi di Eschilo sostenendo le parti del deuteragonista (cfr. il βλος di Eschilo, 10). Fiorì dunque a metà circa del quinto secolo a. Cr.; e visse fino a tarda età se una sua vittoria è tuttavia menzionata nel 422 (*I. G.* II, 971 b), e poté irridere all'arte nuova di Callippide. I poeti comici (ATHEN. VIII, 344 d) lo burlavano come un ghiottone.

MISI (I). — Ebbero questo ti-

tolo una tragedia di Eschilo, della quale ci restano appena tre versi (NAUCK, *TGF*², p. 47)³, e una di Sofocle di cui ci restano una diecina di versi in altrettanti frammenti (NAUCK, *ibid.*, p. 220). Anche Agatone e Nicòmaco scrissero ciascuno una tragedia con questo titolo, ma non ci resta niente; di Euripide non siamo sicuri neppure del titolo (NAUCK, *ibid.*, p. 531). È opinione comune che Aristotele in 24, 1460 a 33, alluda ai *Misi* di Eschilo. Il personaggio che da Tegea va nella Misia senza mai profferir parola è Tèlefo; il quale a Tègea nell'Arcadia aveva ucciso ambedue i fratelli di sua madre Auge e si recava nella Misia per purificarsi. Era legge sacra che gli uccisori dovessero restar muti fino a che non si fossero purificati (AESCH. *Eum.* 451). Così fece Tèlefo; e il suo lungo viaggio in perfetto silenzio fu argomento di riso ai poeti comici Amfide e Alèsside (KOCK, *CAF*, fr. 30, 178). E siccome già altre volte il mutismo del personaggi di Eschilo era stato notato dai poeti comici⁴, così non è improbabile che egualmente ad Eschilo si riferisca l'allusione dei due poeti sopra detti. In che consista l'*ἄλογον* di

questo lungo silenzio non è chiaro. Certo codesto silenzio doveva dar origine a una serie di casi i quali costituivano lo svolgimento del dramma allo stesso modo che l'ignoranza di Edipo aveva dato origine a una serie di sventure che costituivano lo svolgimento drammatico dell'*Edipo re*: ma nell'*Edipo re* codesto *ἄλογον* era fuori dell'azione; nei *Misi* era dentro l'azione stessa, elemento diretto, visibile e udibile, del suo svolgimento, e perciò inverosimile e intollerabile.

MISIA. — 24, 1460 a 33.

MITYS. — Forse un tale a cui era stata innalzata una statua in premio di qualche vittoria ai giochi olimpici. Costui, secondo Plutarco (*De sera num. vind.* 553 d) sarebbe stato ucciso in una sommossa; e un bel giorno, durante una festa (*θέας οἴσσης*, onde alcuni furono indotti a tradurre il θεωροῦντι del testo aristotelico, 9, 1452 a 9, « durante una festa »), la sua statua, che era di bronzo, cadde addosso all'uccisore e lo uccise. Il MARGOLIOUTH (*Onomasticon* alla sua ediz., s. v. MITYS) credè poter congetturare da un luogo di [DEMOSTENE], LIX, 33, ov'è ricordato un tal Mitys, anche lui ar-

³ Anche di questa un quarto verso recuperò il REITZENSTEIN (c. c.).

⁴ Cfr. ARISTOPH. *Ran.* 911 sgg., dove si allude alla *Niobe* e al *Riscatto di Ettore*. Si pensi anche al lungo silenzio di Prometeo nella prima scena del *Prometeo legato*.

givo, i cui figli vendettero a certo Cabria una quadriga da corse, che si tratti della medesima persona, e, appunto, di un vincitore di corse. E poiché quel Cabria, con la quadriga di Mitys, vinse ai giochi pitici del 374, par verosimile che la vittoria di Mitys e la sua uccisione siano di poco anteriori al 374; e posteriore (il Margoliouth dal silenzio di Senofonte nelle *Elle niche* vorrebbe congetturare una data posteriore al 362) la strana vendetta della statua contro l'uccisore cui Aristotele accenna come a fatto di memoria recente. L'aneddoto è riferito anche dal compilatore del *De mirab. ausc.* 156, 846 a 22.

MNASITEO. — Altra notizia non abbiamo di lui oltre il luogo aristotelico (26, 1462 a 9): dunque, un artista di canto, di Opunte, nella Locride Opunzia.

NEOTTOLEMO. — Dopo che Diomede, per incarico di Odisseo, ebbe ricondotto a Troia Filottete da Lemno, Odisseo ricondusse a Troia da Sciro il giovane Neottolemo e dettegli le armi del padre; e così la figura di Achille rivisse nell'aspetto del figlio. Tale la versione epica

nell'estratto che ci dà Proclo della *Piccola Iliade* (KINKEL, *EGF*, p. 37). Ma a quale tragedia e a qual poeta alluda Aristotele (23, 1459 b 6), e come, in comparazione p. es. del *Filottete* di Sofocle, dove è principalissima la parte di Neottolemo, questo mito poté essere drammatizzato, ci è del tutto ignoto. Un *Neottolemo* è ricordato in Suida come tragedia di Nicomaco, contemporaneo di Euripide.

NICOCARE (2, 1448 a 14). — Che sia il poeta comico dello stesso nome (KOCK, *CAF*, I, p. 770)? È difficile stabilire. E di questa *Diliade* o *Deliade* è incerto anche il titolo. Se la forma $\Delta\epsilon\iota\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$, sul tipo di $\Gamma\iota\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$, è esatta (e questa par più probabile che la forma $\Delta\eta\lambda\acute{\iota}\alpha\varsigma$, « il poema di Delo »?), potrebbe significar qualche cosa come la *Vigliaccheide* o la *Poltroneide*.

NIOBE. — Il mito è noto. È fu titolo e argomento di una tragedia di Eschilo e di una di Sofocle. Ma dai pochi frammenti della *Niobe* di Sofocle non si può certo dire se a lui vada il biasimo aristotelico (18, 1456 a 17)⁵. Della *Niobe* di Eschilo era noto che fino a un certo punto

⁵ Oltre che, recentemente (cfr. H. RICHARDS, *Aristotelica*, London, 1915, p. 122; e, sopra tutto, TKATSCH, o. c., vol. II, pp. 150 sgg., p. 222), lo stesso luogo aristotelico è stato sospettato, non potendosi credere che il mito di Niobe, così semplice, offrisse argomento di più tragedie o almeno fosse esempio caratteristico di tale pluralità.

del dramma ella stava ravvolta e seduta su la tomba dei figli senza profferire parola (cfr. s. v. Misi): il che significa che il dramma eschileo cominciava quando già la morte dei sette e sette figli era avvenuta, e che quindi Eschilo avrebbe realmente limitata l'azione a sola una parte del mito.

ODISSEA. — Cfr. 4, 1449 a 1; 8, 1451 a 23; a 27; 13, 1453 a 31; 17, 1455 b 17; 23, 1459 b 4; 24, 1459 b 15; 1460 a 37; 1462 b 9. Citazioni di versi e luoghi dell'*Odissea*: 16, 1454 b 26; 1455 a 3; 21, 1457 b 10; 22, 1458 b 25; b 29; 24, 1460 a 26; a 37; 25, 1461 b 5.

ODISSEO. — Nella *Odissea* v. ODISSEA, nella *Scilla* v. SCILLA.

ODISSEO FERITO. — Questo $\text{'O}\delta\upsilon\sigma\sigma\epsilon\upsilon\varsigma\ \tau\text{ρα}\nu\mu\alpha\tau\acute{\iota}\alpha\varsigma$ ricordato da Aristotele (14, 1453 b 32) si suole identificare con l' $\text{'O}\delta\upsilon\sigma\sigma\epsilon\upsilon\varsigma\ \acute{\alpha}\kappa\alpha\nu\theta\omicron\pi\lambda\acute{\eta}\xi\ \eta\ \text{N}\acute{\iota}\omicron\pi\tau\text{ρα}$, tragedia di Sofocle della quale ci restano solo una decina di brevi frammenti (cfr. NAUCK, *TGF*², p. 230). Si tratterebbe di un mito ignoto o posteriore all'epica omerica. Telegono, figlio di Odisseo e di Circe, è mandato dalla madre in cerca del padre. Giunge senza saperlo, a Itaca, sbattutovi da una tempesta; quivi, assalito da Telemaco e da Odisseo, uccide, non conoscendolo, il padre Odisseo con una freccia la cui punta era fornita di una spina

di razza. Ma la morte non dovè seguire immediatamente alla ferita, stando al titolo del dramma e badando a certi frammenti di Pacuvio (cfr. CICER. *Tusc.* II, 21) che devono riecheggiare il dramma sofocleo; il quale poté appunto distendersi fra la ferita e la morte.

ODISSEO FALSO MESSAGGERO. — Tragedia di incerto autore. Per l'argomento cfr. la nota a 16, 1455 a 14.

ODISSEO MENDICO. — Come Odisseo sotto le spoglie di un mendicante penetrò in Troia e solamente Elena lo riconobbe, ma desiderando ella ormai la caduta di Ilio non lo rivelò; e come Odisseo uccise molti Troiani e avute le notizie che gli bisognavano ritornò presso i Greci; tutto questo è già noto dall'*Odissea*, IV, 244 sgg. Proclo, nell'estratto che ci dà della *Piccola Iliade* (KINKEL, *EGF*, p. 37), aggiunge che, dopo ciò, con l'aiuto di Diomede, portò via da Ilio il Palladio. Anche nel *Reso*, 501 sgg., l'entrata di Odisseo in Troia quale $\kappa\alpha\tau\acute{\alpha}\sigma\kappa\omicron\pi\omicron\varsigma$ e il rapimento del Palladio sono dati come due imprese distinte; e nell'*Ecuba*, a proposito della prima, si dà un particolare drammaticamente molto interessante (239 sgg.), che cioè Elena rivelò a Ecuba la presenza di Odisseo e Odisseo passò gravi rischi e fu salvato da Ecuba stessa. Mancando assolutamente, eccettuata la notizia aristoteli-

ca (23, 1459 b 7), di ogni informazione su tragedie con questo titolo (veramente il titolo è *πρωχία* = mendicizia), non possiamo sapere né arguire quali di questi elementi vi fossero specialmente svolti. Se è verisimile l'ipotesi intorno alla tragedia che Aristotele enumera subito dopo, *Le donne di Sparta*, l'episodio del rapimento del Palladio, che appunto di questa tragedia sarebbe stato l'argomento capitale, non avrebbe dovuto avere nell'*Odiseo mendico* che una parte tutt'al più secondaria e subordinata. Il Welcker pensò che la *κατασκοπή* di *Odiseo*, l'*ἀναγνώρισις* di Elena e l'accordo con lei per la distruzione della città, fossero argomento dei *Φρουροί*, *Le guardie*, di Ione (cfr. NAUCK, *TGF*², p. 741).

OMERO. — Cfr. 1, 1447 b 17; 2, 1448 a 12; 3, 1448 a 22; a 26; 4, 1448 a 28; b 29; b 34; 8, 1451 a 21; 15, 1454 b 15; 23, 1459 a 31; 24, 1459 b 13; 1460 a 6; a 20. Cfr. anche sotto le voci *ILIADÉ* e *ODISSEA*.

ORESTE. — Il mito è troppo noto perché bisogni illustrazione o richiamo; e fu argomento di numerose tragedie (13, 1453 a 20) di cui più d'una è giunta fino a noi. Ricordo di Eschilo le *Coefore* e le *Eumenidi*; di Sofocle l'*Elettra*; di Euripide l'*Oreste*, l'*Elettra*, l'*Ifigenia in Tauride*. E anche sappiamo che compo-

sero tragedie su Oreste il figlio di Euripide e Càrcino e Teodette; su Ifigenia gli stessi Eschilo e Sofocle, e Polifido; su Oreste e Pilade, Timesiteo. Cfr. anche per 13, 1453 a 37, s. v. EGRO.

ORESTE. — Tragedia di Euripide; non certo, nella composizione generale, delle più felici. Rappresentata la prima volta nel 408 a. Cr. Ha per argomento il giudizio di Oreste matricida da parte dei cittadini di Argo. Si discosta assai liberamente dalla comune tradizione mitica. Su la inutile *πονηρία* del personaggio di Menelao cfr. 15, 1454 a 29; 25, 1461 b 21.

PARNASSO. — 8, 1451 a 24.

PARTENZA DELLE NAVI (DA TROIA). — Di una tragedia con questo titolo non abbiamo altra notizia che nella *Poetica* (23, 1459 b 7). Il Welcker pensò che questo nome *ἀπόπλους* non foss'altro che il doppio titolo della *Polisena* di Sofocle (NAUCK, *TGF*², p. 246). A ogni modo sembra probabile che trattasse qualcuno o più d'uno di quegli episodi che seguirono alla distruzione della città e particolarmente alla divisione delle spoglie, dei quali è traccia appunto in alcuni frammenti della *Piccola Iliade*: p. es. Andromaca fatta prigioniera da Neottolemo, l'uccisione di Astianatte ecc. Secondo altri invece si tratterebbe di un episodio precedente la ca-

duta di Troia, quando le navi finsero di partire e si celarono dietro l'isoletta di Tenedo. Ma il titolo stesso e la sua posizione nella lista aristotelica rendono molto improbabile questa congettura.

Per l'*ἀπόπλους* in *Il.* II, 155 sgg. cfr. 15, 1454 b 2, e la nota ivi.

PAUSONE (2, 1448 a 5). — Contemporaneo di Polignoto, ma più giovane, se era ancora vivo nel 388 quando fu rappresentato il *Pluto* di Aristofane (cfr. 602). Egli potrebbe essere appunto la stessa persona cui Aristofane accenna anche negli *Acarnesi* (cfr. 854), rappresentati il 425, e nelle *Thesmophor.* (cfr. 949), rappresentate il 411: uomo miserabilissimo e tribolatissimo, *παμπύνηρος*, anzi di così tribolata povertà che ne venne fuori il proverbio *Παύσωνος πρωχότερος*, più pitocco di Pausone. Probabilmente, un pittore caricaturista: cosicché sarebbe da collocare nella stessa linea dei poeti comici e parodisti. Aristotele, discorrendo altrove (*Polit.* VIII, 5, 1340 a 36) di lui e di Polignoto, dice che i giovani sarebbe bene guardassero non i quadri di Pausone ma quelli di Polignoto, e in genere le opere di qualunque pittore o scultore che sia *ἠθικός*.

PELEO (18, 1456 a 2). — Titolo di due tragedie perdute, una di Sofocle e una di Euripide. Dell'una e dell'altra ci rimangono pochi e poco significativi fram-

menti. « Euripide dice che Pèleo fu cacciato in esilio da Acasto; ma v'è anche chi dice (Sofocle?) che fu esiliato dai due figliuoli di lui Arcandro e Architele nel momento in cui i Greci stavano per ritornare da Ilio; e che, recatosi incontro al nipote Neottolemo, una tempesta lo gettò nell'isola di Coò dove fu ospitato da un tal Molbne e ivi morì ». Così lo *sch.* A *ad* EURIP. *Troad.* 1128 (in NAUCK, *TGF*², p. 239). Anche cfr. HORAT. *A. P.* 95 e sgg.

PELOPONNESII. — Si tratta, come dissi (nota a 3, 1448 a 34), degli abitanti di Sicione. Il Peloponneso fu anche, fino dal settimo secolo, un centro di cultura musicale (cfr. CHRIST, *GLG*⁵, I, p. 243).

PINDARO. — 26, 1462 a 1.

PITICI (I GIUOCHI). — 24, 1460 a 32.

POLIGNOTO (2, 1448 a 5; 6, 1450 a 28). — Di Taso. Fiorì tra il 475 e il 455. Stabilitosi in Atene, di cui fu fatto cittadino, abbellì la *Stoa Poikile* di un grande quadro rappresentante la battaglia di Maratona. Di un altro suo grande quadro nella lesche degli Cnidi a Delfi, rappresentante la distruzione di Troia, ci dà notizie assai minute Pausania (x, 25). Pittore essenzialmente idealista, ebbe molta influenza anche su l'arte plastica contemporanea, massime su Fidia.

POLIFIDO. — Sappiamo ben

poco di questo scrittore. Dei due passi della *Poetica* che lo ricordano (16, 1455 a 6; 17, 1455 b 10) il primo può far credere che egli fosse semplicemente, com'è detto, un σοφιστής, il quale avrebbe scritto qualche trattato ove si disputava, direttamente o no, per disteso o episodicamente, di tecnica drammatica; nel secondo la parola ἐποίησεν fa piuttosto pensare a un poeta drammatico, il quale avesse composto, fra altri drammi, una *Ifigenia*: né certo sarebbe strano che nel suo stesso dramma, com'era costume di altri poeti e di Euripide segnatamente, avesse criticato qualche situazione euripidea, suggerendone o praticandone diverse o migliori. Il riferimento con Ovidio, citato in nota al primo dei due passi (p. 138), aggiunge probabilità a questa seconda supposizione. Del resto si conosce un Polifido poeta, ditirambografo, contemporaneo di Filosseno e di Timoteo, tra la fine del quinto e il principio del quarto secolo: del quale ci dice Diodoro (xiv, 46, 6) che fu anche esperto di pittura oltre che di musica; e un Polifido poeta apparisce tuttavia ricordato da Tzetzes. Se furono la stessa persona il Polifido di Aristotele e il Polifido di Diodoro, avremmo un Polifido sofista, critico, poeta, musico e pittore: qualità e attività diverse che forse non fecero lui grande in nessuna,

ma che insomma non disdicevano al tipo del sofista propriamente detto.

POSIDONE. — 17, 1455 b 19.

PROMETEO. — Sul mito di Prometeo Eschilo scrisse una trilogia e un dramma satiresco. La trilogia, probabilmente (non ne abbiamo nessuna notizia certa, e nemmeno che fosse mai stata rappresentata in verità come trilogia), era così costituita: *Prometeo portatore del fuoco*, *Prometeo incatenato* (che ci rimane), *Prometeo liberato*. Del terzo abbiamo qualche buon frammento; del primo poco o nulla. Fu rappresentata, credo, poco dopo il 468. Il *Prometeo* satiresco era stato già rappresentato con la trilogia dei *Persiani* nel 472. A quale di questi quattro *Prometei* alluda Aristotele (18, 1456 a 3), o se a tutti quattro, non è chiaro.

PROTAGORA. — Di Abdèra; uno dei primi Sofisti. Nacque circa il 480 e morì di naufragio verso il 410. Professò per quarant'anni la sua arte, e, poiché si faceva pagare, guadagnò anche molto percorrendo nel suo insegnamento la Grecia, la Magna Grecia, la Sicilia. Delle sue opere ci rimangono pochi frammenti e anche i titoli non sono troppi sicuri. L'opera sua principale, a cui accennano più volte i suoi contemporanei, pare fosse intitolata *Καταβάλλοντες* (sott. λόγοι), o *Ἀλήθεια*. Era al prin-

cipio di quest'opera la famosa proposizione che « l'uomo è misura di tutte le cose ». Anche al principio d'altra sua opera, non sappiamo quale, era la proposizione « Degli dèi non so dire né se sono né se non sono; molte cose impediscono conoscer ciò, l'oscurità del problema e la vita dell'uomo ch'è troppo breve ». Per quest'opera, sembra, fu esiliato da Atene e i suoi libri bruciati su la pubblica piazza. Fu il primo a occuparsi di questioni grammaticali, sebbene da un punto di vista logico. Distinse i generi del nome, alcuni tempi del verbo, e anche i modi, dividendo le proposizioni in ottative, interrogative, affermative, imperative. Ed esemplificava di solito con versi omerici. Ad osservazioni ed esempi di questo genere appartiene certo la sua critica al primo verso dell'*Iliade* ricordata da Aristotele (19, 1456 b 15), dove in luogo dell'imperativo *ἔειδε* egli avrebbe voluto l'ottativo. Aggiungerò che un buon ritratto di lui è anche, in parte, una immagine de' suoi discorsi, ci dà Platone nel suo *Protagora*, dove il sofista v'è introdotto a ragionare su la possibilità d'insegnar la virtù: il che egli dimostra in tre modi, prima con un mito allegorico, poi con un discorso continuato, infine dichiarando e commentando l'ode di Simonide a Scopa Tesalo.

SALAMINA. — 23, 1459 a 26
 SCILLA. — Non è chiaro se i due luoghi in cui è ricordata una composizione con questo titolo si riferiscono tutti due alla composizione medesima. In 15, 1454 a 31, pare ormai fuori di dubbio, come già dissi in nota, che si tratti di un ditirambo di Timoteo, dove Odisseo avrebbe cantata una lamentazione non molto addicevole al suo carattere di eroe. In 26, 1461 b 34, si tratterebbe invece di una composizione puramente musicale e orchestrale: il flautista o i flautisti avrebbero rappresentata con danze e con gesti la parte di Scilla nel momento in cui si sforza di trascinar seco nel suo vortice Odisseo; e il corifeo avrebbe appunto rappresentato Odisseo. Probabilmente è lo stesso ditirambo guardato da due punti per due esempi.

SENARCO. — Figlio di Sòfrone (cfr. s. v. SòFRONE), e anch'egli compositore di mimi (1, 1447 b 10).

SENOFANE (25, 1461 a 1). — Di Colofone, nell'Asia Minore; miglior filosofo che poeta; ma certo anche buon poeta. Fiorì nella seconda metà del sesto secolo, e a novantadue anni scriveva tuttavia. Scrisse due poemi storico-genealogici, elegie, parodie, silli. La maggior fama gli venne dal *περὶ φύσεως*, poema su la natura, in esametri, del quale ci restano appena una trentina

di versi in quindici frammenti. E anche del rimanente, tolte due elegie, non abbiamo più gran che. Della sua filosofia qui basti dire che avversò duramente il politeismo dei poeti e del volgo

(Ed Omero ed Esiodo qualunque cosa ai Numi attribuirono, Quanto vi son tra gli uomini che si appongano loro ad onta e a biasimo, Rubare, essere adulteri, e reciprocamente inganni intessersi.

Trad. FRACCAROLI, *Lir. gr.*, I, p. 146;

ed è il primo Greco che affermi nettamente una sua concezione monoteistica

(C'è un dio solo tra i numi e tra gli uomini massimo, punto Simile a noi mortali né di corpo né d'intelligenza.

Trad. FRACCAROLI, *ibid.*.)

SICILIA. — 3, 1448 a 32; 5, 1449 b 7; 23, 1459 a 26.

SINONE (23, 1459 b 7). — È noto l'inganno onde Sinone, fingendosi maltrattato dai Greci, dopoché questi s'erano nascosti con tutte le navi dietro l'isoletta di Tenedo, persuase i Troiani ad accogliere dentro le mura della città il cavallo di legno; e come poi nella notte, fatti uscir del cavallo gli eroi greci e dato il segnale, Troia fu repentinamente incendiata e distrutta. Una tragedia di questo titolo scrisse, che noi sappiamo, Sofocle; ma ce ne restano appena tre parole (NAUCK, *TGF²*, p. 251).

SISIFO (18, 1456 a 22). — Conosciuto fino da Omero per il più astuto degli uomini. Una volta, mandatogli da Zeus Tánato (la morte) in pena d'aver rivelato a chi non doveva una sua avventura, egli lo incatenò e così nessuno più moriva, e Ares dovè soccorrere alla liberazione del dio. Probabile argomento del *Sisifo fuggitivo*, dramma satiresco di Eschilo. Del quale anche è una tragedia, *Sisifo che rotola il masso*. Pochi frammenti dell'uno e dell'altra (NAUCK, *TGF²*, p. 74). Anche di Euripide un *Sisifo* satiresco: rimane appena un verso. Di Critia un *Sisifo* certamente tragico, di cui ci resta un lungo e noloso frammento di quarantadue versi (NAUCK, *TGF²*, p. 771).

SOCRATICI (DIALOGHI). — 1, 1447 b 10.

SOFOCLE. — Nato a Colono presso Atene verso il 496; morto in Atene il 405. Pare che Aristofane di Bisanzio riconoscesse di lui come autentici cento venti tre fra tragedie e drammi satireschi. A noi restano sette tragedie; e una fortunata scoperta recente ci ha donato buona parte di un dramma satiresco, gli *Ἰχθυεὐρά*. Le sette tragedie sono: l'*Aiace*, che è forse la più antica; l'*Antigone*, rappresentata intorno al 442/1; l'*Elettra*, l'*Edipo re*, le *Trachinie*; il *Filottète*, rappresentata nel 409; l'*Edipo*

a Colono, rappresentato il 401 dopo morto il poeta. Più di un migliaio di frammenti. Cfr. 3, 1448 a 26; 4, 1449 a 18; 18, 1456 a 27; 25, 1460 b 36; oltre i richiami a singole tragedie.

SOFRONE (1, 1447 b 10). — Di Siracusa; contemporaneo, secondo Suida, di Serse e di Euripide. E la data, anche da computi recenti (cfr. ALESSANDRO OLIVIERI, *Frammenti della commedia greca e del mimo ecc.*, Napoli, 1930, pp. 169. sgg.), risulta abbastanza esatta: insomma, inizi e fine del secolo quinto. Scrisse mimi maschili e femminili: i quali, aggiunge Suida, il filosofo Platone aveva sempre tra mano. Fu il creatore del mimo come genere letterario. I suoi mimi, che avevano per argomento brevi rappresentazioni a dialogo della vita rustica e borghese, erano scritti in un dialetto dorico mescolato di parecchi elementi italici; ed erano in prosa, ma in una prosa non esente, a quel che pare, di combinazioni e cadenze ritmiche. Ebbe grande influenza su la letteratura posteriore: e da Teocrito, da Eronda, da Luciano, che più o meno direttamente lo imitarono, possiamo farci una idea dell'opera sua meglio che dai frammenti, pochi e scarsi, di parole singole i più, citazioni di grammatici e di lessicografi. Questi frammenti, oltre che dal KAIBEL, in *CGF* I, pp. 152

182, sono stati nuovamente raccolti e largamente illustrati dall'OLIVIERI, nell'op. già citata. Un frammento novissimo, di un *μῦθος γυναικείος*, il più lungo di quanti possedevamo finora, diciannove righe, fu ritrovato in un papiro di Ossirinco e pubblicata dal Vitelli in «*Studi ital. di fil. class.*», 1933.

SOSISTRATO. — Un rapsodo, o anche rapsodo, certo, dal luogo aristotelico (26, 1461 a 8): altro non sappiamo. Il MARGOLIOUTH (*Onom. s. v.*) lo identifica con quel Sosistrato dell'Eubea ricordato da Demostene (*περὶ τοῦ στεφάνου* 324) in una lista di traditori della patria.

SPARTI (GLI). — «Nati dalla terra» (16, 1454 b 22) sono appunto gli Sparti, i capostipiti della gente tebana, che nacquero dai denti del dragone seminati (*σπαρτοί*) da Cadmo; ed essi e i loro discendenti portavano sul corpo, come una voglia, il segno di una lancia, ond'erano facilmente riconoscibili.

STENELO. — Nel *Geritade*, il *Brontolone*, che era una commedia di Aristofane sul tipo delle *Rane*, un tale domanda:

Come io potrei di Stenelo — inghiottir le parole?

A cui l'altro risponde:

Tuffate nell'aceto — o cosparsesale!

(KOOCK, *CAF*, vol. I, p. 429).

Questo Stènelo è certamente quello stesso poeta tragico spiantato e indebitato a cui i creditori avevano sequestrato la mobilia (*Vesp.* 1313). Ma non sappiamo altro di costui. Il frammento aristofanesco concorda in qualche modo col giudizio di Aristotele (22, 1458 a 20), che cioè la sua dizione fosse singolarmente piatta e insipida.

TASO. — V. s. v. EGÈMONE e IPPIA.

TEGEEA. — V. I MISI.

TELEFO (13, 1453 a 21). — Figlio di Eracle; fu ferito da Achille; non guarendo la ferita, chiese consiglio ad Apollo; il quale rispose che bisognava lo medicasse la stessa asta che l'aveva ferito. Gli Achei, i quali sapevano non poter prendere Troia senza l'aiuto di Tèlefo, pregarono Achille che lo guarisse. — Non sono medico, — dice Achille. — Ma Apollo vuol dire l'asta, non te, — interviene Odisseo. Raschiano l'asta e Tèlefo guarisce. E gli chiedono di guidarli a espugnar Troia. Non poteva Tèlefo, che aveva in moglie Laòdice, figlia di Priamo; ma poi insegnò loro la strada e quindi andò nella Misia. — Questo è il contenuto della favola 101 di Igino, la quale dicono rappresenti lo svolgimento del *Tèlefo* euripideo (cfr. NAUCK, *TGF*², p. 579). Dai frammenti si intravede poco. Il GOMPERZ

(o. c., *Register*, p. 125) imagina invece questo svolgimento. — L'eroe cresce lontano da sua madre Auge, allevato da una cerva. In compenso dell'aiuto ch'egli aveva dato a Teutrante, re dei Misi, questi gli offre la mano di sua figlia, la quale non è altri che sua madre Auge. Si oppone Auge alle nozze e vuol uccidere Tèlefo; il disegno non si effettua, ma Tèlefo pensa di vendicarsi. Compare Eracle e tutto si scopre. — Oltre Euripide trattarono questo argomento Eschilo (vedi di lui anche i *Misi*), Agatone, Moschione, Ionfote, Cleofonte. Il *Tèlefo* di Sofocle pare fosse un dramma satiresco.

TELEGONO. — Vedi ODISSEO FERITO.

TELEMACO (25, 1461 b 6). — Il figliuolo di Odisseo e di Penelope.

TEODETTE. — Di Fasèlide, in Licia. Scolaro di Platone, di Aristotele, di Isocrate; retore e tragico. Ha da esser compreso tra gli *οἱ δὲ νῦν ῥητορικῶς* e gli *οἱ νέοι* di cui vedi 6, 1450 a 25, b 7. Nato fra il 390 e il 380. Come tragico incominciò nel 365. Prese parte a tredici concorsi; otto volte vinse. Nel concorso indetto dalla regina Artemisia per onorare il morto re Mausòlo (352), partecipò con una tragedia, *Mausòlo*, e con un elogio: e la tragedia, disse Igino (ap. GELLIO, *N. A.* x, 18, 7), era più bel-

la dell'elogio. Morì in Atene di anni quarantuno. Scrisse una τέχνη ῥητορικῆ. Delle sue tragedie — egli ne scrisse una cinquantina d'argomento la più parte mitico — ci rimangono appena una sessantina di versi in diciotto frammenti e questi titoli: *Aiace*, *Alcmeóne*, *Elena*, *Linceo*, *Mausòlo*, *Edipo*, *Oreste*, *Tideo*, *Filottète*.

Del *Linceo* non abbiamo altra notizia che i due luoghi della *Poetica*, 11, 1452 a 27; 18, 1455 b 31. Se ne può cavare ben poco. Ipermetra è l'unica delle cinquanta figlie di Danao che disobbedendo agli ordini del padre non abbia ucciso il marito nella prima notte di matrimonio. Da quel segreto connubio col marito Linceo, nasce un figlio, Abante. La cattura di questo figlio, e quindi la scoperta di tutto ciò che era avvenuto precedentemente, avrebbero costituito il nodo della tragedia. Ma all'ultimo momento, quando Linceo già veniva condotto al supplizio e Danao lo seguiva, succede, non sappiamo come, un improvviso mutamento (*περιπέτεια*), onde la tragedia si scioglie con la salvezza di Linceo e la morte di Danao.

Anche del *Tideo* unica testi monianza è il passo della *Poetica*, 16, 1455 a 9. E qui ogni congettura sarebbe anche più pericolosa e infruttuosa.

TEODORO. — 20, 1457 a 13.

TEREO. — Tragedia di Sofocle della quale ci restano in quindici frammenti poco più di una quarantina di versi. Il mito è assai noto, se non altro, per il bel racconto delle *Metamorfosi* di Ovidio (VI, 412 sgg.). Tèreo, re dei Traci, ebbe da Pandione, re di Atene, in compenso del soccorso recatogli in una guerra, la mano di sua figlia Procne, e da queste nozze nacque il figlio Iti. Se non che Tèreo, desideroso di possedere Filomèla, sorella di Procne, relegò la moglie in una campagna e fece dire che era morta. Filomèla scoprì l'inganno e minacciò vendetta; e allora Tèreo le tagliò la lingua. Ma Filomèla, per mezzo di alcune parole ricamate in una veste, « la voce della spola » (16, 1454 b 35), rivelò alla sorella il segreto; e ambedue le sorelle d'accordo uccisero Iti e lo dettero in pasto a Tèreo. Tèreo le inseguì per ucciderle, ma a un certo punto furono tutti mutati in uccelli, Filomèla in usignolo, Procne in rondine, Tèreo in upupa. Questa trasformazione dovè esser narrata alla fine del dramma. A scrivere una tragedia su questo argomento fu primo, pare, Sofocle.

TESEIDE (8, 1451 a 19). — Poeti epici che narrarono le imprese di Tèseo ci furono certo. Da una *Teseide* è probabile attingesse Bacchilide per il xvi

(ἠῖθεοι ἢ Θησεύς) e per il XVII (Θησεύς) de' suoi ditirambi. Ed è verosimile che la traslazione delle ossa di Tèseo da Sciro in Atene nel 468 per decreto di Cimone, desse motivo a poesie intorno a questo eroe. Anche si ricordi che dello stesso tempo sono le mètopi del Tesoro degli ateniesi in Delfo celebranti imprese di Tèseo (CHRIST, *GLG*³, I, 126). Ma nomi di poeti non ci sono pervenuti con tradizione sicura. Quel Difilo di cui uno scolio a PIND. *Ol.* x (XI), 83 ci riferisce tolti da una sua *Teseide* due colliambi, non par possibile, almeno per questa citazione, che possa entrare nella serie de' poeti epico-eroici (cfr. KINKEL, *EGF*, 217).

TIDEO. — Vedi TEODETTE.

TIESTE. — Fratello di Atreo; figli di Pélope. Divenuto Atreo re d'Argo e di Micene, Tieste tentò con la moglie di lui Aèrope di sbalzarlo dal trono. Accortose Atreo, precipitò Aèrope nel mare e preparò contro Tieste una orribile vendetta: finse di riconciliarsi con lui e gli offrì un banchetto nel quale Tieste trovò servite in tavola la membra de' suoi figli. Aristotele lo ricorda (13, 1453 a 11; a 20) come un personaggio particolarmente tragico. Scrissero tragedie su questo argomento: Sofocle, che anzi ne avrebbe scritte due, un *Tieste in Sicione* e un altro *Tieste* la cui scena

si sarebbe svolta in Argo; Euripide; Càrcino (cfr. s. v.), che scrisse anche una *Aèrope*, se pur non è la stessa tragedia; Agatone, autore anche lui di una *Aèrope* e di un *Tieste*; Cleofonte; Apollodoro di Tarso; Diogene di Sinòpe (che vi discorreva, pare, di antropofagia come nell'*Edipo*, cfr. NAUCK, *TGF*², p. 808); Cherèmone; Teodette.

TIMOTEO. — Di Mileto; morto il 358 circa, di novanta o più anni. Il più celebre musico e poeta di nòmi del suo tempo. Gli antichi avevano di lui, oltre inni, proemi ecc., diciotto o diciannove nòmi o libri di nòmi e diciotto ditirambi. Un largo frammento di un nòmo citarodico, i *Persiani* (DIEHL, II, p. 136 sgg.), fu scoperto nel 1902 in una tomba egiziana presso Busriris; di tutto il resto abbiamo solo piccoli frammenti e pochi titoli. Un ditirambo era la *Scilla* (DIEHL, p. 151), e parimente ditirambo aveva da essere il *Ciclope* (DIEHL, p. 135), se è vero che Aristotele cita insieme questo e il *Ciclope* di Filòsseno come due esempi diversi di rappresentazione ditirambica (2, 1448 a 16). In tal caso la citazione del *Ciclope* di Timòteo varrebbe come esempio del *μυεῖσθαι βελτίους ἢ καθ' ἡμᾶς*.

TIRO (16, 1454 b 25). — Furono due le tragedie di Sofocle con questo nome; se pur non furono, com'è più probabile e co-

me non di rado accadeva, due edizioni leggermente diverse della stessa tragedia. Ce ne restano, fra l'una e l'altra, due dozzine di versi. Tiro, figlia di Salmòneo, ebbe da Poseidone, che s'era congiunto con lei nella forma del suo innamorato Enfèpeo, due gemelli e, appena furtivamente generatili, li espose in una cuna o navicella affidandoli probabilmente alle acque del mare e quindi alle cure del padre divino. Li raccolse un pastore di cavalli e li chiamò Nèleo e Pelia. Cresciuti negli anni e incontratisi un giorno con la madre, a vicenda si riconobbero; e il riconoscimento avvenne appunto mediante la barchetta, o che l'un d'essi tuttavia l'avesse seco, o che il vecchio pastore la descrivesse, o altrimenti. Riconosciuta la madre il che secondo lo *sch. ad EURIP. Or.*, 1691, sarebbe avvenuto verso la fine del dramma, uccisero la matrigna a Sidéro (cfr. L. SÉCHAN, *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*, Paris, 1926, pp. 219 sgg.).

TROIANE (LE). — Tragedia di Euripide. Fu rappresentata nel 415 e faceva parte di un gruppo tetralogico indipendente (*Alessandro, Palamede, Troiane Sisifo* satiresco) con cui Euripide vinse il secondo premio. Le *Troiane*, che di queste tragedie è l'unica giunta fino a noi,

oltre che l'unica di questo titolo di cui s'abbia notizia (23, 1459 b 7), è una tragedia di struttura episodica, come l'*Andromaca* e l'*Ecuba*: se non che in questa gli episodi, benché o perché più numerosi, hanno tra loro un miglior accordo di toni: nell'angoscia della città distrutta e dei figli uccisi e delle donne regali tratte in servitù; nella disperazione di ogni vana virtù e proibita. Tragedia essenzialmente lirica e affettiva. La monodia nuziale di Cassandra, di un'allegrezza funebre, e il lamento di Ecuba sul cadavere di Astianatte, sono del più perfetto stile euripideo.

ZEUS. — 25, 1461 a 30.

ZEUSI. — Di Eraclea, nella Magna Grecia. Uno dei più grandi pittori dell'antichità. Fiorì al tempo della guerra del Peloponneso, seconda metà del quinto secolo a. C. Visse una vita errabonda, in Efeso, in Atene, in Sicilia. Dice Aristotele che non fu buon dipintore di caratteri (16, 1450 a 28), e che alla nuda espressione dei caratteri preferì la rappresentazione della bellezza ideale (25, 1461 b 12). Con che si accorda il notissimo aneddoto che volendo egli dipingere per il tempio di Era in Crotone un'Elena che fosse l'immagine della perfetta beltà femminile, scelse a modello non una ma cinque di parecchie giovinette

che furongli presentate, non reputando possibile che in una sola si accogliessero tutte quelle doti che costituiscono veramente la perfetta bellezza (Cic. *De inv.* II, 1). Invece la pittura che di lui ci descrive Luciano (*Zeu-si*, 4), di una centaura che in un bel prato allatta due piccoli centauri gemelli, e il marito che guarda e sorride da un lato del-

la parte superiore del quadro, e alza con la destra un leoncino come per far paura scherzando a' suoi piccoli, ha tutta l'aria di essere un quadretto di genere. E così quel Tritone o quel Borea dalla barba lunga, dalle sopracciglia rialzate, dall'occhio torvo, a cui Luciano paragonava il filosofo Tràsicle (*Timone*, 54).

INDICE DEL VOLUME

<i>Prefazione alla seconda edizione</i>	p.	v
<i>Prefazione alla terza edizione</i>		xv
<i>Introduzione</i>		1
<i>Avvertenza</i>		53

POETICA

I.	1. La poesia è imitazione o mimèsi	57
	2. Diverse specie di poesia in relazione ai diversi mezzi della mimèsi	58
II.	Diverse specie di poesia in relazione ai diversi oggetti della mimèsi	61
III.	Diverse specie di poesia in relazione ai diversi modi della mimèsi	63
IV.	1. Origine della poesia	66
	2. Svolgimento storico della poesia: sue primitive differenziazioni: tragedia e commedia	69
	3. Origine e sviluppo graduale della tragedia	70
V.	1. Definizione della commedia e suoi primi momenti	74
	2. Alcuni punti di differenza fra tragedia e poema epico	76
VI.	1. Definizione della tragedia; suoi elementi costitutivi	78
	2. Diverso valore dei singoli elementi	81

VII.	Unità ed estensione della favola	87
VIII.	Unità dell'azione	91
IX.	1. Segue dell'unità dell'azione; comparazione di poesia e storia	93
	2. Difetto di unità nell'azione. Valore drammatico dell'impreveduto	99
X	Azione semplice e azione complessa	101
XI.	Elementi dell'azione complessa: peripezia, riconoscimento, catastrofe	102
XII.	Partizione materiale della tragedia; definizione di queste parti	107
XIII.	Dell'azione tragica in rapporto al mutamento di fortuna dei personaggi principali	111
XIV.	Come ha da essere composta la favola perché susciti pietà e terrore	118
XV.	Dei caratteri	127
XVI.	Del riconoscimento e sue specie diverse	134
XVII.	Consigli al poeta tragico	142
XVIII.	Altri consigli al poeta tragico	148
XIX.	Del pensiero e della elocuzione	156
XX.	Della elocuzione in genere; analisi delle sue parti o elementi	160
XXI.	Della elocuzione poetica e in particolare della metafora	167
XXII.	Segue della elocuzione poetica: decoro e chiarezza	175
XXIII.	Unità di azione nel poema epico come nella tragedia	184
XXIV.	1. Altri punti di somiglianza e di differenza fra tragedia e poema epico	191
	2. Segue dello stesso argomento; singolare superiorità di Omero	196

XXV.	1. Postulati generali di critica letteraria	205
	2. Problemi e soluzioni	210
	3. Si riassumono sotto cinque capi le principali censure alla poesia	226
XXVI.	Comparazione generale fra tragedia e poema epico; superiorità della tragedia	230
	<i>Appendice critica</i>	239
	<i>Indice delle lezioni</i>	255
	<i>Indice dei nomi propri</i>	263

Finito di stampare il 12 febbraio 1964
nello stabilimento d'arti grafiche Gius. Laterza & Figli - Bari
786