



## **GRAECA TERGESTINA**

**Praelectiones Philologiae Tergestinae  
coordinate da  
Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier**

**8**

Comitato scientifico internazionale

Maria Grazia Bonanno (Università di Roma ‘Tor Vergata’),  
Antonietta Gostoli (Università di Perugia), Alessandra Lukinovich  
(Genève – Cesena), Enrico V. Maltese (Università di Torino),  
Glenn W. Most (Scuola Normale Superiore Pisa), Orlando Poltera  
(Université de Fribourg), Paolo Scarpi (Università di Padova),  
Renzo Tosi (Università di Bologna), Paola Volpe (Università  
di Salerno), Onofrio Vox (Università di Lecce), Bernhard  
Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

impaginazione  
Gabriella Clabot

© Copyright 2016 EUT

EUT Edizioni Università di Trieste  
via E. Weiss, 21, 34128 Trieste  
email eut@units.it  
<http://eut.units.it>  
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Proprietà letteraria riservata.  
I diritti di traduzione, memorizzazione  
elettronica, di riproduzione  
e di adattamento totale e parziale  
di questa pubblicazione,  
con qualsiasi mezzo (compresi  
i microfilm, le fotocopie e altro)  
sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-8303-714-6 (print)  
ISBN 978-88-8303-715-3 (online)

**UPI**  
UNIVERSITY  
PRESS ITALIANE

Aristotele ambiguo?  
Qualche riflessione  
sulla *Poetica*  
Maria Grazia  
Bonanno



ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόνιον  
τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος

*a Lino*



## 1. ὄψις nella *Poetica*

Aristot. *Poet.* 1450a 13s. καὶ γὰρ †ὄψις ἔχει πᾶν† καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

Questo il testo trādito, che Kassel crocifigge circa l'espressione ὄψις ἔχει πᾶν, ma che, non solo a Kassel, «a molti è parso assai più problematico di quanto non sia»: così, molto ragionevolmente Di Marco<sup>1</sup>, il quale fa sue le conclusioni dell'«ottima» indagine di Donadi<sup>2</sup>. Quest'ultimo, da un accurato riesame della tradizione manoscritta, ricavava che la lezione ὄψις è data dalla stragrande maggioranza dei codici e dai più autorevoli, ma pure constatava che pressoché tutti gli editori moderni, a cominciare da quelli rinascimentali e almeno fino a Gallavotti<sup>3</sup>, hanno preferito le varianti ὄψιν e ὄψεις offerte da alcuni recensori. Il nominativo ὄψις, certamente frainteso come súbito vedremo – per primo il Maggi (1550) mal comprendeva che la ὄψις, eguale (qualitativamente!) agli altri εἶδη ο μέρη κατὰ τὸ ποιόν della tragedia, potesse contenerli –, veniva destituito dagli accusativi ὄψιν vel ὄψεις<sup>4</sup>, al fine d'intendere πᾶν quale nominativo, e nuovo soggetto, però riferito ad un sottinteso (e fan-

tomatico!) δράμα: ogni dramma, direbbe Aristotele, comprende ὄψιν (vel ὄψεις), ἦθος, μῦθον, λέξιν, μέλος, διάνοιαν.

Non è tuttavia il caso di disfarsi del nominativo ὄψις, poiché il senso della frase è chiaro, e da ultimo sostanzialmente condiviso da studiosi e traduttori: «difatti uno spettacolo comprende tutto, e in pari grado: caratteri e racconto e linguaggio e canto e pensiero» (Gallavotti); «puisque le spectacle implique tout: caractères, histoire, expression, chant et pensée également» (Dupont-Roc e Lallot); «la vista infatti domina su ogni cosa: sul personaggio, sul racconto, sul linguaggio, sul canto e sul pensiero allo stesso modo» (Lanza), purché non si attribuisca a ἔχει, nel renderlo con 'domina', alcuna connotazione 'prevaricatrice', mai riferibile, qui e altrove nella *Poetica*, alla ὄψις. Aristotele sta catalogando gli εἶδη della tragedia distinguendoli fra oggetti (μῦθος, ἦθος, διάνοια), mezzi (λέξις, μελοποιία), modo (ὄψις): la ὄψις è propriamente «l'elemento che prima si presenta alla nostra esperienza di spettatori, presupponendo e contenendo in sé ogni altra parte», mentre «le altre parti in cui Aristotele suddivide la tragedia vengono per così dire assorbite dall'elemento scenico, cioè dalla 'vista', che abbraccia e ordina in sé, nella simultaneità della rappresentazione, ogni altra cosa»<sup>5</sup>.



La traduzione ‘vista’ tiene conto dell’ambivalenza di ὄψις, che indica, notoriamente, sia l’azione di vedere (nonché l’organo stesso della vista) sia l’aspetto che offre di sé qualunque oggetto a chiunque lo guardi. Così ὄψις, nella *Poetica* di Aristotele, talora viene tradotto, letteralmente, con ‘vista’, ma anche con ‘spettacolo’, o ‘resa scenica’, oppure ‘dimensione visiva’, della tragedia s’intende, secondo la felice dizione di Taplin<sup>6</sup>, rinviando appunto la ὄψις a «l’insieme della scena, degli attori, del movimento, tutto ciò che cade sotto la vista dello spettatore»<sup>7</sup>.

Aristotele procede qui *induttivamente* – *methodo resolvente*, come si esprimeva Robortello, cioè *a notioribus et magis extrinsecis*, « da ciò che risulta più palese» e «da ciò che è più esteriore» – cominciando dunque dalla ὄψις, l’elemento che si presenta per primo all’esperienza dello spettatore, e poi avvicinando via via gli altri elementi che richiedono «sempre maggiore astrazione e riflessione»<sup>8</sup>, e infine precisando che μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις, cioè il μῦθος (cf. già 1450a 4s. λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων). Altro risulterà, più avanti, l’ordine tassonomico dei sei elementi, quando lo stesso Aristotele riterrà di dover procedere non più per via empirica, bensì critica e dunque deduttiva, cioè, come ancora si esprimeva

Robortello, *methodo componente*, per cui gli elementi in questione si succederanno *secundum ordinem naturae*, risultando primi *quae maxima sunt*, cf. 1450a 38ss., dove assolutamente per primo, poiché il più importante (μέγιστον già si avvertiva a 1450a 15), sarà definito il μῦθος, addirittura ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχῆ [...] τῆς τραγωδίας, quindi, in perfetto ordine di classifica, δεύτερον [...] ἦθη, τρίτον [...] διάνοια, τέταρτον [...] λέξις, e infine τῶν λοιπῶν ἢ μελοποιία [...] ἢ δὲ ὄψις. Delle due parti ‘restanti’ (τὰ λοιπά) della tragedia, la penultima (μελοποιία) è definita μέγιστον τῶν ἠδυσμάτων, l’ultima (ὄψις) è elemento ψυγαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς. Su tale dichiarata, e per taluni sconcertante, estraneità della ὄψις rispetto all’arte propriamente del ποιητῆς tragico, avremo modo di tornare. Ci basti, per ora, aver appurato che l’espressione, ormai non più problematica, ὄψις ἔχει πᾶν, si addice al ‘modo’ (ὡς dice Aristotele) in cui la tragedia si presenta, e anzi si realizza sulla scena, dove e quando ὄψις ἔχει πᾶν, la «vista contiene tutto», poiché «la tragedia (o un qualsiasi spettacolo) ci si offre come un tutto» in cui i vari elementi, operando sincronicamente, «perdono la loro individualità e diventano ‘scena’»<sup>9</sup>. Se dunque il Maggi, di contro all’evidenza dei codici, aveva proposto una scelta testuale e un’interpretazione destina-

te, anche grazie all'autorevole conferma del Vettori, a troppo lunga fortuna, intuivano invece la 'verità' del testo aristotelico il Robortello e, con lui, Alessandro Piccolomini, il quale, in polemica col Maggi, serenamente osservava

ch'alterar non bisogna il testo, apparendo chiarissima la struttura et la intelligentia: volendo dir' Aristotele che non senza ragione tutte le dette sei parti bisogna che si truovino nella tragedia, concioè sia cosa che essendovi l'apparato, ch'alla vista appartiene, faccia di mestieri che tutte le altre cinque cose vi siano, come che sia egli l'ultima di tutte quelle parti e per conseguente le supponga tutte.<sup>10</sup>

Non sarà il caso di attribuire al Piccolomini un precoce intendimento del 'testo teatrale' e della pluralità del suo codice: si tratta, da parte dello «studioso di logica padovano» di una semplice quanto felice comprensione del testo aristotelico, dove ὄψις, coerentemente, ἔχει πᾶν.

A teatro, la ὄψις contiene o, se si vuole, 'avvolge' tutto: tale modalità, affatto predominante (non implicando un valore), ma semmai 'superficiale' (in quanto fenomenica), è del resto definita, già induttivamente, poco oltre l'inizio dello stesso sesto capitolo della *Poetica*, precisamente a 1449b 31ss.:

ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος.

Poiché la mimesi è compiuta da persone che agiscono sulla scena, per prima cosa, *necessariamente*, ne dovrà conseguire che un elemento della tragedia sia ὁ τῆς ὄψεως κόσμος: «la sfera della ὄψις», suggerisce qui Di Marco, poiché, come ben vide Melchinger, «‘Kosmos’ ist hier natürlich nicht ‘Schmuck’ sondern ‘Ordnung’», derivandone però, a nostro avviso, l’esigenza di tradurre non tanto con «l’allestimento dello spettacolo» (Gallavotti), quanto, letteralmente, con «l’ordine di ciò che si vede» (Lanza)<sup>11</sup>. La ὄψις è, insomma, il modo in cui la tragedia si rende visibile nel suo insieme ‘organico’ e ‘totale’: ὁ τῆς ὄψεως κόσμος avverte Aristotele, per poi ribadire che ὄψις ἔχει πᾶν ὡσαύτως.

## 2. ὄψις e ὄψεις nella *Poetica* di Aristotele

Queste, secondo Kassel, le attestazioni di ὄψις e ὄψεις nella *Poetica*:

1449b 31-36 ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἔξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πάσαν.

Poiché è agendo che si realizza l'imitazione, anzitutto di necessità una parte della tragedia sarà l'ordine di ciò che si vede, un'altra la composizione dei canti, e quindi il linguaggio. È con questi mezzi che si realizza l'imitazione. Intendo per linguaggio la stessa composizione dei versi e per composizione dei canti ciò la cui funzione è perfettamente chiara.

1450a 7-14 ἀνάγκη οὖν πάσης τῆς τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὃ ποιὰ τις ἐστὶν ἢ τραγωδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μῦθος καὶ ἦθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία. οἷς μὲν γὰρ μιμοῦνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμοῦνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν ἴσους ὀλίγοι αὐτῶν ὥς εἰπεῖν κέχρηται τοῖς εἶδεσιν· καὶ γὰρ ἴσους ἔχει πᾶν ἢ καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως.

È dunque necessario che di tutta quanta la tragedia ci siano sei parti, grazie a cui la tragedia ha una propria qualità; esse sono racconto, caratteri, linguaggio, pensiero, vista e musica. Il con cui si imita sono infatti due parti, il come si imita una, il che cosa si imita tre, e oltre a queste non ve ne sono altre. Non pochi di loro in generale hanno adoperato questi elementi, la vista infatti domina su ogni cosa: sul personaggio, sul racconto, sul linguaggio, sul canto e sul pensiero allo stesso modo.

1450b 15-20 τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων, ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκτεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρῃ περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιοῦ τέχνης τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

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

1453b 1-14 ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἔστι πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν

οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἐλεεῖν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἄπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενον ἐστίν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν· οὐ γὰρ πάσαν δεῖ ζητεῖν ἡδονὴν ἀπὸ τραγωδίας ἀλλὰ τὴν οἰκείαν. ἐπεὶ δὲ τὴν ἀπὸ ἐλέου καὶ φόβου διὰ μιμήσεως δεῖ ἡδονὴν παρασκευάζειν τὸν ποιητὴν, φανερὸν ὡς τοῦτο ἐν τοῖς πράγμασιν ἐμποιητέον.

È possibile che quel che muove paura e pietà si produca per effetto della vista, ed è anche possibile che si produca per effetto della stessa composizione dei fatti, ciò che è preferibile e del poeta migliore. Anche senza il vedere, il racconto deve essere composto in modo tale che chi ascolta i fatti che si svolgono, per effetto degli avvenimenti, sia colto da tremore e pianto, ciò che si può provare udendo il racconto di Edipo. Procurare questo effetto per mezzo della vista è invece piuttosto estrinseco all'arte e legato alla messinscena. Coloro poi che, per mezzo della vista, non procurano il pauroso, ma soltanto il mostruoso, non hanno nulla in comune con la tragedia, perché nella tragedia non si deve cercare un piacere qualsiasi, ma quello suo proprio. Poiché il poeta deve produrre il piacere che si dà grazie all'imitazione da pietà e paura, è chiaro che ciò deve essere realizzato nei fatti.

1455b 32-1456a 3 τραγωδίας δὲ εἶδη εἰσὶ τέσσαρα (τοσαῦτα γὰρ καὶ τὰ μέρη ἐλέχθη), ἢ μὲν πεπλεγμένη, ἣς τὸ ὅλον ἐστὶν περιπέτεια καὶ ἀναγνώρισις, ἢ δὲ παθητικὴ, οἷον οἱ τε Αἴαντες καὶ οἱ Ἴξιονες, ἢ δὲ ἠθικὴ, οἷον αἱ Φθιώτιδες καὶ ὁ Πηλεΰς· τὸ δὲ τέταρτον †ο η ζ†, οἷον αἱ τε Φορκίδες καὶ ὁ Προμηθεὺς καὶ ὅσα ἐν ἄδου.

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

1459b 7-12 ἔτι δὲ τὰ εἶδη ταῦτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγωδίᾳ, ἢ γὰρ ἀπλὴν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν· καὶ τὰ μέρη ἕξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταῦτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς.

E ancora: l'epica deve avere le stesse forme della tragedia: essere semplice, complessa, di caratteri o di evento. Anche le parti, eccetto la musica e la vista, sono le stesse. C'è bisogno infatti dei rovesciamenti, dei riconoscimenti e delle emozioni, e inoltre deve possedere ben disposti i pensieri e il linguaggio.

1462a 14-18 ἔπειτα διότι πάντ' ἔχει ὅσαπερ ἡ ἐποποιία (καὶ γὰρ τῷ μέτρῳ ἕξεσσι χρῆσθαι), καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι'



ἦς αἰ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων. Inoltre perché possiede tutto ciò che possiede l'epica (è possibile anche che ne usi il verso), e in più in non piccola parte la musica grazie a cui i piaceri acquistano più evidente consistenza, e questa evidenza la possiede sia alla lettura sia all'esecuzione<sup>12</sup>.

Se appare discutibile risolvere in ὄψις il corrotto οἰς (1456a 2) e risulta senz'altro da espungere καὶ τὰς ὄψεις (1462a 16)<sup>13</sup>, è invece sicuro, come di nuovo vedremo, il tràdito ὄψις ἔχει πᾶν (1450a 13): con certezza ὄψις ricorre dunque nove volte, di cui otto al singolare e una al plurale.

Com'è noto, Aristotele non definisce la ὄψις, uno dei sei elementi qualitativi della tragedia, dove μελοποιία e λέξεις (musica e parole) sono i mezzi, μῦθος, ἦθη e διάνοια (racconto, caratteri e pensiero) gli oggetti, ὄψις il modo<sup>14</sup>. La traduzione 'vista', ora di Lanza e già di Castelvetro<sup>15</sup>, conserva l'ambivalenza semantica del termine: ὄψις ha significato soggettivo e oggettivo, indicando sia la facoltà (l'azione) di vedere sia ciò che si vede<sup>16</sup>; tuttavia nella Poetica ὄψις concerne sempre, oggettivamente, ciò che si vede a teatro, mentre il corrispettivo atto del vedere è espresso dal verbo ὁρᾶν<sup>17</sup>.

Ripercorrendo velocemente i luoghi sopra citati, vediamo come dappprincipio (1.) Aristotele avverta l'assoluta necessità (ἐξ ἀνάγκης) della ὄψις, il modo in cui si dà l'evento teatrale: poiché, sulla scena, a compiere la mimesi sono persone che agiscono (πράττοντες), va da sé, come prima cosa (πρῶτον), che un elemento della tragedia sarà ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, l'insieme di ciò che si vede.

Quindi (2.) la ὄψις – inserita nell'elenco degli εἶδη ο μέρη κατὰ τὸ ποιόν della tragedia, dove il μῦθος sta al primo posto<sup>18</sup> – necessariamente (3.) ἔχει πᾶν, cioè 'contiene' tutto (καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν) parimenti (ὡσαύτως). Il testo è sano: persuasivamente difeso – come si è già detto – da Donadi, anche sulla base di un esaustivo riesame della tradizione, e mantenuto per la prima volta da Gallavotti, è ora condiviso, come si è detto, da editori e studiosi, che intendono la ὄψις come quella parte della tragedia che per prima si presenta all'esperienza dello spettatore «presupponendo e contenendo in sé ogni altra parte», mentre «le altre parti in cui Aristotele suddivide la tragedia vengono per così dire assorbite ... dalla 'vista', che abbraccia e ordina in sé, nella simultaneità della rappresentazione, ogni altra cosa»<sup>19</sup>. Meglio comunque tradurre ἔχει con 'contiene', 'comprende' (cfr. Archim. Sph. Cyl. 1. 23 ὁ κύκλος ἔχων

τὸ πολύγονον, dove si tratta del cerchio che ‘circoscrive’ il poligono) oppure con ‘riveste’, ‘avvolge’ (cf. *Il.* 22. 322; 24. 730 ἔχε χρῶα χαλκία τεύχεα, detto materialmente delle armi che ‘ricoprono’ la pelle del corpo), piuttosto che renderlo con ‘domina’ implicando, come si è detto, una qualche intenzione prevaricatrice sugli altri elementi tragici da parte della ὄψις<sup>20</sup>. Aristotele procede in prima istanza «induttivamente», cominciando dall’elemento più «esteriore» e «palese» per poi avvicinare via via gli altri che richiedono «sempre maggiore astrazione e riflessione», fra i quali per importanza primeggia il μῦθος, definito ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις, (1450a 15) e, poco più avanti, ἀρχή ... καὶ οἷον ψυχὴ ... τῆς τραγωδίας (1450a 38), quando il filosofo – vd. *supra* – riterrà di muoversi non più per via empirica, bensì critica e deduttiva, elencando i sei elementi in ordine tassonomico (1450a 39-b 16 δεύτερον δὲ τὰ ἦθη ... τρίτον δὲ ἡ διάνοια ... τέταρτον δὲ ... ἡ λέξις ... τῶν δὲ λοιπῶν ἡ μελοποιία ... ἡ δὲ ὄψις κτλ.) a cominciare appunto dal μῦθος, per concludere con la μελοποιία e infine la ὄψις<sup>21</sup>. Nel corso del sesto capitolo della *Poetica* Aristotele ripete quattro volte l’elenco dei μέρη qualitativi della tragedia: delle due enumerazioni più sistematiche (quelle appena citate) e «ordinate con un preciso criterio» (si è già notato l’ordine inverso) si può altrimenti dire

che «la prima procede *von unten* (1449b 32-1450a 5); la seconda, anche più metodica, *von oben* (1450a 38-b 21). La prima enumera i fattori della tragedia partendo da quello più materiale e estrinseco, l'apparato scenico (ὄψεις)» per giungere infine all'«azione» cioè al μῦθος quale σύστασις τῶν πραγμάτων, operando una «ricostruzione progressiva dall'esterno all'interno, al cuore del significato tragico» (in effetti al μῦθος quale ψυχὴ τῆς τραγωδίας), mentre la seconda «è un esame ragionato dei singoli aspetti della tragedia, procedendo dal più importante al meno importante, nello stesso ordine rovesciato», dal racconto allo spettacolo, «il meno propriamente poetico»<sup>22</sup>.

In che senso la ὄψεις, sia elemento 'impoetico' Aristotele direbbe, e ribadirebbe, in un famoso e problematico passo dove ὄψεις appare due volte (4.5.), e dove, accanto alla μελοποιία giudicata il maggiore degli ornamenti, la ὄψεις è indicata come elemento dotato di potere psicagogico, ma ἀτεχνότατον nonché ἥμισυ οἰκεῖον rispetto all'arte del poeta: infatti l'efficacia della tragedia si dà anche senza messinscena e senza attori e, quanto all'allestimento (ἀπεργασία) delle ὄψεις, la τέχνη dello σκευοποιός è più pertinente di quella del ποιητής. Il passo rivelerebbe peraltro l'ambiguità di Aristotele, ondeggiante fra l'ammissione dell'importanza della 'vista' a teatro e il rifiuto dell'ele-

mento più di ogni altro estraneo all'arte del poeta. Su tale presunta incertezza non è il momento di discutere<sup>23</sup>, ma, quanto al 'rifiuto' o addirittura al 'disprezzo' aristotelico nei confronti della dimensione spettacolare, sarà almeno il caso di osservare che l'autore della *Poetica* definisce la ὄψις semplicemente 'estranea' alla τέχνη ποιητική. Una spassionata e tecnica valutazione dell'epiteto ἄτεχνος ha puntualmente fornito Szanto<sup>24</sup>, sulla base di un parallelo della *Retorica* (I 1355b 35) dove le πίστεις, ossia le 'prove', i mezzi di persuasione dell'oratore, si distinguono in ἔντεχνοι, quelle da lui 'inventate' grazie al proprio e specifico metodo, e ἄτεχνοι, quelle 'esterne', ossia le testimonianze, le confessioni, i documenti scritti, di cui pure l'oratore *necessariamente* si serve. La ὄψις è 'esterna', e contigua, alla τέχνη del ποιητής tragico, inventore del μῦθος, dunque impegnato a costruire il racconto nonché a forgiare caratteri e pensiero e linguaggio: il 'modo' della tragedia interviene *necessariamente* con la messinscena, non preesistendo (come le πίστεις ἄτεχνοι rispetto alle ἔντεχνοι), ma coesistendo durante la rappresentazione, quando appunto 'la vista contiene tutto' (cioè tutti gli altri elementi della tragedia). Ne consegue l'affermazione che l'efficacia della tragedia si dà anche senza messinscena e senza attori, poiché tale δύναμις (atta a produrre ἔλεος e φόβος)

deve comunque essere contenuta nel – e scaturire dal – μῦθος, inventato all’uopo dal ποιητής, cui non compete l’allestimento della ὄψις o delle ὄψεις: torneremo più avanti sull’uso qui (1450b 20) del plurale, l’unico certo, quanto funzionale, nella *Poetica*.

Un concetto, quello ora accennato, più volte espresso da Aristotele e in particolare elaborato nel corso di una triplice menzione della ὄψις (6. 7. 8.), dove si insiste sulla (auspicabile quanto indispensabile) capacità del poeta di ottenere l’effetto di ἔλεος e φόβος (che è possibile si produca anche per mezzo della ‘vista’) grazie alla pura ‘composizione dei fatti’, cioè grazie al μῦθος in quanto σύστασις τῶν πραγμάτων. Anche senza assistere alla scena (ἄνευ τοῦ ὄραῖν), il racconto deve essere congegnato in modo che, solo ad ascoltarlo (ἀκούων), si provi pietà e paura (càpita infatti a chi ascolta la storia di Edipo): procurare un tale effetto per mezzo della ὄψις deve dirsi ἀτεχνότερον, alquanto estraneo all’arte (l’arte del poeta s’intende) e si appoggia alla χορηγία (1453b 8). Quest’ultima è la τέχνη del χορηγός, non più il ‘classico’ finanziatore dello spettacolo, bensì l’addetto al coro, ma anche agli attori e ai rispettivi movimenti, cf. Phryn. PS. 126, 3-4 de Borries χορηγεῖον· ὁ τόπος ἔνθα ὁ χορηγὸς τοὺς τε χοροὺς καὶ τοὺς ὑποκριτὰς συνάγων συνεκρότει: l’istruttore del coro insomma, plausibilmente lo stesso capoco-

ro<sup>25</sup>, incaricato di radunare e preparare, oltre ai coreuti, gli attori, guidando i movimenti di danza degli uni nonché gli spostamenti (comprese le entrate e le uscite) degli altri. Non sono più i tempi in cui ποιητής e χοροδιδάσκαλος si identificavano con un'unica persona: Aristotele registra qui la separazione, nella realtà drammaturgica a lui contemporanea, fra autore ed esecutore.

L'ultima occorrenza di ὄψις (9.) rientra nel confronto fra epopea e tragedia: per entrambe si dà la stessa tipologia e gli stessi μέτρα qualitativi, fatta eccezione per μελοποιία e ὄψις, che appartengono unicamente all'evento teatrale, nella fattispecie tragico.

### 3. L'anonimo del *Tractatus Coislinianus* e l'anonimo del *Περὶ τραγῳδίας*: due testimonianze a confronto

Il termine ὄψις ritorna nel *Tractatus Coislinianus*. Il cui anonimo e tardo compilatore, osserva Di Marco, dovette provare qualche imbarazzo «quando, nel passare in rassegna sulla falsariga del modello aristotelico gli *eide* del diverso genere da lui trattato – la commedia – si trovò nella necessità, se non di definire la ὄψις (ciò che neppure Aristotele fa), almeno di illustrarne le funzioni e le finalità»<sup>26</sup>. Il mediocre autore, difficilmente in possesso di materiale derivante da un perduto secondo libro della *Poetica*, dimostra di attingere al libro dedicato alla tragedia (quello che anche noi leggiamo) «parafrasando o addirittura scimmiettando» il testo di Aristotele<sup>27</sup>. Lo stesso Di Marco procede a un riesame dell'affermazione

ἢ ὄψις μεγάλην χρεΐαν τοῖς δράμασι τὴν  
συμφωνίαν παρέχει<sup>28</sup>,

contestando, giustamente, le ripetute quanto inutili correzioni dell'incompreso τὴν συμφωνίαν (neppure un lieve ritocco, come <πρὸς> di Christ o <διὰ> di Koster, sembra necessario): dal τῆ ψυγαγωγία, *vel* τὴν



ψυγαγογίαν, di Bernays, al τὴν σκηνογραφίαν di Jan-ko<sup>29</sup>. Il termine συμφωνία, un secolo fa già interpretato da Baumgart come «Zusammenklang», nel senso di ‘accordo’, ‘consonanza’, di recente è stato reso con ‘consistency’, vale a dire ‘coerenza’, da Schenkeveld, il quale osserva che nel greco tardo συμφωνία indica la ‘coerenza’ della trama narrativa di un dramma, e, dunque, nel *Tractatus* affiorerebbe l’idea che spettacolo e recitazione cooperino a una coerente rappresentazione. L’ipotesi è approfondita da Di Marco anche sulla scorta del lessico ‘tecnico’ degli scoli tragici, i quali chiosano in tal senso συμφωνία (e affini) e, viceversa, in senso opposto ἀσυμφωνία (e affini) per quanto concerne fatti di ‘coerenza’ o ‘contraddittorietà’ di *inventio* poetica: nel nostro passo non sembra neppure il caso di supporre la caduta di una preposizione (v. supra) davanti a τὴν συμφωνίαν, che sarà da intendere come un accusativo di relazione per cui «la ὄψις è di grande aiuto ai drammi per ciò che attiene la coerenza»<sup>30</sup>.

Certamente l’affermazione dell’Anonimo risente di qualche luogo della *Poetica*, cui il *Tractatus* di norma si attiene, maldestramente forse, ma pedissequamente: lo stesso «occorrere del generico τοῖς δράμασι in luogo dell’atteso τῇ κωμῳδίᾳ» è una spia del ‘modello’ aristotelico, interessato però alla tragedia<sup>31</sup>. Non sarei tuttavia così persuasa, come Di Marco, e sulla scia

di Schenkeveld, che la συμφωνία del *Tractatus* alluda al noto passo della *Poetica* in cui si raccomanda al poeta di costruire il μῦθος e di rifinirlo con la λέξις immaginando la scena il più possibile πρὸ ὀμμάτων, onde evitare τὰ ὑπεναντία (le ‘contraddizioni’) sulla scena, e quindi evitare l’errore di Carcino, causa, a teatro, di un ‘plateale’ insuccesso. Aristotele è qui interessato propriamente alla λέξις, auspicabilmente ‘commisurata’ alla prefigurazione mentale della rappresentazione da parte del poeta, a sua volta obbligato ad allestire un ‘testo per la scena’: mi sembra inopinabile un’ermeneutica così ‘creativa’ da parte dell’autore del *Tractatus*, il quale, peraltro, andrebbe a cimentarsi con l’unico passo della *Poetica* in cui la ‘vista’ – neppure espressa dal termine ὄψις poiché si tratta della vista «interna e preventiva» del poeta! – avrebbe una «funzione positiva»<sup>32</sup>. Né percepirei nel *Tractatus* un «vistoso rovesciamento di segno», quanto alla ὄψις di norma ‘snobbata’ da Aristotele, ma neppure imputerei all’Anonimo – che «ha sì dimestichezza con il lessico aristotelico, ma non ne coglie lo spessore categoriale e le implicazioni teoriche»<sup>33</sup> – un ulteriore esempio di «miopia intellettuale»<sup>34</sup>. L’Anonimo dimostra, anche qui, di avere dimestichezza col lessico, e col testo, della *Poetica*, dal momento che dà prova di aver letto e parafrasato il passo da cui siamo partiti, precisamente il nostro (καὶ γὰρ) ὄψις ἔχει πᾶν κτλ<sup>35</sup>.

Non direi, tuttavia, che «la locuzione ὄψις [...] τὴν συμφωνίαν παρέχει» sia perfetto equivalente di ὄψις ἔχει πᾶν<sup>36</sup>: occorre, perché l'equivalenza sia perfetta, tener conto anche di ὡσαύτως, l'avverbio con cui Aristotele chiude la frase che si apre con (καὶ γὰρ) ὄψις e simbolicamente, per così dire, contiene (ἔχει!) tutti gli altri *eide*. Potremmo anzi individuare in ὡσαύτως il vero 'suggeritore' semantico di συμφωνία, mentre la frase successiva del *Tractatus*,

ὁ μῦθος καὶ ἡ λέξις καὶ τὸ μέλος ἐν πάσαις κωμωδίαις  
θεωροῦνται, διάνοια δὲ καὶ ἦθος καὶ ὄψις ἐν ὀλίγαις,

rivela ancora la sua fonte, rintracciabile nella non facile affermazione aristotelica (che esattamente precede il nostro καὶ γὰρ ὄψις κτλ.): τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν, ὡς εἰπεῖν, κέχρηται τοῖς εἶδεσιν<sup>37</sup>, dove dello stesso κέχρηται risentirà, però meccanicamente, il χροῖαν (vd. *supra*) del *Tractatus*. Sarà infine da considerare che l'Anonimo sta qui 'pescando' dal «magazzino di definizioni» costituito dal sesto capitolo della *Poetica*<sup>38</sup>, dove, in prima istanza, la ὄψις compare nella perifrasi ὁ τῆς ὄψεως κόσμος: concetto, come s'è visto, ribadito da ὄψις ἔχει πᾶν (ὡσαύτως!), e suggellato dalla nozione di συμφωνία.

\* \* \*

Ritorniamo, ora, sull'unico luogo della *Poetica* (1450b 20) dove è sicuramente attestato il plurale ὄψεις, a proposito dell'ἀπεργασία τῶν ὄψεων di pertinenza non del ποιητής ma dello σκευοποιός.

In breve: prevale l'opinione che qui si tratti dell'allestimento degli 'spettacoli' oppure degli 'elementi' o 'effetti' visivi considerati nella loro specifica diversità (laddove la ὄψις, al singolare, designa la dimensione visiva nel suo insieme); marginalmente si colloca l'esegesi restrittiva per cui il plurale si giustificerebbe col fatto che ogni personaggio richiede uno speciale e distintivo *make-up*: non si sta appunto invocando l'arte dello σκευοποιός, cioè dell'addetto alle maschere e ai costumi? Se difficile sembra, in effetti, che Aristotele gli attribuisca il compito di allestire globalmente lo spettacolo, resta il problema di comprendere letteralmente l'intero passo<sup>39</sup>.

Non sarà vano, intanto, un richiamo al luogo già discusso (1453b a), dove ancora una volta abbiamo visto qualificarsi come ἀτεχνότερον un procedimento alquanto 'estraneo' alla τέχνη del ποιητής e, nella fatti-specie, pertinente il χορηγός: un altro (e importante) responsabile della messinscena che, dunque, risulta non avvalersi di un solo demiurgo, da taluni identificato col banausico σκευοποιός. Ma soprattutto utile

il confronto con l'incipit del tardo e anonimo trattato *Περὶ τραγωδίας* (1-6 Perusino):

Ἡ τραγωδία, περὶ ἧς ἠρώτησας, ὑποκείμενα μὲν ἔχει, ἃ δὴ καὶ μιμεῖται, πάθη τε καὶ πράξεις, ὅποια τὰ ἐκάτερα. οἷς δὲ μιμεῖται μῦθος, διάνοια, λέξεις, μέτρον, ῥυθμός, μέλος, καὶ ἔτι πρὸς τούτοις αἱ ὄψεις, αἱ σκηναί, οἱ τόποι, αἱ κινήσεις· τούτων δὲ τὰ μὲν ὁ σκηνοποιός, τὰ δὲ ὁ χορηγός, τὰ δὲ <ὁ> ὑποκριτῆς ἀποδίδωσι.

Il compilatore bizantino, memore a suo modo della *Poetica*, elenca i mezzi con i quali si effettuerebbe la mimesi tragica, in realtà mescolandovi le altre parti qualitative della tragedia, μῦθος, διάνοια, λέξεις, μέλος, aggiungendo μέτρον e ῥυθμός, ma tralasciando l'ἦθος; (più avanti introdotto con significato diverso da quello aristotelico) e concludendo – al plurale – con le ὄψεις di cui offre una concreta esemplificazione: σκηναί, τόποι, κινήσεις, rispettiva cura dello σκηνοποιός, del χορηγός, dell' ὑποκριτῆς<sup>40</sup>.

Precisamente «σκηνή indica la costruzione architettonica, più o meno elaborata, che faceva da sfondo alla rappresentazione e che poteva essere completata, a seconda delle esigenze, da altri elementi atti a caratterizzare il luogo e lo svolgimento dell'azione, come

ad es. altari, statue, tombe, sedili, alberi ecc.»<sup>41</sup>; τόπος designa il luogo dove si svolge, e si sposta, l'azione drammatica, come si evince anche da τὸν τόπον ἀλλάξαι dello stesso trattato: al χορηγός, responsabile dei movimenti del coro e degli attori sulla scena, compete una cura 'spaziale' tutt'altro che secondaria a teatro; κίνησις, di pertinenza dell'ὑποκριτής, è sì il movimento, ma in quanto gestualità (κίνησις è anche la gestualità dell'oratore), cfr. *Poet.* 1461b 30, dove si stigmatizza la mimica attoriale esagitata, la stessa di quei mediocri auleti che si torcono per simulare il disco e il suo roteare; 1462a 8-11, dove si ammette una κίνησις plausibile (visto che si applaude anche la ὄρχησις), purché non esercitata da attori scadenti (del resto è possibile esagerare τοῖς σημείοις, nei modi espressivi, anche facendo il rapsodo), fermo restando che la tragedia ottiene il proprio effetto anche ἄνευ κινήσεως, come dire senza attori, dunque (brachilogicamente) senza messinscena<sup>42</sup>. Alle ὄψεις appena illustrate potremmo aggiungere, in quanto strumenti della messinscena, le μηχαναί menzionate (ἐκκύκλημα) o alluse (θεολογείον) nello stesso trattato (21-25 Perusino): responsabile ne sarebbe il μηχανοποιός, chiamato anche σκηνοποιός dalla παλαιὰ κωμωδία secondo Poll. 7. 189 (Com. ad. fr. 806 PCG).

L'uso 'concreto' del plurale ὄψεις nel Περὶ τραωδίας giova a chiarire il significato 'materiale' di ἀπεργασία τῶν ὄψεων nella *Poetica*, nonché il ruolo parziale, e men che mai accentratore, dello σκευοποιός, uno fra i curatori delle varie ὄψεις. Aristotele usa, come sovente, una brachilogia: a riprova che il campo della ὄψις è assolutamente estraneo alla τέχνη del ποιητής, basta fare l'esempio dello σκευοποιός, a tutti noto, a proposito dell'ἀπεργασία τῶν ὄψεων, come l'addetto ai πρόσωπα e, per definizione, alle σκευαί attoriali<sup>43</sup>, che, assieme alle altre varie attrezzature dovute ai relativi specialisti, concorrono a realizzare la ὄψις nel suo complesso (ὁ τῆς ὄψεως κόσμος!). Il plurale ὄψεις, di contro al singolare ὄψις, nel suo significato 'collettivo' indica i singoli elementi, non soltanto tuttavia 'materiali' (σκηνή e σκευή, ma anche κίνησις, per intenderci) – indica appunto la pluralità, prevalentemente concreta, degli elementi che, insieme, costituiscono la dimensione visiva del fatto teatrale. Del resto, s'è visto come Aristotele chiami in causa almeno un secondo specialista dello spettacolo, l'addetto alla χορηγία, cioè al governo del coro e degli attori (e dei rispettivi movimenti): un'arte che non sembra eccessivo tradurre con 'regia', quale dominio delle evoluzioni corali e attoriali, e dunque dello spazio scenico<sup>44</sup>.

#### 4. L'ambiguità (?) di Aristotele alla luce dei due elementi effimeri κατὰ τὸ ποιόν: l'uno puro ἡδυσμα, l'altro invece imposto ἐξ ἀνάγκης

Vorrei ritornare sulla ὄψις aristotelica e sulla sua funzione propriamente 'teatrale', rielaborando e approfondendo alcune mie riflessioni già accennate altrove<sup>45</sup>.

Aristotele, s'è visto, parla di sei elementi κατὰ τὸ ποιόν e accomuna la ὄψις alla μελοποιία, indicandole come τὰ λοιπὰ εἶδε (oppure μέρος κατὰ τὸ ποιόν). Opportunamente Gigante osservava che nello studio di Morpurgo-Tagliabue, interessato alla lingua di Aristotele, si sottolinea la mancanza di una ricerca sistematica, da parte del filosofo, sulla ὄψις e sulla μελοποιία; e anche ricordava la polemica antiaristotelica di Filodemo, già segnalata da Gomperz, relativa al celebre confronto, nella *Poetica*, fra la tragedia e l'epopea<sup>46</sup>. Senza entrare qui nella complessa questione filodemea, ci basti considerare il rifiuto, da parte del filosofo epicureo, della valutazione aristotelica circa gli elementi dello spettacolo, poiché non sta soltanto nel *logos* il fine della mimesi, ma anche nella voce, nel canto degli attori e del coro. Quest'appassionata difesa della μελοποιία (oltre la φωνή) si deve certamente a chi, già nell'antichi-



tà ebbe la forza di aprire una breccia nella visione della tragedia figurata da Aristotele.

Aristotele nomina quattro volte la *μελοποιία* (quale componente qualitativa della tragedia) sostituendole, con lo stesso significato, in un caso la *μουσική* e in altri due il *μέλος*<sup>47</sup>. La definizione di *μελοποιία* quale *μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων*, «il maggiore degli ornamenti (o condimenti)» (Rostagni), non ha alcuna connotazione ‘gastronomica’, in senso brechtiano si vuol dire<sup>48</sup>, ma denota semplicemente l’elemento più di tutti capace di ‘abbellire’ la tragedia (in quanto spettacolo, la *μελοποιία*, appartenendo all’atto performativo): la stessa *Poetica* definisce *ἡδυσμένον λόγον*, ‘parola ornata’, *τόν ἔχοντα ὄρθμον καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος*. La *ὄψις* non è invece, né può essere un *ἡδυσμα*, o, comunque, un elemento accessorio, trattandosi viceversa di un *εἶδος* necessario (*ἐξ ἀνάγκης*) alla tragedia, e costituendo il ‘come’ (*ὡς*) può darsi l’evento teatrale, nella fattispecie tragico.

Può dunque sorprendere che Aristotele non si preoccupi di dire ‘che cosa è’ la *ὄψις*, unica fra le sei parti della tragedia a non meritare nella *Poetica* alcuna definizione. È sembrato anzi che egli intenda liquidarla con un paio di epiteti e non senza qualche disprezzo:

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκεῖον τῆς ποιητικῆς· ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας

ας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν,  
ἔτι δὲ κυριωτέρῳ περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ  
τοῦ σκευοποιοῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν (1450b  
16ss.)

la vista è sì di grande seduzione, ma la più estranea all'arte e la meno propria della poetica; l'efficacia della tragedia sussiste infatti anche senza rappresentazione e senza attori; inoltre per la realizzazione degli elementi visivi è più importante l'arte dell'arredatore scenico che dei poeti<sup>49</sup>.

La ὄψις, il 'modo' in cui la tragedia si rende 'visibile', è dunque elemento affatto extrapoetico, ἀτεχνότατον (εἶδος), nel senso che non riguarda assolutamente il ποιητής. Si tratta di un'esclusione in qualche modo già annunciata nel quarto capitolo (49a 7ss.), quando a proposito delle origini e dell'evoluzione del genere tragico, si dice che indagare se la tragedia sia già compiuta o no, in rapporto ai suoi elementi costitutivi (cioè μῦθος, ἦθος, διάνοια, λέξεις, μελοποιία e ὄψις), vuoi considerandola 'in sé' (αὐτό τε καθ'αὐτό) vuoi in rapporto al pubblico (πρὸς τὰ θεάτρα), è 'altro discorso' (ἄλλος λόγος). Qui nell'abbozzare una più che sintetica storia della tragedia, Aristotele sembra volersi, súbito, dichiarare disinteressato a «ogni analisi che coinvolga nel discorso una considerazione del pubblico»<sup>50</sup>, così come, più avanti (51a 6s.), accennando al μῆκος di una 'ideale' tragedia, affermerà che non è 'proprio dell'arte'

(οὐ τῆς τέχνης) stabilire la durata in ossequio alla rappresentazione e alla ricezione (πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν). Ancora a proposito della ricezione (τὰ παρὰ [...] τὰς αἰσθήσεις), ‘estranea’ ma necessariamente contigua (ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας) alla poetica (τῆ ποιητικῆ), Aristotele alluderà ad una propria trattazione dell’argomento: «anche su questo punto si può spesso incorrere in errore. Ma di ciò si è parlato a sufficienza negli scritti pubblicati» (ἐν τοῖς ἐκδεδομένοις λόγοις)<sup>51</sup>.

Dello stesso, ma più interessato, tenore due passi famosi della *Poetica*, l’uno sull’elemento principale della tragedia, il μῦθος, capace in sé di procurare ἔλεος e φόβος, l’altro sulla stessa tragedia, in grado di realizzare la propria specifica natura anche senza andare in scena:

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἔλεινόν ἐκ τῆς ὄψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίπτειν καὶ ἔλειν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον. τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν (1453b 1ss.)

È possibile che quel che muove paura e pietà si produca per effetto della vista, ed è anche possibile che si produca per effetto della stessa composizione dei fatti, ciò che è preferibile e del poeta migliore. Anche senza il vedere, il racconto deve essere composto in modo tale che chi ascolta i fatti che si svolgono, per effetto degli avvenimenti, sia colto da tremore e pianto, ciò che si può provare udendo il racconto di Edipo. Procurare questo effetto per mezzo della vista è invece piuttosto estrinseco all'arte e legato alla messinscena;

ἔτι ἡ τραγωδία καὶ ἄνευ κινήσεως ποιεῖ τὸ αὐτῆς, ὥσπερ ἡ ἐποποιία· διὰ γὰρ τοῦ ἀναγνώσκειν φανερὰ ὅποια τίς ἐστίν· [...] καὶ ἔτι οὐ μικρὸν μέρος τὴν μουσικὴν [καὶ τὰς ὄψεις], δι' ἧς αἱ ἡδοναὶ συνίστανται ἐναργέστατα· εἶτα καὶ τὸ ἐναργὲς ἔχει καὶ ἐν τῇ ἀναγνώσει καὶ ἐπὶ τῶν ἔργων (1462a 11ss.)  
Ancora: anche senza movimenti, la tragedia realizza le sue proprietà come l'epica, perché quale essa sia si rivela chiaramente alla lettura; [...] e in più in non piccola parte (scil. possiede) la musica grazie a cui i piaceri acquistano più evidente consistenza, e questa evidenza la possiede sia alla lettura sia all'esecuzione.

Due passi evidentemente cruciali, il primo, polemico quanto problematico, manifesterebbe un'ambiguità perfino doppia (il μῦθος di Edipo indica la 'storia', appunto di Edipo, o la 'trama' dell'*Edipo Re*? E il 'fisiologico' φρίττειν, in luogo dello psicologico e atteso φοβεῖσθαι,

come si concilia con «le modalità tutte astratte della percezione [senza spettacolo]»<sup>52</sup>; il secondo sembrerebbe addirittura porre, per la prima volta, la condizione di una «autonomia del prodotto poetico dal suo produttore e dallo stesso processo di produzione», e, dunque, di un (anche nostro) «rapporto diretto con il prodotto poetico, senza l'intermediazione del produttore e delle circostanze della produzione»: l'opera di poesia è tale per Aristotele se si mantiene «sempre riconoscibile e identica a sé», insomma come «qualche cosa che autogarantisce della propria identità. Noi diremmo: è un testo»<sup>53</sup>.

Sara comunque da evitare l'uso dei due passi appena considerati – non più cruciali comunque, quanto alla ὄψις, della dichiarazione di estraneità rispetto alla τέχνη del ποιητής – per attribuire ad Aristotele l'enunciazione di un «primato della scrittura sulla comunicazione orale»<sup>54</sup>, se non addirittura la prima teorizzazione del *Lesedrama*<sup>55</sup>.

La 'letteratura' in merito è vastissima, ma il cuore del problema sta nel riconoscimento/disconoscimento, da parte di Aristotele, del ruolo della ὄψις: al dilemma si cerca da ultimo di ovviare, quando non con soluzioni estreme, con un tentativo di mediazione, che però consiste in un apprezzamento di sostanziale 'ambiguità' a carico dello stesso Aristotele.

Se non convince una lettura ‘panflettistica’ della *Poetica*<sup>56</sup>, e se, comunque, sostanzialmente negativa è sembrata ai più la valutazione aristotelica della ὄψις<sup>57</sup>, la stessa intelligente disamina di Taplin – intrepido quanto sensibile pioniere, tra i filologi classici, nell’indagare propriamente «the visual dimension of tragedy»<sup>58</sup> – concede, in ultima analisi, «that Aristotle’s *Poetics* was partly responsible for the neglect of the visual meaning of Greek tragedy», poiché nella *Poetica* si insinuerebbe «that the play is best appreciated when read, that the visual aspects of a play in performance are mere external put there to satisfy the spectators, and that the visual aspects of the tragedy are the sphere not of the dramatist but of theatre mechanicals»<sup>59</sup>. Taplin sintetizza efficacemente il senso, a suo avviso, degli ‘avvertimenti’ aristotelici, contenuti in tutti quei passi (v. *supra*) dai quali si evincerebbe peraltro che «performance adds to the text his external embellishment»<sup>60</sup>.

Più produttiva, apparentemente, la chiave euristica dell’‘ambiguità’<sup>61</sup>, comunque critica circa l’intelligenza aristotelica del fatto teatrale e tuttavia non risolutrice, grazie alla troppo facile lettura, nella *Poetica*, di «un’affermazione *double face*», che, da un lato, «si presta a essere letta come un ribadimento (sprezzante) dello statuto di marginalità dell’*opsis*», ma dall’altro, «contiene invece, in nuce, il prezioso riconoscimento di un’auto-

nomia di un'arte della messa in scena, la quale richiede competenze specifiche e regole sue proprie»<sup>62</sup>. Non è possibile semplificare il testo della *Poetica*, laddove siamo «davanti a un vero e proprio sistema di tensioni teoriche di cui occorre prendere atto in quanto costitutive del pensiero aristotelico»<sup>63</sup>. Quanto alla ὄψις, tenteremo di chiarirne lo 'statuto', con senno magari postumo, ma pur sempre filologico e storico.

Vorrei qui riportare una osservazione di Lanza, per cui confrontarsi con la *Poetica* implica «la riproblematizzazione di alcuni principi che sembrano di evidente valore assoluto, ma la cui relatività storica si rivela non appena si comprenda il ruolo che proprio Aristotele ebbe nell'imporli»<sup>64</sup>.

Comincerei dalla 'relatività storica' di ἀτεχνότατον, presunto epiteto spregiativo del più incriminato tra gli εἶδη della tragedia, vale a dire la ὄψις. Su ἄτεχνος si è ben pronunciato, come già si è detto, Szanto, opportunamente citando, ad esempio, *Rhet.* 1. 1355b, 35ss., dove si distingue tra le πίστεις ἄτεχνοι, le prove preesistenti alla strategia argomentativa (testimonianze, confessioni, documenti scritti) e πίστεις ἔντεχνοι, le prove, invece, personalmente elaborate dall'oratore, il quale deve «inventarle (εὐρεῖν) in virtù della propria μέθοδος, ossia mettendo a frutto le proprie competenze teoriche»<sup>65</sup>. Vale qui la pena di ripetere: come non è cóm-

pito dell'oratore né oggetto della sua τέχνη costruire le πίστει appunto ἄτεχνοι, di cui comunque lo stesso autore si serve, così il poeta non è chiamato a realizzare la ὄψις, di cui pure si avvale al momento della *performance*<sup>66</sup>. Della ὄψις tuttavia (così come della μελοποιία) non si potrà dire che preesiste, né che esiste altrove, rispetto ai quattro εἶδη della tragedia (μῦθος, ἦθος, διάνοια, λέξις) di pertinenza 'tecnica' del ποιητής. Della ὄψις (così come della μελοποιία) si dovrà dire che coesiste – a teatro! – con i quattro suddetti εἶδη, ché anzi la ὄψις (così come la μελοποιία) esiste soltanto nello spazio-tempo della *performance*.

Non deve sorprendere, ormai, che Aristotele escluda la ὄψις dal dominio della τέχνη ποιητική. Si tratta di un'esclusione non per ispregio, ma per teoresi, nonché motivata dal 'contesto' teatrale alquanto mutato dal quinto al quarto secolo. Converrà tuttavia distinguere fra ragioni storiche e teoriche, per verificare, infine, la presunta ambiguità di Aristotele a proposito della ὄψις.

Tra le ragioni storiche o, se si vuole, 'contingenti', almeno una è dichiarata dallo stesso Aristotele. Manifesto il suo rifiuto della ricercata, al suo tempo, spettacolarità e dell'ormai dominante istrionismo: ἔλεος e il φόβος venivano così sottratti impropriamente al μῦθος da parte della ὄψις, però con il risultato di una



tragedia ‘peggiore’<sup>67</sup>; il ‘nuovo’ modo di recitare era afflitto da una mimica per così dire ‘scimmiesca’, che finiva per scadere nella volgarità (61b 34); lo stesso degrado del pubblico faceva sì che i poeti si adeguassero confezionando tragedie dalla διπλή σύστασις, però qualitativamente inferiori (52a 53ss.), e che gli attori impazzassero negli agoni, in virtù di uno strapotere, ossia di un potere maggiore di quello dei poeti (cfr. *Rhet.* III 1404a 7 μέγα δύνανται, scil. οἱ ὑποκριταί; 1403b 33 μείζον δύνανται τῶν ποιητῶν). Aristotele, tuttavia, quando ricorda, fra i πρότεροι ὑποκριταί, Minnisco che chiamava ‘scimmia’ Callippide, osserva pure che l’accusa mossa per questo motivo alla tragedia – la quale si rivolgerebbe a gentuccia scadente, mentre l’epica, che non ha bisogno di σχήματα, godrebbe di un pubblico di qualità – è in teoria ingiusta: «anzitutto l’accusa non riguarda la poetica ma l’arte dell’interprete, poiché è possibile eccedere con i mezzi espressivi anche facendo il rapsodo [...]. In secondo luogo non ogni movimento è da criticare, visto che non lo è la danza, ma solo quello degli scadenti, il che appunto si rimprovera a Callippide» (1462a 5ss.)<sup>68</sup>.

È anche possibile che il ‘contingente’ uso di φοίτην come sinonimo di φοβείσθαι alluda a una tradizione che risale a Gorgia, e che «the word may be in A.’s mind as appropriate to the gruesome thrills pre-

sented through the medium of ὄψις. Cfr. *Pl. Rep.* 387c and φρίκη περίφοβος of the terror aroused by poets (Gorgias, *Hel.* 9)»<sup>69</sup>. Una sottile polemica antigorgiana ha notato Donadi nella dichiarazione aristotelica di extrapoeticità dell' ὄψις: ad Aristotele non doveva essere sfuggito l'elogio della sua forza psicagogica da parte di Gorgia (διὰ δὲ τῆς ὄψεως ἢ ψυχῆ κὰν τοῖς τρόποις τυποῦται, a proposito dell'innamoramento di Elena alla 'vista' di Paride), esemplificato con un'allusione ai *Sette a Tebe* e al «terrore che la visione di questa tragedia genera nello spettatore»<sup>70</sup>. Una siffatta polemica andrà comunque inquadrata nel totale, e teoretico, disinteresse da parte di un filosofo insensibile al fascino dell'inganno che la tradizione (non solo gorgiana) attribuiva alla poesia «di cui Platone, nonostante tutto, resta ammirato avversario»<sup>71</sup>.

Un'altra, e oggettiva, ragione va sicuramente individuata nella mutata condizione, indotta dal 'contesto' teatrale del quarto secolo, per cui, a differenza del quinto, la figura del ποιητής-διδάσχαλος è ormai praticamente estinta per la compiuta separazione fra autore ed esecutore o, meglio, esecutori: non solo lo σκευοποιός, si vuol dire, è addetto all' ὄψις, ma anche e soprattutto il responsabile della χορηγία, cioè l'istruttore del coro e degli attori, quel χοροδιδάσχαλος che nel secolo di Sofocle s'identificava ancora con il ποιητής. Aristotele,

s'è visto, a proposito dell'effetto di ἔλεος e φόβος procurato non tanto, e più correttamente, ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων (scil. διὰ τοῦ μύθου), bensì διὰ τῆς ὄψεως, precisa che τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν (53b 1ss.): dove l'aggettivo ἀτεχνος denota, asetticamente e senza implicazioni valutative, la condizione di 'estraneità' rispetto all'arte del ποιητής.

Lo stesso ammaestramento al ποιητής su come συναπεργάζεσθαι la λέξις, in 'vista' della messinscena, non fa che prescrivere una norma che ogni buon autore drammatico, specialmente del quinto secolo, e nella fattispecie tragico, doveva sapere e mettere in pratica, pena il sicuro insuccesso: il 'fiasco' di Carcino era, presumibilmente, il risultato del mancato coordinamento tra ὄψις e λέξις (e dunque ἀκοή), del fatto insomma che l'uscita di Anfiarao dal tempio sfuggiva allo spettatore che non stava a guardare, perché non sollecitato verbalmente dalla voce dello stesso Anfiarao nell'atto di uscire o dall'annuncio, da parte di un altro personaggio sulla scena, della sua uscita. Così come, oggi, lo studioso di teatro greco classico è in grado di riconoscere le cosiddette 'didascalie interne' al testo drammatico, e sa apprezzare la funzione della 'parola scenica' in un teatro fortemente convenzionale quale il teatro greco 'classico'. Deve ormai darsi per acquisita,

infatti, la consapevolezza che le indicazioni descrittive più precise, fornite ‘a parole’ dagli autori e messe in bocca ai personaggi, sono segnali che il più delle volte dovevano riguardare non tanto ciò che non si vedeva sulla scena (così dunque ‘creata’), quanto piuttosto ciò che era visibile – una sorta di paradosso – agli ascoltatori-spettatori, ma in forma così rudimentale che essi avevano bisogno di aiuto per interpretare ciò che vedevano, e in questo caso la λέξις chiariva e integrava la ὄψις<sup>72</sup>. La λέξις – in primo luogo la ‘verbalizzazione’ del μῦθος, dell’ ἀρχή e del τέλος τῆς τραγωδίας (τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων: 50a 38; 22) – serviva dunque anche alla scena, costituendone peraltro il miglior antidoto perché al φοβερόν non si sostituisse il τερατώδες (prodotto dalla peggiore ὄψις, quella, per così dire, fine a se stessa), il ‘mostruoso’, lo ‘stupefacente’ che non ha molto in comune con la tragedia (53b 9ss.): il fine del (buon) poeta tragico non era, quasi mai, la meraviglia. Se non sembra qui il caso di ipotizzare allusioni critiche, da parte di Aristotele, al grande Eschilo, oltre che a Euripide, è tuttavia plausibile che, anche per questo, per una poesia cioè «fatta essenzialmente di parole e parca di gesti», e priva di ‘effetti speciali’, «Sofocle doveva sembrargli il tragico per eccellenza»<sup>73</sup>.

Il primato della parola, ancorché ‘scenica’, è dunque il τέλος dimostrativo (prescrittivo) della *Poetica*, ma

senza alcuna polemica. La difesa della poesia dall'accusa platonica è condotta da Aristotele, filosoficamente, non solo con la celebre distinzione tra poesia e storia all'inizio del nono capitolo (cómputo del poeta non è dire le cose accadute, ma quali possono accadere, e quelle possibili secondo 'verosimiglianza' o 'necessità'; e perciò la poesia è cosa 'più filosofica' e più importante della storia, perché la poesia dice piuttosto gli 'universali', la storia i 'particolari'), ma pure con la distinzione, nella stessa poesia (tragica), fra ciò che appartiene all'arte del poeta (tragico) e ciò che invece le è estraneo. Di competenza del ποιητής è il μῦθος (assieme all'ἦθος e alla διάνοια), nonché la λέξις che acconciamente lo traduce in parole: questo è (quasi) tutto.

Aristotele, autore *Περὶ ποιητικῆς*, deve comunque registrare, trattando di poesia drammatica, l'esistenza di due elementi 'non verbali', estranei all'arte del ποιητής: la μελοποιία e la ὄψις. Due elementi che non costituiscono tuttavia altrettanti ἡδύσματα, come sovente si afferma. La μελοποιία è indubbiamente un ἡδυσμα, e per giunta μέγιστον, mentre la ὄψις non è (filosoficamente) un 'abbellimento', un elemento 'accessorio', costituendosi quale elemento certamente 'seduttivo' ma 'necessario'. Dal momento che sono i πράττοντες a compiere la μίμησις, anzitutto ἐξ ἀνάγκης (!) una parte della tragedia sarà ὁ τῆς ὄψεως

κόσμος: l'esordio della sequenza espositiva, al sesto capitolo, dei μέρη qualitativi della tragedia súbito avverte della 'necessità' della ὄψις, pur 'estranea', come poco più avanti si ribadirà, all'arte del ποιητής.

Per Aristotele, del resto, anche l'arte «appare sotto il segno di oggettive leggi necessitanti»<sup>74</sup>, e non a caso i frequenti richiami alla 'necessità' (ἀνάγκη), all'essere costretto' (ἀναγκάζεσθαι) del poeta, sono stati messi a confronto con un passo del primo libro della *Fisica*, dove degli antichi studiosi della natura si dice che tutti si sono trovati a «supporre [...] gli elementi e quelli che si chiamano principi», e tutti «parlano comunque dei contrari, quasi ne fossero costretti dalla stessa verità» (188b 26ss.): il verbo qui usato è sempre ἀναγκάζεσθαι, «esser costretto, non potere altrimenti, derivato da *anankē*, la necessità che non ammette alcuna deroga»<sup>75</sup>. La necessità della ὄψις, poiché di teatro si tratta, non compromette comunque, per Aristotele, il primato della parola, evidente anche alla sola lettura. «Il giovane Aristotele si faceva notare per le sue letture solitarie»<sup>76</sup>: come il Dioniso delle *Rane* (vv. 52ss.) leggeva fra sé e sé l'*Andromeda* con il conseguente 'attacco' di πόθος per Euripide, così ad Aristotele doveva accadere di appartarsi con il proprio 'copione' dell'*Edipo*, di leggerne il μῦθος e sentire, oltre all'inevitabile nostalgia per Sofocle, i necessari effetti di ἔλεος e φόβος.

Da quest'immagine di Aristotele 'lettore' vorrei ripartire per trovare non più le motivazioni 'contingenti', ma almeno una ragione teoretica del suo, non certo rifiuto, bensì disinteresse per la ὄψις (e la μελοποιία). La distinzione fra 'storia' e 'teoria' porterà anche a rintracciare, nella *Poetica*, un filo di (prevedibile) coerenza epistemologica, in luogo della ormai vulgata 'ambiguità'.

L'Aristotele 'lettore' – fruitore del *medium*, il libro, destinato a dominare il futuro della comunicazione (anche) letteraria – individuava 'filosoficamente' nel prodotto poetico un 'possibile' se non 'necessario' κτήμα ἐς αἰεί, non più affidato istituzionalmente allo spazio-tempo della *performance*: al καθ'ἕκαστον appunto. Se è vero che la τέχνη ποιητική mira invece al καθόλου, e la poesia racconta piuttosto gli universali, la storia i particolari, è pur vero che la ὄψις (come la μελοποιία) appartiene alla storia, al momento particolare, ed effimero, di 'quella' e non altra messinscena (si sa che l'esecuzione, anche ripetuta, non è mai la stessa). Spetta al μῦθος, in quanto composto dal ποιητής, raccontare non τὰ γενόμενα, bensì οἷα ἂν γένοιτο, consegnando la tragedia all'universale.

A distanza di secoli Artaud, da 'uomo di teatro', polemizzerà contro il divorzio tra scena e testo, contro l'idea di una messinscena ridotta a puro «moyen de présentation», uno dei motivi della decadenza del te-

atro occidentale, la cui rinascita doveva passare attraverso il recupero de «la mise en scène, considérée non comme le simple degré de réfraction d'un texte sur la scène, mais comme le point de départ de toute création théâtrale»: ne conseguirà l'istituzione del «langage type du théâtre», e dunque l'abbandono della «littérature» prevaricante «sur la représentation appelée improprement spectacle avec tout ce que cette dénomination entraîne de péjoratif, d'accessoire, d'éphémère et d'extérieur»<sup>77</sup>.

Aristotele, da filosofo, non aveva polemizzato contro la ὄψις (e la μελοποιία), ma ne aveva registrato *sine ira et studio*, e da un punto di vista epistemologico (il proprio) l'esistenza 'estranea' eppure 'contigua' alla τέχνη ποιητική, e necessaria – solo al momento della messinscena – a 'contenere' gli elementi propri di tale τέχνη, *in primis* il μῦθος (con l'ἦθος, la διάνοια e la stessa λέξις). Era così salva, filosoficamente, la distinzione del particolare dall'universale.



## 5. Una probabile e fors'anche ragionevole conclusione

Non dovremmo, credo, interrogarci mai più sulla questione se, «dal momento che preposto alla ὄψις è per Aristotele lo σκευοποιός», il campo della ὄψις sia da intendersi «limitato alle maschere e ai vestiti dei personaggi», visto, per contro, il «rilievo conferito alla ὄψις nell'ambito degli elementi costitutivi dello spettacolo tragico»<sup>78</sup>. Tale dilemma non è di Aristotele, ma dei suoi moderni esegeti, mentre l'ignoto autore del *Περὶ τραγωδίας* mostra di conoscere l'uso appropriato del plurale ὄψεις, esemplificandone alcune (in perfetto *pendant* con i rispettivi addetti), così come alle σκηνικαὶ ὄψεις fa concreto riferimento la *hypothesis* delle *Fenicie* euripidee per giudicare, in conclusione, τὸ δράμα ... καλόν<sup>79</sup>.

È ormai chiaro in che senso, tra gli εἶδη ο μέρη κατὰ τὸ ποιόν della tragedia, la (complessiva) ὄψις sia elemento 'impoetico': perché oggettivamente estraneo all'arte del poeta e pertinente gli specifici curatori delle (singole) ὄψεις, non solo lo σκευοποιός, ma pure il χορηγός, e lo σκηνοποιός, ed eventualmente il μηχανοποιός, e chiunque, come lo stesso ὑποκριτής, partecipi, né sempre banausicamente, alla realizzazione della messinscena. Altra cosa è, comunque, la co-

struzione della σύστασις τῶν πραγμάτων da parte del ποιητής, cui spetta il compito di 'creare' il μῦθος quale κτῆμα ἐς ἀεί: l'opera imperitura, destinata a riproporsi in occasione di ogni necessaria eppure effimera ὄψις.

Permettetemi, qui, una piccola digressione, suggeritami da una convinta consapevolezza circa la capacità aristotelica di scoprire l'esistenza dell'*effimero*, dunque l'esperienza propriamente teatrale della ὄψις e della μελοποιία. Che cosa avrebbe detto lo stesso Aristotele, se avesse precocemente potuto vivere, al cinema, l'esperienza propriamente cinematografica della ὄψις e della μελοποιία (della *vista* filmica e della cosiddetta *colonna sonora*)? Si sarebbe stupito o, magari, sdegnato? Non credo, date le *sue* premesse e promesse teoriche. Se avesse assistito a una qualsiasi proiezione (incatenato, forse, come l'allucinato spettatore della caverna platonica, ma nient'affatto illuso, e men che mai deluso, dalle ombre, che oggi si chiamerebbero elettriche), avrebbe, da *loico*, apprezzato e ritrovato nel racconto di un film *parlato*, il μῦθος quale κτῆμα ἐς ἀεί: il racconto sempre ripetibile e uguale a se stesso, dove la ὄψις e la μελοποιία non siano più elementi effimeri, bensì irrimediabilmente, quanto naturalmente, fissi e durevoli. La magia teatrale si dissolve così, in virtù di una *νιουνα τέχνη ποιητική*, forse prevaricatrice perché figlia della *moderna* indu-

stria culturale, a sua volta figlia della *moderna* rivoluzione tecnologica, ma tuttavia felicemente capace di fissare, una volta per sempre, ogni elemento qualitativo di memoria tragica, ovviamente aristotelica. Il genio di Giambattista Vico non aveva, forse, discettato dei corsi e ricorsi della Storia, insomma delle sue (im)prevedibili astuzie? È tempo, ora, di ritornare alla nostra *vecchia* tragedia.

Non sarà un caso che l'unico luogo dove si è voluta vedere una funzione 'positiva' della ὄψις – ma Aristotele si astiene da ogni valutazione e usa, per indicare il poeta (pre)veggente, l'espressione (metaforica) πρό ὀμμάτων τιθέμενον (scil. τὰ πραπτόμενα) – è il luogo in cui all'autore di tragedia e, dunque, di μῦθος si prescrive una λέξις in grado di reggere alla rappresentazione. Si tratta però di una 'vista' unicamente *in mente poetae*; di una ὄψις 'virtuale', oggi si direbbe; di una ὄψις 'verisimile' (almeno 'agli occhi' dell'autore), si sarebbe tentati di tradurre in termini aristotelici. Di un 'fantasma' di ὄψις, forse, una φαντασία – precisamente quella che l'Anonimo dei *Sublime* (15.1) definirà: ὅταν ἅ λέγεις ὑπ' ὄψιν τιθῆς(!) τοῖς ἀκούουσιν – ossia «la capacità eidetica» o «di visualizzazione verbale»<sup>80</sup> con cui il ποιητής tenta di sottrarre preventivamente, e per sempre, l'opera' all'effimero della messinscena.

## NOTE

1 Di Marco 1989, p. 133 e n. 16.

2 Donadi 1971, parte III, pp. 412-51.

3 La lezione ὄψις, persuasivamente difesa da Donadi, è stata riproposta per la prima volta in tempi relativamente recenti da Gallavotti 1956, pp. 128-30; cf. anche Gallavotti 1974, p. 22.

4 Per un'attenta riconsiderazione dei manoscritti della *Poetica* e per una compiuta rassegna bibliografica delle scelte testuali e delle interpretazioni (dal Maggi, autorevolmente confortato dal Vettori, a Gudeman e oltre) cf. Donadi 1971, pp. 443ss.

5 Donadi 1971, p. 448.

6 Taplin 1978, ripreso da Marzullo 1980.

7 Donadi 1971, p. 416.

8 Donadi 1971, p. 435.

9 Donadi 1971, p. 448.

10 Il passo è opportunamente registrato da Donadi 1971, p. 450 (lo spaziato è nostro).

11 Di Marco 1989, p. 138 n. 29, il quale inclina verso l'opinione, in realtà l'unica esatta, di Melchinger 1974, p. 220.

12 Alla canonica edizione di Kassel 1965, fa séguito la traduzione di Lanza 1987, ma per 1450a 13 † ὄψις ἔχει πᾶν †, vd. *infra*.

13 La correzione di οἷς (B; οἷς A; spat. vac. in Lat.) in ὄψις (Bywater coll. 1458a 5, dove gli stessi AB recano οἷς per ὄψ, no-

me-radice corrispondente di ὄψις), peraltro ininfluyente ai nostri fini, è comunque difesa, non senza argomenti, da Rostagni 1945<sup>2</sup>, p. 107. Quanto all'espunzione di καὶ τὰς ὄψεις (Spengel) dopo τὴν μουσικὴν, cui si riferisce il pronome relativo δι' ἧς «saltando quasi τὰς ὄψεις con ardito costruito» come ammette lo stesso Rostagni (non unico a difendere καὶ τὰς ὄψεις), resta il fatto che è la μουσική (cioè la μελοποιία) ad essere definita nella *Poetica* μέγιστον τῶν ἡδυσμάτων (1450b 16), donde le ἡδοναί qui chiamate in causa, e che, in ogni caso, il relativo δι' ἧς «si deve riferire ... a μουσικὴν come a concetto principale» (Rostagni 1945<sup>2</sup>, p. 174). Il passo meriterebbe maggiore attenzione, ma è anch'esso ininfluyente ai nostri fini, dato il valore qui assolutamente generico del plurale ὄψεις, introdotto da un interpolatore 'saputo', che insiste qui sull'eccedenza dei due μέρη κατὰ τὸ ποιόν della tragedia (cioè musica e spettacolo) rispetto all'epopea.

14 Ho già trattato il problema della ὄψις, da Aristotele trascurata (assieme alla μελοποιία) nell'analisi sistematica che invece si occupa di tutti gli altri elementi sopra elencati: questo lavoro continua il mio discorso iniziato in Bonanno 1999, cui rinvio per una discussione più ampia (e preliminare a queste pagine) e per la relativa bibliografia.

15 Bonanno 1999, pp. 253-254: il termine è altrimenti tradotto con 'spettacolo' (Gallavotti), 'dimensione visiva' (Taplin), 'resa scenica' (Di Marco), etc.

16 Per le più varie accezioni dovute all'ampia sfera semantica di ὄψις, è d'obbligo la citazione di Mugler 1964, pp. 290-296 (per l'essenziale distinzione tra significato 'soggettivo' e 'oggettivo', cf. comunque LSJ<sup>9</sup> s.v.).

17 Cf. 1453b 4 ἄνευ τοῦ ὁρᾶν = senza il 'vedere', cioè senza assistere allo spettacolo, a proposito della surrettizia produzione di ἔλεος e φόβος tramite la ὄψις, per cui vd. *infra*.

18 Non c'è contraddizione col *πρῶτον* riferito alla necessaria priorità della *ᾄψις* nell'elenco precedente: si tratta, come súbito vedremo, di due enumerazioni condotte secondo un diverso metodo.

19 Donadi 1971, p. 448.

20 Il «domina», con cui Lanza 1987, p. 137, n. 10 traduce e interpreta *ἔχει*, risente dell'esegesi di Marzullo 1980, p. 191: Aristotele qui polemizzerebbe contro il prevaricare, sulla parola, della 'dimensione visiva'. Ho già affrontato la questione tentando di dimostrare come, per Aristotele, il primato della 'parola' non comporti la condanna della 'scena' (Bonanno 1999, p. 253 n. 6, e spec. 261-278).

21 Donadi 1971, p. 435, cui spetta il recupero della precoce intuizione del Robortello circa il procedere di Aristotele, prima *methodo resolvente* (a *notioribus et magis extrinsecis*), poi *methodo componente* (privilegiando *quae maxima sunt et valde necessaria*). Per l'analogo apprezzamento, moderno, di Morpurgo-Tagliabue, vd. *infra*.

22 Morpurgo-Tagliabue 1967, pp. 30-31, il quale anche prima, 17 n. 1, accenna alla tragedia analizzata *von unten* e *von oben* nei suoi elementi qualitativi, dei quali *ᾄψις* e *μελοποιία* risultano inequivocabilmente i meno importanti.

23 Per l'ambiguità attribuita ad Aristotele (ma insufficientemente dimostrata) dalla critica più recente, cf. Bonanno 1999, pp. 266-278.

24 Szanto 1902, pp. 282-283, opportunamente ricordato da Di Marco 1999, p. 139.

25 Per *χορηγός* nel senso di istruttore in quanto *κορυφαίος*, Perusino 1993, p. 41, rinvia, oltre che a Plat. *Leg.* 2. 665a 3-6

(cf. 653e 3-654a 5), Hesych. χ 641 Schmidt e Suda s. v. χορηγός, ad Athen. 14. 633b, che documenta quest'uso in ambiente spartano: ἐκάλουν δὲ (i. e. οἱ Λακεδαιμόνιοι) καὶ χορηγούς ... οὐχ ὥσπερ νῦν τοὺς μισθουμένους τοὺς χοροὺς, ἀλλὰ τοὺς καθηγουμένους τοῦ χοροῦ, καθάπερ αὐτὸ τοῦνομα σημαίνει, opinione condivisa da Poll. 9. 41, che, a proposito dei luoghi della polis, afferma: ἐκάλουν δὲ τὸ διδασκαλεῖον καὶ χορόν, ὅποτε καὶ τὸν διδάσκαλον χορηγὸν καὶ τὸ διδάσκειν χορηγεῖν, καὶ μάλιστα οἱ Δωριεῖς, (cf. Calame 1977, pp. 92-100).

26 Di Marco 1989, p. 143

27 Di Marco, *ibid.* Non entro qui nella questione della supposta esistenza di un secondo libro della *Poetica* (per le scarse né molto attendibili testimonianze, cf. Cantarella 1975, pp. 289-97), esistenza che sarebbe comprovata dal 'riuso' dell'Anonimo del *Tractatus Coislinianus*, come da ultimo presume Janko 1984 (potere di un accattivante *bestseller* quale *Il nome della rosa* di Umberto Eco! Ma cf. le serrate e motivate critiche di Rosenmeyer 1985 e di Schenkeveld 1986).

28 Cf. *Tract. Coisl.* 10. 8 Kaib., il quale opportunamente conserva (così anche Cantarella) il testo trådito dal Coisliniano 120. Nell'edizione ormai data per canonica dei *Prolegomena de comœdia* (= *Scholia in Aristophanem*. I A, Groningen 1975) Koster stampa (XV 46 s.) <διὰ> τὴν συμφωνίαν, ma vd. *infra*.

29 Per una più dettagliata disamina degli interventi di editori e studiosi, cf., oltre a Di Marco 1989, pp. 144 s., Mesturini 1992, p. 18.

30 Di Marco 1989, p. 146.

31 Di Marco 1989, p. 144.

32 Di Marco 1989, p. 147.

33 Lanza 1987, p. 236.

34 Di Marco 1989, p. 148. Ma sul presunto disprezzo della ὄψις da parte di Aristotele, avremo modo di discutere più avanti.

35 Lo segnala Mesturini 1992, pp. 19 s.

36 Mesturini 1992, p. 21.

37 Coglie nel segno, credo, l'interpretazione di Rostagni 1945<sup>2</sup>, p. 36 n. a 13-15, il quale «senza emendamenti e senza sottigliezze» (Kassel addirittura stamperà τὸν ὀλίγοι αὐτῶν†) intende «che tutti i sei elementi sono bensì necessari alla φύσις perfetta della Tragedia, ma non tutti sono stati in pratica adoperati dalla universalità dei poeti» (e infatti più avanti Aristotele dirà che ci sono poeti, specialmente recenti, che trascurano l'uno o l'altro elemento, ad es. ἡθος: 1450a 25ss.), traducendo così la brachilogia aristotelica: «di questi che sono forme o elementi essenziali della tragedia non pochi di essi (cioè dei poeti, τῶν μιμουμένων sott.) in generale (ὡς εἰπεῖν: cf. per il significato *Hist. an.* 6. 14, 568b 2; *Polit.* 4. 15, 1299a 29) hanno fatto uso». L'Anonimo del *Tractatus* afferra il senso della frase aristotelica, pur nella perentoria quanto discutibile asserzione che, dei sei elementi, alcuni (μῦθος, λέξις, μέλος) sono ἐν πάσαις κωμωδίαις, altri διάνοια, ἡθος, ὄψις ἐν ὀλίγαις.

38 Lanza 1987, p. 18

39 Mi limito qui a ricordare i due casi estremi di Bywater 1902, p. 167, il quale giustifica il plurale «because each of the characters would require a special and distinctive make-up», e di Gallavotti 1974, p. 27, che intende l'abilità del costumista efficacemente impegnata «nella presentazione degli spettacoli»: tale polarità si riverbera nel puntuale commento al *Περὶ τραγωδίας* di Perusino 1993, p. 39, che ripropone chiaramente la



questione: «ὄψις designa la parte visibile della tragedia ... e che si potrebbe compendiare nella definizione globale di 'spettacolo' ... Ma dal momento che preposto alla ὄψις è lo σκευοποιός ..., il campo dell' ὄψις potrebbe essere limitato alle maschere e ai vestiti dei personaggi». Il cuore del problema sta dunque nella definizione del rapporto tra σκευοποιός e ὄψις (anzi ὄψεις!), ma vd. *infra*.

40 Perusino 1993, p. 27, precisamente traduce «gli elementi spettacolari, ossia le scene, i luoghi, i movimenti»: che questi costituiscano tre esempi di ὄψεις dimostra la puntuale corrispondenza dei tre specifici curatori.

41 Perusino 1993, p. 40, cui rinvio per il diffuso commento a proposito di σκηναί, τόποι, κινήσεις e dei rispettivi σκηνοποιός, χορηγός, ὑποκριτής (quanto alle κινήσεις, va tuttavia precisato che si tratta dei movimenti gestuali, non degli spostamenti da luogo a luogo, ma vd. *infra*).

42 Si tratta di passi evidentemente relativi alla gestualità, vuoi degli attori vuoi dei danzatori: l'Anonimo del *Περὶ τραγωδίας* ritorna sul tema dove ricorda (91-97 Perusino), precisando che nessun attore ha mai danzato in una tragedia poiché tale prerogativa era propria del coro, che l'εἶδος della danza tragica, σεμνὸν καὶ μεγαλοπρεπές, comportava lunghe pause μεταξὺ τῶν κινήσεων, esigendo movimenti del corpo lenti e scanditi, propri dell'emmeleia e non concitati come quelli della sicinnide e del cordace comici.

43 Diversamente dall'ἀρχαία, la νέα κώμωδία distinguerrebbe il προσωποποιός dallo σκευοποιός, secondo Poll. 4. 115, cf. 2. 47: in effetti Aristoph. *Eq.* 231 nomina lo σκευοποιός a proposito di πρόσωπα.

44 Gallavotti 1974, p. 45.

45 Bonanno 1993, pp. 135 ss.; Bonanno 1996, pp. 67 ss.

46 Morpurgo-Tagliabue 1967, pp. 192s., n. 1; p. 348.

47 Per μελοποιία cf. 49b 35; 50a 10; 50b 16; 59b 10; per μουσική cf. 62a 16; per μέλος cf. 47b 25; 50a 14.

48 Come vorrebbe Marzullo 1980, p. 194.

49 Il testo, di questo come dei due successivi (ed estesi) passi della *Poetica*, è di Kassel, la traduzione di Lanza 1987.

50 Lanza 1987, p. 33; cf. Di Marco 1989, p. 130, n. 7.

51 Così, a 54b 15ss., traduce Lanza 1987, p. 171, il quale commenta in calce: «è l'unica allusione esplicita nella *Poetica* a un'opera pubblicata, si pensa al dialogo *I poeti*»; mentre giustamente scettico si dichiara (p. 33) circa una 'delega' al perduto dialogo Περί ποιητῶν «di una trattazione organica dei problemi della messinscena».

52 Lanza 1987, p. 161, che fa propri altrui ragionamenti, in verità troppo sottili.

53 Lanza 1987, pp. 93 s. Sulla necessaria espunzione di καὶ τὰς ὄψεις (comunque ininfluyente ai fini del nostro discorso) conto di tornare in altra sede.

54 Lanza 1987, p. 94.

55 Di Marco 1989, p. 134.

56 Marzullo 1980, p. 193.

57 Dar conto della bibliografia comporterebbe l'elenco della quasi totalità degli studiosi della *Poetica*. Menzioneremo piuttosto coloro che si sono discostati (a partire dagli anni Ottanta) dall'esegesi più diffusa.

58 La felice, e già citata (vd. *supra*), espressione ha un precedente in «visual meaning», argomento dell'*Introduction* (pp. 12-28) a Taplin 1977 (di cui citiamo, qui di séguito, alcune essenziali formulazioni).

59 Taplin 1977, p. 477.

60 Taplin 1977, *ibid.* Sul presunto apprezzamento 'accessorio' della ὄψις, da parte di Aristotele, torneremo più avanti.

61 Quando espressa in modo problematico, cf., ad esempio, Lanza 1987, pp. 32-36 (si tratta di una sezione del cap. 4 dell'*Introduzione*, dal significativo titolo *Di che cosa Aristotele non parla*); ma anche Di Marco 1989, pp. 130 ss. e n. 11, 134, 143, il quale dichiara, in proposito, la propria dipendenza da Lanza. Già Dupont-Roc – Lallot 1980, p. 408 propendevano per un'attitudine ambigua, che finivano per valutare pragmaticamente.

62 De Marinis 1991, p. 14, in un intervento che risente, piuttosto schematicamente, degli studi di Marzullo e di Lanza (nonché di Dupont-Roc – Lallot 1980). Nuoce alla pur brillante rilettura della *Poetica* – alla luce della «teoria dello spettacolo» (p. 16) – il troppo «rapido riesame» (p. 16, cf. 19), da cui la risoluzione forzatamente ottimistica dell'«ambigiutà» aristotelica. Il «riuso» della letteratura cosiddetta secondaria senza un effettivo ritorno al testo aristotelico (peraltro «misurato» secondo attuali parametri teorici), porta facilmente a semplificazioni, magari suggestive, ma sostanzialmente di comodo.

63 Lanza 1987, p. 59.

64 Lanza 1987, p. 87.

65 Di Marco 1989, p. 139, cui spetta il merito di aver ripreso il suggerimento di Szanto 1902, pp. 282 ss.

66 Del termine *performance*, nel senso di ‘esecuzione’, ‘rappresentazione’, non si può fare a meno in quanto ineguagliabile traduzione – assieme a *to perform*, ‘compiere’ ma anche ‘eseguire’, ‘rappresentare’; *performer*, ‘esecutore’, ‘attore’; *performable*, ‘eseguibile’, ‘rappresentabile’, in senso musicale e teatrale – del greco *πράττειν* o *δρᾶν* e famiglia.

67 Sui cambiamenti che, rispetto al quinto secolo, «non riguardarono che in misura minima l’impiego degli spazi teatrali e dei mezzi tecnici» cf., comunque, Di Marco 1989, p. 136, con ricca e specifica bibliografia (nn. 22 e 23).

68 Così traduce Lanza 1987, pp. 220s., il quale annota che «Aristotele distingue quel che Platone aveva volutamente confuso: l’autore dall’esecutore». Qui Aristotele risponde appunto a Platone – che nelle *Leggi* (2. 658a ss.) aveva sancito la superiorità dell’*epos* sulla tragedia – anche con l’argomento che rapsodi e cantori possono incorrere nello stesso giudizio negativo, infrangendo la regola (assoluta) della *μεσότης* (quanto alla ‘scimmia’ Callippide, attore della generazione successiva a quella dell’eschileo Minnisco però attivo fino al principio del penultimo decennio del quinto secolo, l’epiteto non sembra sia stato puramente derisorio, per le ragioni ‘antropologiche’ ricavabili dallo stesso Aristotele e ricordate da Lanza, sulla scorta di apposita bibliografia).

69 Lucas 1968, pp. 149 s. Per *φύττειν*, *hapax* nella *Poetica*, vd. *supra*.

70 Donadi 1971, p. 420, cui rinvio per la citazione gorgiana e il relativo puntuale commento.

71 Lanza 1987, p. 81. Per la ‘risposta’ di Aristotele a Platone, vd. *supra*.

72 Così, già nel 1956, la Dale, giustamente citata da Mastro-marco 1994, nello specifico capitolo *Un testo per la scena* (pp. 105 ss.). Pressoché coevi i lavori di due anglisti svizzeri, Stamm e Müller-Bellingshausen, non a caso shakespeariani, entrambi ricordati da Marzullo 1988-89, p. 123, n. 1.

73 Di Marco 1989, p. 142, che cita Lasserre 1967, p. 260: Sofocle fu «le plus économe de moyens mimiques entre le trois poètes tragiques».

74 Lanza 1987, p. 40.

75 Lanza 1987, pp. 41 s., il quale, a proposito dello «sviluppo oggettivamente necessitato del genere» (*scil.* tragico), istituisce una brillante analogia tra *Poetica* e *Fisica*, dunque tra i poeti e gli studiosi della natura (secondo Aristotele).

76 Lanza 1989, p. 11 (riprendendo osservazioni molto interessanti di Düring): in seno all'Accademia Aristotele si distingue per il diverso modo di studiare, preferendo, alla nota consuetudine per cui gli 'amici' si riunivano presso il maestro e uno di essi (o uno schiavo) leggeva per tutti, l'uso del libro «come lo usiamo noi, quale strumento di apprendimento individuale, e per questo con un misto insieme di sospetto e di ammirazione viene soprannominato 'lettore'».

77 Artaud 1964, p. 160 (lo spaziato è nostro): il passo è citato da Donadi 1971, pp. 422 s., n. 23. Non è questa la sede per ripercorrere storicamente l'«ideologia 'testocentrica' e antispettacolare che ha per tanto tempo falsato la concentrazione dei rapporti testo-scena», ideologia a torto imputata dai più ad Aristotele, il quale l'avrebbe imposta per primo (così crede De Marinis 1991, p. 9).

78 Perusino 1993, p. 39 (*cf. supra* e n. 15), che puntualmente sintetizza la questione così come posta dalla critica aristotelica:

il dettato del *Περὶ τραγωδίας* contribuisce, in effetti, a chiarirne i termini.

79 Devo la segnalazione a Cristina Pace.

80 Di Marco 1989, p. 140: il sottolineato, nostro, intende rilevare il nesso tra ὄψις e ἀκοή, dunque tra ὄψις e λέξις.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris 1964 (1938').
- M. G. Bonanno, Pasolini e l' 'Oresteia'. Dal teatro di parola al cinema di poesia, *Dioniso* 43, 1993, pp. 135-154.
- M. G. Bonanno, Tutto il mondo (greco) è teatro. Appunti sulla messa-in-scena greca e non solo drammatica, *Aevum(ant)* 9, 1996, pp. 49-71.
- M. G. Bonanno, Sull' ὄψις aristotelica: dalla *Poetica* al *Tractatus Coislinianus* e ritorno, in L. Belloni - V. Citti - L. de Finis *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner. Atti del Convegno Internazionale di Studio. Trento-Rovereto, febbraio 1999*, Trento 1999, pp. 251-278.
- I. Bywater, On Certain Technical Terms in Aristotle's 'Poetics', in *Festschrift für Th. Gomperz*, Wien 1902.
- C. Calame, *Le choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque, I. Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma 1977.
- R. Cantarella, I «libri» della 'Poetica' di Aristotele, *RAL* s. VIII, 30, 1975, pp. 289-297.
- M. De Marinis, Aristotele teorico dello spettacolo, in *Teoria e storia della messinscena*

nel teatro antico. *Atti del Convegno Internazionale, Torino (17-19 aprile 1989)*, Genova 1991.

M. Di Marco, 'Ὀψις nella 'Poetica' di Aristotele e nel 'Tractatus Coislinianus', in *Scena e spettacolo nell'antichità, Atti del Convegno Internazionale di Trento (28-30 marzo 1988)*, a cura di L. de Finis, Firenze 1989.

F. Donadi, Nota al cap. VI della 'Poetica' di Aristotele: il problema dell' ὄψις, «Atti e memorie dell'Accademia Patavina», 83, 1970/1971

R. Dupont-Roc – J. Lallot, *Aristote. La Poétique. Texte, traduction, notes*, Paris 1980.

C. Gallavotti, Note al testo della Poetica, *SIFC* 27-28, 1956, pp. 125-134.

C. Gallavotti, *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano 1974.

R. Janko, *Aristotle on Comedy. Toward a Reconstruction of 'Poetics' II*, Berkeley-Los Angeles 1984.

R. Kassel, *Aristoteles. De arte poetica liber*, Oxford 1965.

D. Lanza, *Aristotele. Poetica*, Milano 1989.

F. Lasserre, *Mimésis et mimique*, *Dioniso* 41, 1967, pp. 245-263.

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

B. Marzullo, Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles, *Philologus* 124, 1980, pp. 189-200.



- B. Marzullo, *La parodos dell'Alceste* (Eur. Alc. 77-140), *MCr* 23-24, 1988-89, pp. 123-183.
- G. Mastromarco, *Introduzione a Aristofane*, Roma-Bari 1994.
- S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophocles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974.
- A. M. Mesturini, ὄψις: 'modo' della μίμησις tragica nella «Poetica» di Aristotele e il suo retaggio nel «Tractatus Coislinianus», *Orpheus* n. s. 13, 1992, pp. 3-25.
- G. Morpurgo-Tagliabue, *Linguistica e stilistica di Aristotele*, Roma 1967.
- Ch. Mugler, *Dictionnaire historique de la terminologie optique de Grecs*, Paris 1964.
- F. Perusino, Anonimo (Michele Psello?). *La tragedia greca*, Urbino 1993.
- Th. G. Rosenmeyer, recensione di R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, *Phoenix* 39, 1985, pp. 392-395.
- A. Rostagni, *La poetica di Aristotele*, Torino 1945<sup>2</sup>.
- D. M. Schenkeveld, recensione di R. Janko, *Aristotle on Comedy. Towards a Reconstruction of Poetics II*, *Gnomon* 58, 1986, pp. 212-217.
- E. Szanto, *Zu Aristoteles' Poetik*, in *Festschrift für Th. Gomperz*, Wien 1902, pp. 275-289.
- O. Taplin, *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977.



## INDICE

- 7 1. ὄψις nella *Poetica*
- 13 2. ὄψις e ὄψεις nella *Poetica*  
di Aristotele
- 24 3. L'anonimo del *Tractatus*  
*Coislinianus* e l'anonimo del  
*Περὶ τραγωδίας*: due  
testimonianze a confronto
- 32 4. L'ambiguità (?) di Aristotele  
alla luce dei due elementi  
effimeri *κατὰ τὸ ποιόν*: l'uno  
puro ἡδυσμα, l'altro invece  
imposto ἐξ ἀνάγκης
- 49 5. Una probabile e fors'anche  
ragionevole conclusione
- 52 Note
- 63 Riferimenti bibliografici

# Graeca Tergestina

Studi e testi di Filologia greca

coordinati da

Olimpia Imperio e Andrea Tessier

- 1 Dionigi di Alicarnasso, *La composizione stilistica* (Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων), a cura di F. Donadi e A. Marchiori, Trieste, EUT 2013, 425 pp. [ISBN 978-88-8303-473-2]
- 2 C. O. Pavese, *La metrica e l'esecuzione dei generi poetici tradizionali orali nell'Ellade antica*, Trieste, EUT 2014, 353 pp. [ISBN 978-88-8303-544-9]
- 3 A. Tessier, *Vom Melos zum Stichos. Il verso melico greco nella filologia tedesca d'inizio Ottocento*, Trieste, EUT 2012<sup>2</sup>, 157 pp. [ISBN 978-88-8303-386-5]
- 4 F. Donadi, S. Pagliaroli, A. Tessier (a cura di), *Manuciana Tergestina et Veronensia*, Trieste, EUT 2015, 293 pp. [ISBN 978-88-8303-712-2]

# Graeca Tergestina

Praelectiones Philologiae Tergestinae

coordinate da

Olimpia Imperio, Francesco Donadi e Andrea Tessier

- 1 L. Lomiento, *Antichi versi greci. Considerazioni sullo statuto documentario delle fonti metriche*, Trieste, EUT 2013, 66 pp. [ISBN 978-88-8303-523-4]
- 2 M. G. Bonanno, *La lettura del filologo*, Trieste, EUT 2014, 56 pp. [ISBN 978-88-8303-568-5]
- 3 O. Imperio, *Aristofane tra antiche e moderne teorie del comico*, Trieste, EUT 2014, 68 pp. [ISBN 978-88-8303-550-0]
- 4 A. Tessier, *Peani in dattili tra Ellade classica ed età imperiale*, Trieste, EUT 2014, 74 pp. [ISBN 978-88-8303-545-6]
- 5 P. Volpe, *Il dolore di Fedra tra passato e presente*, Trieste, EUT 2014, 90 pp. [ISBN 978-88-8303-579-1]
- 6 B. Zimmermann, *Passato e presente nei generi letterari 'dionisiaci' del V sec. a. C.*, Trieste, EUT 2015, 70 pp. [ISBN 978-88-8303-658-3]
- 7 S. Amendola, G. Pace (a cura di), *Charis. Studi offerti a Paola Volpe dai suoi allievi*, Trieste, EUT 2016, 133 pp. [ISBN 978-88-8303-619-4]
- 8 M. G. Bonanno, *Aristotele ambiguo? Qualche riflessione sulla Poetica*, Trieste, EUT 2016, 69 pp. [ISBN 978-88-8303-714-6]

Finito di stampare nel mese di giugno 2016  
EUT Edizioni Università di Trieste