

Come chiudere una tragedia.
A proposito della contraddizione tra i capitoli 13 e 14
della *Poetica* di Aristotele*

L'analisi delle valutazioni di ordine estetico e critico-letterario espresse a proposito del teatro di Sofocle nella *Poetica* aristotelica induce ad accettare una constatazione generale da tempo invalsa: gli studiosi sono pressoché concordi nell'osservare l'insistenza con la quale l'*Edipo Re* è tragedia prescelta come modello per la costruzione sapiente del *plot* e, conseguentemente, riscontrano una predilezione del filosofo per la drammaturgia sofoclea¹. Taluni interpreti hanno individuato una relazione tra i criteri estetici adottati da Aristotele e l'avvento di una nuova cultura caratterizzata dalla diffusione del libro, dalla nascita delle biblioteche e dal propagarsi della pratica della lettura personale. In effetti, non è arbitrario pensare che l'affermarsi di una nuova forma di comunicazione letteraria possa avere influito sulla ricezione delle opere drammatiche dell'epoca classica e, in particolar modo, sul pensiero di Aristotele come teorico del teatro². Altri hanno preferito valutare come l'attenzione rivolta nella *Poetica* alla composizione del 'testo drammatico' (in termini aristotelici $\mu\tilde{\upsilon}\theta\omicron\varsigma$) scaturisca piuttosto da una riflessione sulla corruzione delle arti e dei rispettivi pubblici nel contesto dell'ultima metà del IV secolo a.C.: tali studiosi hanno dunque visto nel trattato una sorta di *pamphlet* contro la degenerazione del teatro tragico nella temperie politica e culturale in cui viveva l'autore³. È mia convinzione che le due diverse letture non debbano necessariamente escludersi a vicenda e, anzi, mi pare verosimile che l'esperienza di 'lettore' (per le tragedie del V secolo) e, contestualmente, quella di *theatre-goer* (per quelle del IV) abbiano spinto il teorico alla

* Desidero ringraziare, per le osservazioni che hanno contribuito a migliorare questo studio, Filip-pomaria Pontani, Andrea Rodighiero e David Bouvier. La ricerca è stata portata a compimento presso l'Università di Losanna grazie ad una borsa di studio offerta dalla Fondation Zerilli-Marimò.

¹ Sull'esemplarità del modello dell'*Edipo Re* nella *Poetica*, cf. Margon 1976-77, 249; Blum 1977, 43 e 47; Golden 1978, 10 e 12; Dupont-Roc – Lallot 1980, 172 e 303 e Donini 2008, 88. Ugolini 1986, 69-81, mostra come fossero già gli umanisti del Cinquecento a ereditare da Aristotele la convinzione dell'esemplarità tragica dell'*Edipo Re*. Più cauti i giudizi espressi da Lanza 1987a, 73, o da Zanatta 2006, 9: «non mancano casi in cui una stessa opera poetica (paradigmatici quelli dell'*Edipo Re* e dell'*Ifigenia in Tauride*) viene giudicata eccellente per un aspetto, ma non altrettanto confacente per un altro».

² Presuppongono una tale valutazione le considerazioni di Di Marco 1989, 132 ss. e 142; Martina 1993, 127 s. e n. 200 e Bonanno 1999, 274, 276 s. e n. 76. Più esplicito, in questo senso, Stella 2005, 174: «per come viene letto il teatro nella *Poetica*, è possibile dedurre che la visione aristotelica della cultura passa necessariamente attraverso i libri». Su Aristotele, ideatore di un nuovo modello di organizzazione del sapere e precursore della civiltà bibliofila a venire, cf. Pfeiffer 1968, 130 s.; Blum 1977, 4; Natali 1991, 9 e Canfora 1999, 14 ss. L'idea che Aristotele occupi una sorta di *pivotal position* nella transizione da cultura orale a cultura scritta è avvalorata dalle diverse analisi di Lanza condotte sul testo della *Poetica* (Lanza 1987a, 94-6, e 1987b, 49 s. e 55).

³ Cf. Marzullo 1980 e 1993, 321 s., n. 13; Andrisano 1990, in part. 26-9, e De Marinis 1991. In realtà, le due correnti di pensiero non sono così distinte: se Di Marco 1989, 136 s. e 143, si sofferma anch'egli sulla diffidenza di Aristotele nei confronti della spettacolarità della tragedia del IV secolo, Marzullo 1993, 156 n. 28, si riferisce allo Stagirita come ad un «strabiliante lettore».

massima attenzione per il testo drammatico, perché questo non finisse in una sorta di 'libretto d'opera' supino alle esigenze dello spettacolo o, peggio ancora, all'esibizionismo degli attori.

Sono molti i passi della *Poetica* in cui Aristotele manifesta il suo entusiasmo per la costruzione drammatica dell'*Edipo Re*⁴. Veniamo subito ai capitoli 13 e 14 dell'opera e alla (presunta) incongruenza che costituisce l'oggetto specifico di questo studio. Nel capitolo 13 sembrerebbe particolarmente determinante per l'eccellenza della tragedia (1452b 31 τὴν σύνθεσιν... τῆς καλλίστης τραγωδίας) il profilo del personaggio tragico che ne è protagonista (1453a 7-11)⁵:

ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινά, τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχία, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης κτλ.

Tra questi estremi rimane dunque il caso intermedio: è tale il personaggio che né si distingue per virtù e giustizia, né *cade in disgrazia* per la propria malvagità e depravazione, ma piuttosto *per un qualche errore*; ed è di quelli che si trovano in una condizione di grande reputazione e prosperità, come Edipo e Tieste...

Edipo e Tieste, entrambi attestati come eroi sofoclei⁶, vengono qui indicati come i perfetti protagonisti tragici. Gli stessi riappaiono in un successivo e più nutrito elenco di soggetti esemplari del genere tragico (1453a 18-23):

νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέονα καὶ Οἰδίπου καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τηλέφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. ἢ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι.

Ora invece *le tragedie più belle* sono composte intorno a poche casate, come, ad esempio, intorno ad Alcmeone, Edipo, Oreste, Meleagro, Tieste e Telefo e a quanti altri sia capitato di *subire o compiere cose terribili*. Dunque, *la tragedia più bella*, dal punto di vista dell'arte drammatica, deriva da questa sorta di struttura.

L'argomento del capitolo 13 è la corretta composizione della trama tragica⁷, senza che si perda di vista il fine precipuo del genere (1452b 29 τὸ τῆς τραγωδίας ἔργον), la 'catarsi': la μεταβολή εἰς δυστυχίαν (il passaggio dalla buona alla cattiva sorte) sembra costituire il tratto distintivo dell'intreccio di una tragedia e tale rivolgimento di fortuna deve avvenire in modo da suscitare la più forte partecipazione del pubblico. Va da sé che alla μεταβολή del dramma sia strettamente legata la sorte dell'eroe tragico: egli deve passare da una condizione di grande reputazione e prosperità ad

⁴ Per la ricorrenza dei riferimenti a Sofocle e all'*Edipo Re* si veda la tabella a p. 410.

⁵ Per la *Poetica* si adotta il testo edito da Kassel 1965. Qualora non diversamente specificato, le traduzioni sono di chi scrive.

⁶ Secondo Lucas 1968, 145, Sofocle avrebbe composto una tragedia incentrata sul riconoscimento tra Tieste e la figlia Pelopia, i quali avrebbero incestuosamente generato Egisto (inconsapevolmente e quindi δι' ἁμαρτίαν).

⁷ Cf. 1452b 28 s. ὦν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἂ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνιστάντας τοὺς μύθους.

una condizione di sventura; ma per suscitare gli auspicati effetti negli spettatori (pa-paura e pietà)⁸ è più opportuno che costui non sia né un uomo scellerato né un uomo irreprensibile, piuttosto una persona socialmente in vista ma eticamente ordinaria, passibile di cadere in un errore di percorso come tutti. La visibilità sociale è condizione necessaria, determinata com'è dallo statuto eroico dei personaggi tragici ereditato dal mito, ma è oltretutto funzionale a rendere più evidenti, e maggiormente tragiche, le conseguenze del fatale errore. L'ἀμαρτία⁹, d'altra parte, è ingenerata da una condizione di – perlomeno parziale – 'ignoranza' di sé (della propria identità) o dell'identità della vittima o delle circostanze, perché una piena consapevolezza implicherebbe una certa μοχθηρία nel personaggio tragico, il quale, invece di cadere in fallo, si troverebbe nella condizione di commettere intenzionalmente, quanto colpevolmente, un delitto¹⁰.

Sembra che proprio il concetto del 'cadere', del 'cadere in errore' come del 'cadere in disgrazia' (1453a 2 ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν)¹¹, sia alla base della predilezione aristotelica per l'intreccio dell'*Edipo Re* e della produzione drammatica sofoclea in generale. È ben noto che in Sofocle il protagonista arriva a vedere compiuto il proprio tragico destino e a comprendere il senso reale delle cose quando ormai è 'tardi'¹²: è il caso di Edipo appunto, ma anche di Deianira nelle *Trachinie* o di Creonte nell'*Antigone*¹³. Alla luce delle indicazioni offerte nel capitolo 13 della *Poetica*, è naturale che Edipo si presti a incarnare la perfetta tipologia dell'eroe tragico, perché egli inavvertitamente 'cade' in errore e improvvisamente 'cade' in disgrazia, suscitando al contempo la più grande paura e la più grande pietà. Si veda un altro passo del capitolo in cui si insiste sulla necessità dell'infausto rivolgimento di fortuna a causa di un grave errore (1453a 12-6):

⁸ Non è possibile soffermarsi in questa sede sul valore del termine κάθαρσις nella *Poetica*, questione notoriamente molto complessa e dibattuta, ma per quanto riguarda gli effetti di ἔλεος e φόβος si veda la precisazione offerta nello stesso cap. 13: 1453a 4 ss. ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιον ἐστὶν δυστυχοῦντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὄμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶ τὸν ὄμοιον.

⁹ Molto si è discusso sul controverso valore del termine all'interno del *corpus* aristotelico (cf. anche *Rhet.* 1374b 6 ss. e *EN* 1135b 16 ss.): si veda, tra la vastissima letteratura, Glanville 1949; Bremer 1969; Stinton 1975; Golden 1978; Schüttrumpf 1989; Martina 1993, 87-113 e Napolitano Valditara 2002, 136-49. Molti studiosi mettono in relazione l'errore tragico con il carattere involontario dell'azione (ἄκων vs ἐκόν): cf. Soph. *Trach.* 1123 ἤμαρτεν οὐχ ἐκουσία, e fr. 665 R.² ἄκων δ' ἄμαρτὸν οὐτις ἀνθρώπων κακός. Else 1957, 378 ss., mette in relazione ἀμαρτία e ἀναγνώρισις: la scoperta dell'identità della persona verso cui è diretta l'azione rappresenta la perfetta controparte del precedente fraintendimento dovuto ad una condizione di ignoranza (δὲ ἄγνοιαν).

¹⁰ In due occasioni Aristotele rimprovera la μοχθηρία/πονηρία di Menelao nell'*Oreste* di Euripide (1461b 19 ss. e 1454a 28 s.).

¹¹ Gli avvenimenti tragici vengono detti τὰ συμπίπτοντα in *Poet.* 1453b 15, e il composto ἐκπίπτω è utilizzato per esprimere la 'caduta' del poeta nei concorsi tragici (1456a 18 s.), o dell'opera tragica – non perfettamente composta – al momento della *performance* (1455a 27 ss. e 1459b 30 s.).

¹² Cf. Whitman 1951, 103-21, che dà il titolo '*Late Learning*' al capitolo dedicato alle *Trachinie*, e Di Benedetto 1983, 10 e 145. Tardivo è definito dal Coro il riconoscimento della giustizia da parte di Creonte in Soph. *Ant.* 1270 οἴμ' ὡς ἔοικας ὁ ψὲ τὴν δίκην ἰδεῖν.

¹³ Per l'esemplificazione cf. già Stinton 1975, 236 s. e 239; Halliwell 1986, 214 e Martina 1993, 105.

Come chiudere una tragedia

ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μῦθον... μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τοῦναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην κτλ.

È *necessario* allora che *il racconto ben fatto* [...] volga non dalla sventura alla buona sorte, ma al contrario *dalla buona sorte alla sventura*, e non a causa di una depravazione, ma di un grave errore...

Vale la pena di notare lo stretto legame che intercorre tra i capitoli 13 e 14 della *Poetica*, perché le frequenti prescrizioni aristoteliche relative al personaggio tragico (nel cap. 13) derivano, in realtà, dalla preoccupazione che il poeta sappia ben impostare l'elemento cardine della tragedia, vale a dire l'intreccio, il μῦθος inteso come σύστασις τῶν πραγμάτων (tema centrale del cap. 14): è ovvio che la qualità del μῦθος sia determinata dalla qualità della πρῶξις dell'opera tragica, e che la qualità della πρῶξις sia direttamente connessa alla natura del protagonista che ne è l'artefice. L'interesse manifestato da Aristotele per il personaggio tragico è evidentemente prodotto dal suo ben più profondo interesse per l'azione tragica, come risulta chiaro in *Poet.* 1453b 29-32 (cap. 14):

ἔστιν δὲ πρῶξις μὲν, ἀγνοοῦντας δὲ πρῶξις τὸ δεινόν, εἴθ' ὕστερον ἀναγνωρίσαι τῆν φιλίαν, ὥσπερ ὁ Σοφοκλέους Οἰδίπους· τοῦτο μὲν οὖν ἔξω τοῦ δράματος, κτλ.

D'altra parte è possibile *agire* senza sapere che si sta compiendo qualcosa di terribile, e poi, quando è tardi, si viene a conoscere il legame di parentela, come accade all'Edipo di Sofocle; ebbene tale azione avviene fuori del dramma propriamente detto...¹⁴

Nella teorizzazione aristotelica 'agire nell'inconsapevolezza' sarebbe una delle migliori modalità di 'azione' che si possano dare in tragedia. Ciò è spiegato meglio all'interno della classificazione normativa che segue immediatamente la descrizione empirica dei casi di azione tragica (cap. 14, 1454a 2-4):

βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν πρῶξις, πρῶξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τό τε γὰρ μαρτὸν οὐ πρόσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

È *migliore* il caso dell'agire non sapendo e avendo agito giungere al riconoscimento: infatti non vi si aggiunge quell'effetto di repulsione morale ed il riconoscimento è sorprendente.

¹⁴ Si tratta di uno degli antefatti della tragedia, i cosiddetti τὰ προπεπραγμένα (*Poet.* 1455b 30). L'azione in questione – l'uccisione del padre Laio – non è realizzata nel tempo drammatico della tragedia, ma semplicemente richiamata alla memoria dai personaggi *loquentes*, Giocasta e Edipo in Soph. *OT* 715-37 e 800-13. Non si tratta nemmeno di azione 'extrascenica' riferita dal messaggero in modalità diegetica; in tal caso si tratterebbe comunque di azione 'drammatica', seppur sottratta allo sguardo del pubblico. La πρῶξις dell'*Edipo Re* è, invece, del tutto esterna al dramma: gli spettatori erano sollecitati a percepirla come un segmento del mito che il tragediografo aveva deciso di non 'tessere' per la scena, per concentrarsi sul momento successivo della rivelazione della verità.

Tuttavia, in questo nuovo contesto classificatorio, il *plot* dell'*Edipo Re* di Sofocle non è presentato in qualità di *summae artis dramaticae specimen*. Sembrerebbe superiore, infatti, per lo svolgimento dell'azione tragica, il tipo di intreccio portato in scena dal *Cresfonte* o dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide, dove chi sta compiendo qualcosa di terribile, non conoscendo il legame di parentela che lo unisce alla vittima, giunge al riconoscimento un attimo prima di agire (cap. 14, 1454a 4-7):

κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν ἀδελφόν, κτλ.

Il caso più efficace di tutti però è l'ultimo: intendo come nel *Cresfonte* Merope sta per uccidere il figlio, ma non lo uccide perché lo riconosce, e nell'*Ifigenia* la sorella con il fratello...

L'azione inconsapevole di Edipo meriterebbe, dunque, solamente la 'seconda' posizione nella classifica delle possibili modalità di svolgimento dell'azione tragica (1453b 27 γίνεσθαι τὴν προῤῥῆν)¹⁵. Innanzi tutto, è d'obbligo registrare la singolarità di tale declassamento dell'opera solitamente prediletta; in secondo luogo, la classificazione non sembra coerente con la precedente affermazione di tipo prescrittivo (nel cap. 13) in cui viene palesemente apprezzato, per la tragedia, il passaggio dalla buona sorte alla sventura (1453a 13-5 μεταβάλλειν... ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν). E in un altro passaggio del capitolo 14 Aristotele si esprime esplicitamente sulla conclusione di una tragedia, prendendo posizione a favore delle tragedie che si chiudono con la sventura dei protagonisti (1453a 23-8):

διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἀμαρτάνουσι ὅτι τοῦτο δοῦν ἐν ταῖς τραγωδίαις καὶ αἱ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσι. τοῦτο γὰρ ἔστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν· σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγῶνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθῶσι, κτλ.

Perciò cadono nello stesso errore coloro che criticano Euripide perché fa questo nelle sue tragedie, *la maggior parte delle quali si conclude con la sventura*. Come si è detto, ciò è invece corretto e ve n'è un segno molto importante: sulle scene e nelle rappresentazioni quelle di questo tipo, se ben dirette, si rivelano *le più tragiche*...¹⁶

Di fronte a questa evidente incoerenza tra le prescrizioni proposte nel capitolo 13 e i giudizi critici espressi nel capitolo 14, diversi commentatori del testo hanno manifestato il loro imbarazzo. La maggior parte degli interpreti ha cercato di trovare una spiegazione alla contraddizione in cui incorre il filosofo. Rostagni voleva salvare la congruenza del testo sostenendo che «là [nel cap. 13] si trattava della μεταβολή ο

¹⁵ Sulla schematizzazione aristotelica dei possibili casi di azione tragica, premessa la necessità di un evento traumatico e di un legame di φιλία tra i personaggi coinvolti, cf. Gallavotti 1974, 152 s.; Dupont-Roc – Lallot 1980, 256-9; Lanza 1987a, 51 s.; Ardizzoni 1987, 181 s. e nn. 21 e 22, e Bertolaso 2000, 43 e 58 n. 4.

¹⁶ Traduzione di Lanza 1987a, 159 [corsivi miei]. Sui giudizi, spesso contraddittori, espressi da Aristotele sulla drammaturgia di Euripide, cf. Zagdoun 2006 e Belli 2010, 178 e 199.

μετάβασις tragica, che implica tutto lo svolgimento del dramma», mentre nel contesto classificatorio del capitolo 14 si tratterebbe unicamente «del πάθος, il quale è un fatto singolo, spesso staccato dalla conclusione del dramma»¹⁷. Ma questa razionalistica precisazione può solo ridimensionare e non risolvere l'inconciliabilità, comunque lampante, tra le teorie espresse nei due capitoli consecutivi¹⁸. Bywater proponeva che la causa della discrepanza consistesse nell'intempestivo riconoscimento da parte di Aristotele della necessità di evitare a tutti i costi τὸ μισρόν: in altri termini il teorico avrebbe percepito solo in seguito l'importanza di eludere quella sorta di offesa al senso morale che incontra la riprovazione generale degli spettatori¹⁹. Su analoga linea, Halliwell ha ritenuto che la preferenza manifestata nel capitolo 14 per la sciagura evitata all'ultimo momento si basasse su preoccupazioni di ordine etico derivanti dall'influenza della critica platonica all'arte mimetica²⁰. Tuttavia, tale via di soluzione non appare praticabile: Aristotele stesso afferma in modo molto chiaro – nello stesso capitolo 14 – che nel caso del personaggio che agisca inconsapevolmente (il caso di Edipo appunto) non si aggiunge alla terribilità del πάθος alcun effetto di fastidio morale (1454a 2-4 τὸ ἀγνοοῦντα μὲν προῖξαι... τό τε γὰρ μισρόν οὐ πρόσσεστιν)²¹.

La contraddizione aristotelica rimane, dunque, «unavoidable»²² e, pur tentando una soluzione, anche Moles si è trovato costretto a parlare di «change of mind» dell'autore della *Poetica*, nel riscontrare il favore concesso al riconoscimento che precede (e non segue) la προῖξις²³. Lo studioso ha quindi proposto una spiegazione che si basa sulle convenzioni sceniche del teatro greco, in particolare sulla non liceità di portare alla vista degli spettatori l'atto violento: allo scopo di assicurare il più efficace risveglio delle emozioni tragiche, il riconoscimento che avesse preceduto, e perciò stornato, l'atto irreparabile, offrirebbe il vantaggio di una diretta realizzazione scenica dell'azione critica, eludendo così l'usuale *reportage* del messaggero. In breve, un πάθος creduto imminente e potenzialmente offerto alla vista del pubblico risulterebbe più efficace, nel suscitare la catarsi, rispetto ad un πάθος accaduto in spazi 'retroscenici' o 'extrascenici' e riferito in modalità diegetica²⁴. A questo pro-

¹⁷ Rostagni 1927, 55. Cf. anche Else 1957, 450: «the best form of plot-structure as a whole and the best handling of the *pathos* are two different things».

¹⁸ Donini 2004, 90, giudica che si tratti di una «soluzione debolissima», e Moles 1979, 82, obietta che anche nel cap. 14 Aristotele starebbe pensando all'intero *plot* della tragedia, come sembra suggerire la formula τὸ ἀγνοοῦντα μὲν προῖξαι, προῖξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι (1454a 2 s.) che descrive l'intrigo dell'*Edipo Re* nel suo complesso.

¹⁹ Bywater 1909, 224 s. Per il termine μισρόν, connesso all'area semantica della trasgressione rituale e dell'impurità (μίασμα), cf. *DELG* 700b-701a s.v. μιᾶνω, e *LSJ*⁹ 1132a s.v. μισρός. In un mio contributo – Bertolaso 2000, 44 e 58 n. 5 – prospetto, per le ricorrenze del termine nella *Poetica*, un primo livello semantico dell'aggettivo ('offensivo per il senso morale comune'), ed un secondo livello che indicherebbe l'impossibile coinvolgimento estetico-emotivo dello spettatore.

²⁰ Halliwell 1987, 135-9.

²¹ Lo puntualizzava già Glanville 1949, 47.

²² Stinton 1975, 252 ss. Cf. già Valgimigli 1916, 54, e, più di recente, Donini 2004, 88-94.

²³ Moles 1979, 82-92, in part. 83 e 91.

²⁴ Cf. Else 1957, 451: «the μέλλον πάθος is not less rich in potential pity and fear than the γεγονός πάθος». Secondo Else 1957, 420 s., l'elemento del πάθος sarebbe meno essenziale, agli occhi di Aristotele, rispetto a ἀμαρτία e riconoscimento, dato che può accadere al di fuori del dramma come antefatto (come nell'*Edipo Re*) o non verificarsi affatto (come nel *Cresfonte* e nell'*Ifigenia*

posito Moles cita un passo di Plutarco (*Mor.* 998e 1-6) che testimonia la *suspense* che la scena cruciale del *Cresfonte*, quella in cui Merope alzava la scure sul figlio, doveva suscitare ancora ai suoi tempi a teatro:

σκόπει δὲ καὶ τὴν ἐν τῇ τραγωδίᾳ Μερόπην ἐπὶ τὸν υἱὸν αὐτὸν ὡς φονέα τοῦ υἱοῦ πέλεκυν ἀραμένην ... ὅσον ἐν τῷ θεάτρῳ κίνημα ποιεῖ, συνεξορθηιάζουσα φόβῳ μὴ φθάσῃ τὸν ἐπιλαμβανόμενον γέροντα καὶ τρώσῃ τὸ μειράκιον²⁵.

Considera anche Merope, nella tragedia, quando solleva l'ascia contro il suo stesso figlio pensando che si tratti dell'assassino del figlio [...] quale agitazione suscita in tutto il teatro, turbando la massa degli spettatori per la paura ch'ella anticipi il vecchio che sta per intervenire e possa ferire a morte l'adolescente!

Tuttavia, nonostante Aristotele sia ben consapevole del potere esercitato dalla tensione drammatica sugli spettatori, nel passo della *Poetica* in esame (1454a 4-9 κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, κτλ.), egli non specifica che la motivazione del suo apprezzamento risieda nella 'visibilità scenica' del momento critico. Anzi, all'inizio del capitolo 14, ha al contrario asserito che il piacere 'proprio' della tragedia deve essere ottenuto attraverso una strutturazione dei fatti che sia efficace anche al solo ascolto, evitando la facile soluzione, adottata dai poeti meno abili, di suscitare le emozioni di pietà e paura con mezzi puramente visivi (1453b 1-7):

ἔστιν μὲν οὖν τὸ φοβερόν καὶ ἔλλεινόν ἐκ τῆς ὀψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων, ὅπερ ἐστὶ πρότερον καὶ ποιητοῦ ἀμείνονος. δεῖ γὰρ καὶ ἄνευ τοῦ ὄραῖν οὕτω συνεστάναι τὸν μῦθον ὥστε τὸν ἀκούοντα τὰ πράγματα γινόμενα καὶ φρίττειν καὶ ἔλλειν ἐκ τῶν συμβαινόντων· ἅπερ ἂν πάθοι τις ἀκούων τὸν τοῦ Οἰδίπου μῦθον.

Dunque è possibile che ciò che provoca paura e ciò che muove a pietà abbiano origine dallo spettacolo, ma è anche possibile che scaturiscano dalla stessa composizione dei fatti, cosa che è preferibile ed è del poeta migliore. Anche in assenza della visione, pertanto, bisogna che il racconto sia costruito in modo tale che chi ascolta gli avvenimenti tremi di paura e sia mosso a pietà per ciò che succede: le quali emozioni potrebbe provare chi ascolta il racconto dell'Edipo²⁶.

Pertanto, non pare plausibile che la visibilità scenica dell'evento cruciale potesse essere considerata dal filosofo come un fattore determinante per l'eccellenza dell'opera tragica.

La *vexata quaestio* rimaneva così aperta a nuovi tentativi di soluzione. Intorno agli anni Novanta viene affrontata da una diversa prospettiva che mette in secondo piano il problema della contraddizione tra i capitoli 13 e 14 e si interroga sulla pos-

in Tauride); in definitiva Aristotele prediligerebbe proprio quelle opere in cui l'evento traumatico e doloroso viene sublimato dalla tecnica drammatica del poeta. Halliwell 1986, 223 n. 30, rinvia a *EN* 1101a 32 s. ἢ τὰ παράνομα καὶ δεινὰ προὔπαρχειν ἐν ταῖς τραγωδίαις ἢ πρᾶττεσθαι.

²⁵ Testo di Cherniss – Helmbold 1984, 574.

²⁶ Vale la pena di ribadire che il caso di Edipo, che nella classificazione del cap. 14 è considerato comunque 'buono' (perlomeno βέλτιον rispetto a quello della consapevole Medea), prevede un πάθος persino 'extra-drammatico': vedi *supra* n. 14.

sibilità che Aristotele preferisse l'*Ifigenia in Tauride* di Euripide all'*Edipo Re* di Sofocle²⁷. Uno studio di White esordisce con la seguente *boutade*: «to this day, the winner of the Lyceum Award for the best tragedy remains in doubt»²⁸; e un articolo di Winkler porta l'ironico titolo '*An Oscar for Iphigeneia*'²⁹. Questa serie di lavori mira generalmente ad una rivalutazione dell'*Ifigenia in Tauride* alla luce dei giudizi favorevoli di Aristotele nella *Poetica*, nel tentativo di smantellare quella tradizionale interpretazione della tragedia come esempio di degenerazione del genere tragico in direzione del 'melodramma'³⁰ o della cosiddetta 'tragedia d'intrigo', con l'immancabile equiparazione all'*Elena*, l'opera considerata gemella³¹.

Prima di focalizzare l'attenzione sull'interpretazione di White, vediamo l'ordine di classificazione nel suo insieme al centro del capitolo 14 (1453b 36-1454a 7):

ἡ γὰρ προῶξι ἀνάγκη ἢ μὴ καὶ εἰδότας ἢ μὴ εἰδότας.

1) τούτων δὲ τὸ μὲν γινώσκοντα μελλῆσαι καὶ μὴ προῶξαι χειρίστον· τὸ τε γὰρ μαρὸν ἔχει, καὶ οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γὰρ. διόπερ οὐδεὶς ποιεῖ ὁμοίως, εἰ μὴ ὀλιγάκις, οἷον ἐν Ἀντιγόνη τὸν Κρέοντα ὁ Αἴμων.

2) τὸ δὲ προῶξαι δεύτερον.

3) βέλτιον δὲ τὸ ἀγνοοῦντα μὲν προῶξαι, πράξαντα δὲ ἀναγνωρίσαι· τὸ τε γὰρ μαρὸν οὐ πρόσσεστιν καὶ ἡ ἀναγνώρισις ἐκπληκτικόν.

4) κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον, λέγω δὲ οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ ἢ Μερόπῃ μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὐ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε, καὶ ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ ἢ ἀδελφῇ τὸν ἀδελφόν, κτλ.

Questa serie di giudizi prevede che: 1) il caso di Emone nell'*Antigone* di Sofocle sia considerato *χειρίστον*, 'il peggiore'³²; 2) il caso dell'agire (e.g. quello di Medea³³) sia semplicemente elencato di seguito (*δεύτερον*); 3) il caso dell'agire senza sapere (e.g. quello di Edipo³⁴) sia definito *βέλτιον*, 'superiore, preferibile'; 4) il caso di Me-

²⁷ Winkler 1990; Belfiore 1992; White 1992; Preßler 1998.

²⁸ White 1992, 221.

²⁹ Winkler 1990. Purtroppo non ho potuto reperire questo *paper* né conoscerne le conclusioni.

³⁰ Lo schema del riconoscimento che storna l'atto tragico è considerato da Stinton 1975, 253 s., «the typical schema of melodrama».

³¹ Rimando alla bibliografia di Belfiore 1992 per quel che concerne i poco generosi giudizi sull'*Ifigenia in Tauride* in epoca moderna. Sui tratti analogici tra *Ifigenia in Tauride* e *Elena*, cf. Lanza 1989, 105 n. 5, e Belli 2010, 180 n. 42 e 196. Sull'ultima produzione euripidea, di cui sarebbe esemplare appunto l'*Elena*, tragedia παθητική ma «inoffensiva e scevra di provocazioni culturali, aperta alla fabulazione, elusivamente romanzesca», si veda Andrisano 1995-96, 216 (qui però è proposta l'associazione con l'*Andromeda*).

³² Per la discussione di questo passo, assai controverso, rinvio ad Ardizzoni 1987 e Bertolaso 2000.

³³ Cf. 1453b 27 ss. (cap. 14) ὥσπερ οἱ παλαιοὶ ἐποιοῦν εἰδότας καὶ γινώσκοντας, καθάπερ καὶ Εὐριπίδης ἐποίησεν ἀποκτείνουσαν τοὺς παῖδας τὴν Μήδειαν.

³⁴ Cf. 1453b 29 ss. (cap. 14) *supra* p. 399.

rope o di Ifigenia sia giudicato *κράτιστον*, ‘il migliore’³⁵. Tuttavia, White interpreta diversamente la successione del comparativo *βέλτιον* e del superlativo *κράτιστον* e individua nel testo una sorta di premiazione *ex aequo* dell’*Edipo Re* e dell’*Ifigenia in Tauride*: l’effettivo valore di *κράτιστον* sarebbe infatti ‘the most powerful’, e non ‘the best’. Il superlativo, di conseguenza, non implicherebbe una reale superiorità rispetto al modello dell’*Edipo Re*, perché un tale significato gerarchico di eccellenza di una tipologia d’intrigo sull’altra sarebbe stato più esplicitamente espresso dal termine *βέλτιστον*³⁶. In definitiva, secondo White, entrambe le tragedie sarebbero degni paradigmi della *καλλίστη τραγῳδία*.

La proposta di White merita di essere vagliata sebbene l’argomentazione appaia fragile: lo studioso, infatti, non approfondisce il significato di *κράτιστον* e si limita a collegarlo al termine *κράτος* (‘potere, forza’); e, pur concordando con la sua lettura, è difficile ritenersi soddisfatti della accomodante conclusione per cui «both patterns meet the standard of “the finest tragedies”»³⁷. In ogni caso, rimane da chiarire il motivo per cui Aristotele designi con l’espressione *κράτιστον* lo svolgimento della *πρᾶξις* in una tragedia in cui non si verifica affatto il *πάθος* e dove manca il tragico rivolgimento dallo stato di felicità allo stato di infelicità, necessario per le regole del genere stabilite all’interno del capitolo 13.

La soluzione che qui avanzo è di recuperare la spiegazione offerta da White approfondendo l’analisi del valore del superlativo *κράτιστον* e spingendo l’argomentazione a ulteriori considerazioni inerenti la concezione dell’arte drammatica sottesa a tutto il trattato. D’altronde, non credo sia utile, in questo caso, fare appello al carattere singolare del testo della *Poetica* – testo ‘acroamatico’ certamente non concepito per una divulgazione all’esterno della scuola peripatetica –, né giustificare le discordanze interne sulla base della sovrapposizione di presunte aggiunte posteriori alla redazione originale³⁸. Se si torna a considerare l’interpretazione sopra illustrata di Moles, bisogna forse concedere che lo studioso non aveva torto nel vedere nell’apprezzamento aristotelico dell’*happy ending* la preoccupazione per la ricezione dell’opera da parte degli spettatori a teatro, benché – come abbiamo visto – sia improbabile che il filosofo volesse schierarsi a favore di una maggiore visibilità scenica dell’evento tragico. Mi pare che la soluzione preferibile sia di interpretare che il salvifico riconoscimento *last minute* viene indicato dall’autore della *Poetica* come

³⁵ Per le varie traduzioni di *κράτιστον*, cf. Bywater 1909, 41: «the best of all»; Valgimigli 1916, 54: «ottima fra tutte»; Gallavotti 1974, 49: «validissimo»; Dupont-Roc – Lallot 1980, 83: «la meilleure [combinaison]»; Lanza 1987a, 165: «migliore di tutti»; Zanatta 2006, 618: «il più valido»; e Donini 2008, 99: «il migliore [di tutti i casi]».

³⁶ Tale osservazione di White è condivisibile: *βέλτιστος* è utilizzato nel *corpus* aristotelico per indicare il primato in una attività (*Rhet.* 1371b 30), o l’eccellenza morale (*Rhet.* 1398a 18), o la superiorità dell’essere umano sugli animali (*EN* 1141a 33). Per la ricorrenza del superlativo *βέλτιστος* e del comparativo *βελτίων* nel medesimo contesto, cf. *Met.* 1064b 3-6, dove si discute di quale sia la scienza superiore.

³⁷ Cf. White 1992, 237 e 240 n. 23.

³⁸ Anche Else 1957, 452, si esprime contro questa scorciatoia. A questo proposito, non mi lascia persuasa la spiegazione addotta da Donini 2004 e 2008, LXXI-XCII, secondo cui Aristotele avrebbe scritto il cap. 14 come correzione del cap. 13, sulla base del fatto che il 13 non risulterebbe coerente con il pensiero del filosofo (espresso nell’*Etica Nicomachea*) e con l’impianto generale della *Poetica*.

‘la soluzione più efficace’ sulle scene, ‘la formula vincente’ negli agoni teatrali, senza che ciò implichi un’eccezione dal punto di vista della ποιητικὴ τέχνη sul modello del riconoscimento tardivo dell’*Edipo Re*.

Esaminiamo, dunque, più da vicino la valenza di κράτιστος e dei lessemi a lui legati. Nel dizionario etimologico di Chantraine³⁹ il termine κράτος è messo in relazione con una radice che esprime la nozione della ‘durezza’, quindi della ‘forza fisica’ che permette la vittoria (cf. Pind. *Isthm.* 8.4 ss. καὶ Νεμέα / ἀέθλων ὅτι κράτος ἐξ- / εὔρε). D’altra parte, il verbo κρατέω⁴⁰, se originariamente significa ‘essere forte, potente’, in seguito assume il valore di ‘governare, avere il potere’, ma anche ‘prevalere, riuscire superiore’ in contesti agonistici e sportivi. Espressioni come ὁ κρατοῦν (‘il vincitore’) e ὁ κρατούμενος (‘il vinto’) sono comunemente utilizzate per la guerra o le competizioni atletiche. Si vedano, inoltre, i seguenti passi che mostrano il verbo accompagnato dalla disciplina sportiva, espressa nel caso dativo o accusativo, in cui si riporta il risultato: Pind. *Ol.* 8.20 s. κρατέων / πάλα, *Isthm.* 3.13 ἵπποδρομία κρατέων, Bacch. *Epin.* 6.15 s. στάδιον κρατή- / σας. In un altro passo pindarico lo stesso superlativo κράτιστος è impiegato come sinonimo di ‘vincitore’ nelle competizioni atletiche: *Isthm.* 1.17 διφορηλάται... κράτιστοι. E da κράτιστος deriva il verbo κρατιστεύω che significa ‘risultare il più forte, prevalere’⁴¹.

Ancora più interessante (in linea con il principio critico di Aristarco Ὅμηρον ἐξ Ὅμηρου σαφηνίζειν) è verificare le possibili accezioni di κρατέω e κράτιστος nel corpus aristotelico, ma anche in quello di Platone che di Aristotele fu il maestro. In seguito ad una rapida indagine – e non esaustiva data l’alta ricorrenza dei suddetti termini nei corpora selezionati – è possibile riscontrare che:

I) κρατέω è impiegato in Aristotele per la vittoria dei partiti alle elezioni politiche (*Ath. Pol.* 40.3.8 οἱ δῆμοι κρατήσαντες, *Pol.* 1296a 29 κρατῆσαι τῶν ἐναντίων)⁴²; per la vittoria in contesti bellici le attestazioni appaiono anche più frequenti, sia in Platone (e.g. *Tim.* 25c 3 s. κρατήσασα μὲν τῶν ἐπιόντων τρόπαιον ἔστησεν, *Leg.* 626b 3 s. ἂν μὴ τῷ πολέμῳ ἄρα κρατῆ τις, πάντα δὲ τὰ τῶν νικωμένων ἀγαθὰ τῶν νικῶντων γίγνεσθαι⁴³), che in Aristotele (e.g. *Pol.* 1255a 6 s. τὰ κατὰ πόλεμον κρατούμενα τῶν κρατούντων εἶναι φασιν). È interessante notare che vi sono casi in cui la vittoria, espressa dal verbo κρατέω, non spetta al ‘migliore’: in Plat. *Resp.* 431a 7 ss. la parte ‘migliore’ (τὸ βέλτιον) dell’anima può essere ‘vinta’ da quella ‘peggiore’ (κρατηθῆ ὑπὸ πλῆθους τοῦ χείρονος); e in *Leg.* 907c 2 ss. si ipotizza il caso che siano proprio οἱ κακοί a ‘prevalere’ nelle discussioni filosofiche (λόγοις... κρατοῦντες).

II) κράτιστος può indicare ‘colui che risulta eccellente’ nelle lotte giudiziarie, come accade ai sofisti (Plat. *Euthyd.* 272a 1-4 ἔπειτα τὴν ἐν τοῖς δικαστηρίοις μάχην κρατίστω). Se abitualmente κράτιστος appare come sinonimo di ἄριστος⁴⁴, è tuttavia rilevante che in entrambi i corpora si registrino ricorrenze di κρείττων e κράτιστος a

³⁹ DELG 578b-579b s.v. κράτος.

⁴⁰ Cf. *Thesaurus* IV 1924-26 e *LSJ*⁹ 991a s.v. κρατέω.

⁴¹ In Aristot. *HA* 614a 4 ὁ κρατιστεύων vale come ‘il vincitore’.

⁴² In Plat. *Mx.* 238d assume il potere e governa colui che semplicemente dà l’impressione di essere saggio o valente: ὁ δόξας σοφὸς ἢ ἀγαθὸς εἶναι κρατεῖ καὶ ἄρχει.

⁴³ Si noti che κρατέω e νικάω in questo passo platonico valgono come sinonimi.

⁴⁴ Cf. *LSJ*⁹ 991b s.v. κράτιστος, e Bonitz 1870, 408b s.v. κρείττων, κράτιστος.

segnalare un'eccellenza falsa, perché apparente o immeritata: in Plat. *Euthyd.* 305a 5-8 tra 'gli uomini che vanno per la maggiore' (ἐν τοῖς κρατίστοις) si possono contare anche persone inferiori e disprezzabili (φαῦλοί εἰσιν καὶ καταγέλαστοι); in *Leg.* 627b 1 s. si prospetta che ciò che è 'peggiore' possa risultare 'più forte' di ciò che è 'migliore' (εἶ ποτέ ἐστὶν που τὸ χεῖρον κρείττον τοῦ ἀμείνονος); in Aristot. *EN* 1117b 17-9 i 'migliori' soldati (στρατιώτας... κρατίστους) possono essere quelli meno coraggiosi che, non avendo nulla da perdere, corrono il pericolo (ἀλλὰ τοὺς ἦττον μὲν ἀνδρείους, ἄλλο δ' ἀγαθὸν μηδὲν ἔχοντας· ἔτομοι γὰρ οὗτοι πρὸς τοὺς κινδύνους); e in *EN* 1176b 19-23 si afferma che i piaceri del corpo non devono essere considerati i più apprezzabili, perché anche i bambini credono, erroneamente, che le cose ch'essi tengono in conto siano 'le più importanti' (καὶ γὰρ οἱ παῖδες τὰ παρ' αὐτοῖς τιμώμενα κράτιστα οἴονται εἶναι)⁴⁵.

In definitiva *κράτέω* e *κράτιστος* sono utilizzati ad indicare l'affermazione e, conseguentemente, il riconoscimento pubblico di una 'superiorità', la vittoria nei più diversi contesti competitivi⁴⁶, senza giudizio di merito.

Alla luce dell'analisi svolta risulta legittimo pensare che, con l'espressione *κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον*, Aristotele volesse, in chiusura del suo discorso, richiamare l'attenzione degli allievi sul successo quasi certo di un intreccio drammatico che prevedesse uno spaventoso pericolo alla fine scongiurato in virtù di una tempestiva agnizione⁴⁷. Il percorso fin qui compiuto porta a ridimensionare la valenza generalmente attribuita al superlativo *κράτιστον* nel contesto succitato della *Poetica* e a rivalutare l'intera classificazione del capitolo 14⁴⁸. Forse sarebbe anche opportuno relativizzare l'ammirazione del teorico per la costruzione drammatica dell'*Ifigenia in Tauride* e mettere in discussione l'opinione secondo cui nella graduatoria delle più idonee modalità di svolgimento della *πρῶξις* l'esempio dell'*Edipo*

⁴⁵ Vi sono poi in Aristotele altri casi in cui *κρείττων* non è affatto sinonimo di *βελτίων*: *Pol.* 1255a 18 s. τοῖς δ' αὐτὸ τοῦτο δίκαιον, τὸ τὸν κρείττονα ἄρχειν, e 1281a 23 βιάζεται [scil. ὁ τύραννος] γὰρ ὢν κρείττων. Va detto, tuttavia, che nella *Poetica* *κρείττων* è usato per esprimere la superiorità della tragedia sull'eroica: 1462b 14 s. φανερόν ὅτι κρείττων ἂν εἴη μᾶλλον τοῦ τέλους τυγχάνουσα τῆς ἐποποιίας.

⁴⁶ Nei *Fasti*, nelle *Didascaliae* e nel *Marmor Parium* il verbo che designa la vittoria negli agoni drammatici resta generalmente sottinteso o è rappresentato da *νικάω* (cf. *TrGF* I 3-52, e Ghiron-Bistagne 1976, 7-78). Ma nel contesto di *Poet.* 1454a 4 (cap. 14), ad Aristotele – secondo la lettura che qui si vuole avanzare – occorre un aggettivo, al grado superlativo, che avesse all'incirca il valore dell'espressione 'vincente' in italiano. Ora, nella *Poetica* si deve registrare l'assoluta mancanza di occorrenze del verbo *νικάω* o di aggettivi derivati che potrebbero rendere il senso là ricercato dall'autore (cf. Wartelle 1985 e Denooz 1988). Termini con la stessa radice di *νικάω* sarebbero *νικητικός* ('che ha probabilità di vittoria' in Polyb. 24.9.4 ταύτην τὴν ὑπόθεσιν καὶ νικητικώτερον ἐν τοῖς πολλοῖς) o *νικηφόρος* ('che riporta la vittoria' in Soph. *Trach.* 186 σὺν κράτει νικηφόρον), ma il primo lessema non compare mai in Aristotele (cf. Bonitz 1870), il secondo si trova solamente in un frammento (8 fr. 569, 14-6 Rose).

⁴⁷ Questa constatazione del piacere che il pubblico prova nel vedere salvi gli eroi della storia trova un'eco nella *Rhetorica* aristotelica: 1371b 10 ss. καὶ αἱ περιπέτεια καὶ τὸ παρὰ μικρὸν σώζεσθαι ἐκ τῶν κινδύνων· πάντα γὰρ θαυμαστά ταῦτα.

⁴⁸ D'altronde l'interpretazione tradizionale di *κράτιστος* comporterebbe una forte contraddizione non solo in rapporto al cap. 13, ma anche all'interno dello stesso cap. 14; si ricordi il giudizio espresso a proposito dell'inattivo Emone poche righe prima dell'espressione *κράτιστον δὲ τὸ τελευταῖον*: 1453b 38 s. μὴ πρῶξιαι χείριστον... οὐ τραγικόν· ἀπαθὲς γὰρ.

Re sarebbe giudicato di minor pregio. Se la tragedia di Euripide è nominata cinque volte all'interno del trattato⁴⁹, quella di Sofocle è chiamata in causa dieci volte. Quel che più importa è il fatto che il complesso dei riferimenti all'*Edipo Re* implichi un giudizio positivo dal punto di vista dell'arte drammatica⁵⁰. Oltretutto, tra queste dieci allusioni alla tragedia sofoclea, si riscontrano due diversi tentativi, da parte di Aristotele, di giustificare i presunti difetti dell'opera, come la presenza di elementi inverosimili nel racconto mitico elaborato per la scena: il filosofo sente, infatti, l'esigenza di prendere le difese dell'opera prediletta, liberandola dall'accusa di illogicità che pesa su alcuni dettagli della storia⁵¹. D'altro canto, per quel che riguarda l'*Ifigenia in Tauride*, in rare occasioni Aristotele si esprime in modo nettamente favorevole: ad esempio quando apprezza il riconoscimento di Ifigenia da parte di Oreste perché scaturisce dagli avvenimenti stessi in modo naturale e verosimile⁵²; al contrario, il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia è giudicato negativamente per il suo aspetto artificiale che denuncia l'intervento dell'autore e non è proprio dell'arte⁵³.

Alla luce di tutto ciò è possibile sostenere che la celebre contraddizione tra i capitoli 13 e 14 della *Poetica* è solamente apparente: Aristotele, citando *Cresfonte* e *Ifigenia in Tauride*, intendeva forse prendere in considerazione le tragedie più apprezzate sulla scena teatrale, di forte impatto sul pubblico; laddove, invece, si riferisce all'*Edipo Re*, egli chiaramente allude alla tragedia meglio composta, al modello di bellezza artistica, al capolavoro che richiede un certo gusto presso gli spettatori per essere colto e apprezzato nel suo valore. Lo scioglimento felice delle tragedie euripidee è indubbiamente sorprendente e porta il pubblico a tirare un sospiro di sollievo in seguito ad una forte agitazione dovuta al processo di identificazione con i personaggi del dramma. Aristotele non si dimostra insensibile al fascino di questo tipo di drammi e riconosce i meriti di un sorprendente 'lieto fine': attraverso il superlativo *κράτιστον* egli segnala il potere di seduzione esercitato sugli spettatori da una con-

⁴⁹ Belfiore 1992, 367 s., elenca sei passi della *Poetica* in cui sarebbe menzionata l'*Ifigenia in Tauride*: 1452b 3-8 (sul doppio riconoscimento), 1454a 4-7 (è il passo in discussione), 1454a 30-6 (il riconoscimento di Oreste da parte di Ifigenia è giudicato artificioso), 1455a 6-8 (sul riconoscimento per deduzione; ma qui il riferimento va forse alla tragedia scritta da Polido), 1455a 16-8 (il riconoscimento di Ifigenia da parte di Oreste è il modello migliore, insieme a quello dell'*Edipo Re*), 1455b 1-15 (si presenta una sintesi della trama della tragedia i cui episodi sono giudicati appropriati).

⁵⁰ Si veda la tabella a p. 410.

⁵¹ Non sarebbe accettabile, a rigor di logica, che l'eroe, nuovo sovrano di Tebe, non si sia precedentemente informato sulle circostanze della morte del predecessore, e debba conoscerle solo molti anni dopo: 1454b 6 ss. *ἄλογον δὲ μηδὲν εἶναι ἐν τοῖς πράγμασιν, εἰ δὲ μή, ἔξω τῆς τραγωδίας, οἷον τὸ ἐν τῷ Οἰδίποδι τῷ Σοφοκλέους, ε 1460a 27-30 τούς τε λόγους μὴ συνίστασθαι ἐκ μερῶν ἀλόγων... εἰ δὲ μή, ἔξω τοῦ μυθεύματος, ὅσπερ Οἰδίπους τὸ μὴ εἰδέναι πῶς ὁ Λαῖος ἀπέθανεν. Il termine ἄλογον indica ciò che è 'inverosimile': come suggeriscono Dupont-Roc – Lallot 1980, 382 s., sarebbe ἄλογον quel che non è costruito dal poeta κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. Per una discussione delle incongruenze tradizionalmente imputate dagli studiosi di epoca moderna all'*Edipo Re*, cf. di recente Condello 2009, XLV-LVI, e Bertolaso 2010, 154 s. e n. 50.*

⁵² Cf. 1455a 16 ss. *πασῶν δὲ βελτίστη ἀναγνώρισις ἢ ἐξ αὐτῶν τῶν πραγμάτων, τῆς ἐκπλήξεως γυνομένης δι' εἰκότων, οἷον ἐν τῷ Σοφοκλέους Οἰδίποδι καὶ τῇ Ἴφιγενείᾳ· κτλ.*

⁵³ Cf. 1454b 30 ss. *δεύτεραι δὲ αἱ πεποιημένα ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ, διὸ ἄτεχνοι. οἷον Ὀρέστης ἐν τῇ Ἴφιγενείᾳ ἀνεγνώρισεν ὅτι Ὀρέστης· κτλ.*

clusione che lusinghi il loro desiderio di salvezza per i protagonisti della storia⁵⁴. Questo non significa, tuttavia, che il lieto fine possa incarnare la perfetta conclusione della καλλίστη τραγωδία, la quale dovrà, piuttosto, contenere al suo interno un evento tragico e doloroso, un rivolgimento di fortuna, un passaggio dalla felicità alla sventura, come il filosofo l'ha chiaramente asserito a più riprese nel suo trattato.

Che il gusto degli spettatori, e soprattutto degli spettatori del IV secolo a.C., potesse non essere all'altezza dell'eccellenza di certe produzioni è una possibilità continuamente presa in considerazione da Aristotele, come è evidente da un passo della *Poetica* (ancora una volta nel cap. 13) dove egli fa allusione alla debolezza culturale degli *habitués de théâtre* (1453a 30-9):

δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν σύστασις, ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοισι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμωδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ... ἀποθνήσκει οὐδεις ὑπ' οὐδενός.

«*Seconda* viene quella che è detta da alcuni la prima composizione, quella che possiede una doppia composizione come l'*Odisea*, e che si conclude in modo opposto per i buoni e per i cattivi. Essa sembra la prima *per l'inettitudine del pubblico*, e i poeti vanno dietro agli spettatori componendo secondo i loro desideri. Questo però non è il piacere derivante dalla tragedia, ma piuttosto quello proprio della commedia: lì infatti [...] nessuno muore per mano di nessuno»⁵⁵.

Il termine δευτέρα indica in questo contesto una struttura 'di seconda scelta' in confronto alla struttura tragica più corretta, descritta poche righe sopra, e che prevede, al contrario, una fine infelice per il protagonista⁵⁶. Le tragedie composte secondo questo schema, il rivolgimento dalla fortuna alla sventura, sono certamente 'le più tragiche' e, dunque, le più idonee al genere cui appartengono, anche se il pubblico poteva preferire gli intrecci che si risolvevano in un lieto fine. Del resto, sappiamo che ai

⁵⁴ È probabile che Aristotele abbia assistito di persona alla riproposizione, sulla scena del teatro ateniese, delle tragedie euripidee ch'egli cita nel cap. 14 (*Cresfonte* e *Ifigenia in Tauride*) e sia rimasto profondamente colpito dalla reazione favorevole del pubblico. Haigh 1907, 76 s., sostiene che il gusto della seconda metà del IV secolo prediligeva il *Cresfonte*, l'*Enomao* e l'*Ecuba*. Sul *Cresfonte* cf. anche Aristot. *EN* 1111a 8-12 ὃ δὲ πρῶττει ἀγνοήσειεν ἄν τις... οἰθηθή δ' ἄν τις καὶ τὸν υἱὸν πολέμιον εἶναι ὥσπερ ἡ Μερόπη.

⁵⁵ Traduzione, da me leggermente modificata, di Lanza 1987a, 161 [corsivi miei]. Se in un passo della *Politica* la fiducia di Aristotele nelle capacità di giudizio del pubblico sembra essere alta (1281b 7 ss. διὸ καὶ κρίνουσιν ἄμεινον οἱ πολλοὶ καὶ τὰ τῆς μουσικῆς ἔργα καὶ τὰ τῶν ποιητῶν), in *Poet.* 1451b 25 s. si ha ancora una volta l'impressione che il filosofo confidi poco nelle competenze culturali degli spettatori, quando afferma che i miti tramandati sono conosciuti da 'pochi': ἐπεὶ καὶ τὰ γνώριμα ὀλίγοις γνώριμα ἐστίν, ἀλλ' ὅμως εὐφραίνει πάντας. Si veda anche *Rhet.* 1403b 32-1404a 8 καὶ καθάπερ ἐκεῖ μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί, καὶ κατὰ τοὺς πολιτικούς ἀγῶνας, διὰ τὴν μοχθηρίαν τῶν πολιτῶν... διὰ τὴν τοῦ ἀκροατοῦ μοχθηρίαν.

⁵⁶ Vedi *supra* p. 397.

concorsi delle Grandi Dionisie ad Atene l'*Edipo Re* di Sofocle ottenne solamente il secondo premio⁵⁷.

Vale la pena di ribadire che la *Poetica* di Aristotele è stata letta come un *pamphlet* che contrastava l'orientamento assunto dal teatro dell'epoca, quello del IV secolo che seguiva l'*âge d'or* della tragedia ateniese, per la preponderanza eccessiva degli elementi spettacolari e la qualità sempre più inconsistente del tessuto narrativo dei drammi. Come è noto, il trattato aristotelico sull'arte poetica ha esercitato una forte influenza sulla fondazione e lo sviluppo delle categorie estetiche della cultura occidentale a partire dal Rinascimento e dagli studi degli umanisti italiani. Il rischio è di spingersi oltre, ma sarebbe interessante chiedersi se sia possibile attribuire ad Aristotele una forma embrionale della distinzione ora corrente tra l'opera di intrattenimento destinata al grande pubblico⁵⁸ e l'opera d'autore, di riconosciuto valore artistico e culturale per i secoli a venire⁵⁹.

Scelta sempre difficile, per l'uomo di teatro, quella tra la piena conformità della struttura drammatica e il favore delle platee. Nel *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (1543), l'umanista e drammaturgo ferrarese Giovan Battista Giraldi Cinzio non esitava a optare per la tragedia 'che ha lieto il fine', il cui intreccio vanta il merito di lasciare gli spettatori consolati dall'esito positivo e risulta più adatto alla presentazione scenica:

«[questa sorte di tragedia] di sua natura è più grata agli spettatori, per finire ella in allegrezza [...]. *Che ancora che Aristotile dica che ciò è servire alla ignoranza degli spettatori*, avendo però d'altra parte i difensori suoi, ho tenuto meglio soddisfare a chi ha ad ascoltare, con qualche minore eccellenza (quando fosse accettata per la migliore l'opinione di Aristotile), che con un poco più di grandezza dispiacere a coloro per piacere dei quali la favola si conduce in iscena: che poco gioverebbe compor favola un poco più lodevole, e che poi ella si avesse a rappresentare odiosamente. *Quelle terribile* (se gli animi degli spettatori forse le aborriscono) *possono essere delle scritture, queste di fin lieto delle rappresentazioni*»⁶⁰.

Daria Bertolaso

⁵⁷ Secondo l'*hypothesis* II della tragedia (*TrGF* IV T 39): *χαριέντως δὲ Τύραννον ἅπαντες αὐτὸν ἐπιγράφουσιν ὡς ἐξέχοντα πάσης τῆς Σοφοκλέους ποιήσεως, καίπερ ἠττηθέντα ὑπὸ Φιλοκλέους, ὃς φησι Δικαίαρχος*. Tale risultato non giustificerebbe l'entusiasmo che accompagna la tragedia a partire dalla teorizzazione critico-letteraria di Aristotele. Lo scarso successo della rappresentazione è interpretato dagli studiosi in modo diverso: Jebb 1887, XXX s., suppone la superiorità della trilogia di Filocle o un errore dei giudici; Margon 1976-77, 255 n. 20, ipotizza che possano essere stati gli altri drammi della trilogia ad aver influenzato negativamente la giuria; per Maiullari 2001, 17, il pubblico avrebbe valutato la tragedia indegna della vittoria perché ne avrebbe compreso il senso sacrilego. Non si deve escludere, oltretutto, che l'opera tragica, così precisamente strutturata nel *plot*, possa essersi rivelata 'debole' al momento della *performance* perché non altrettanto curata negli aspetti spettacolari o non incisiva dal punto di vista puramente musicale.

⁵⁸ Fusillo 1997, 215 e 223, trattando delle modalità di conclusione del romanzo greco, riconosce che il carattere consolatorio e ottimistico del finale può essere letto come un elemento tipico della *entertaining literature*, rivolta ad un *sentimental addressee*.

⁵⁹ Va detto, tuttavia, che Platone per primo, ma con uno spirito polemico diversamente indirizzato, aveva operato questa sorta di scissione tra i gusti della massa e i giudizi critici degli esperti: cf. *Resp.* 492b 5 ss., 493c 10-493d 9, 595b 3 ss., e *Leg.* 670b 8 ss., 700b 7 ss.

⁶⁰ Testo edito da Guerrieri Crocetti 1973, 183 s. [corsivi miei].

Tabella: citazioni e valutazioni dei tre grandi tragici ateniesi nella *Poetica* di Aristotele

	giudizi positivi	giudizi negativi	menzioni neutre
Eschilo	1455a 4-6 1456a 15-8		1449a 15-8
Sofocle	1452a 22-6 (OT) 1452a 32 s. (OT) 1453a 7-12 (OT) 1453a 18-21 (OT) 1453b 1-7 (OT) 1453b 29-32 (OT) 1454b 6-8 (OT) 1455a 16-8 (OT) 1456a 25-7 1460a 27-30 (OT) 1460b 32-5 1462b 1-3 (OT)	1453b 37-1454a 2 1454b 30-7 1460a 30-2	1448a 25-8 1449a 18 s.
Euripide	1453a 23-30 1454a 4-7 (IT) 1455a 16-9 (IT) 1455b 1-15 (IT) 1456a 15-8	1453a 28 s. 1454a 28 s. 1454a 31-3 1454a 37-1454b 2 1454b 30-5 (IT) 1456a 25-7 1461b 19-21	1452b 5-8 (IT) 1453b 27-9 1460b 32-5

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Andrisano 1990 = A.M. Andrisano, *Introduzione*, in H. Kindermann, *Il teatro greco e il suo pubblico*, Firenze 1990, 7-45.

Andrisano 1995-96 = A.M. Andrisano, *Aristot. 'Poet.' 1452b 9-13 (οἷ τε ἐν τῷ φανεροῦ θάνατου)*, MCr 30-31, 1995-96, 189-216.

Ardizzoni 1987 = A. Ardizzoni, *Sputo in faccia e tentato parricidio? Riflessioni su Sofocle 'Antigone' 1231-1237 e Aristotele 'Poetica' 1454a*, GIF 39, 1987, 173-82.

Belfiore 1992 = E.S. Belfiore, *Aristotle and Iphigenia*, in A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's 'Poetics'*, Princeton 1992, 359-77.

Belli 2010 = G. Belli, *Il doppio riconoscimento dell' 'Ifigenia in Tauride' (vv. 467-901) e la relativa valutazione aristotelica ('Poet.' 1454b 32-37)*, AOFL 5.1, 2010, 173-202.

Bertolaso 2000 = D. Bertolaso, *Emone parricida mancato? (Soph. 'Ant'. 1231-41 ~ Aristot. 'Poet.' 1453b 36-1454a 1)*, AUFL 1, 2000, 43-63.

Bertolaso 2010 = D. Bertolaso, *La parola 'iconogena' nell' 'Edipo Re' di Sofocle: visualizzazioni dello spazio del parricidio*, in E. Bona – M. Curnis (a c. di), *Linguaggi del potere, poteri del linguaggio*, Alessandria 2010, 141-58.

Come chiudere una tragedia

- Blum 1977 = R. Blum, *Kallimachos und die Literaturverzeichnis bei den Griechen. Untersuchungen zur Geschichte der Biobibliographie*, Frankfurt am Main 1977 (English Translation *Kallimachos. The Alexandrian Library and the Origins of Bibliography*, Wisconsin 1991).
- Bonanno 1999 = M.G. Bonanno, *Sull'ὄψις aristotelica: dalla 'Poetica' al 'Tractatus Coislinianus' e ritorno*, in L. Belloni – V. Citti – L. de Finis (a c. di), *Dalla lirica al teatro: nel ricordo di Mario Untersteiner (1899-1999)*, Atti del Convegno Internazionale di studio (Trento-Rovereto, febbraio 1999), Trento 1999, 251-78.
- Bonitz 1870 = H. Bonitz, *Index Aristotelicus*, Berlin 1870.
- Bremer 1969 = J.-M. Bremer, *Hamartia: Tragic Error in the 'Poetics' of Aristotle and in Greek Tragedy*, Amsterdam 1969.
- Bywater 1909 = I. Bywater, *Aristotle, 'On the Art of Poetry'*, Oxford 1909.
- Canfora 1999 = L. Canfora, *Aristotele 'fondatore' della Biblioteca di Alessandria*, QS 25, 1999, 11-21.
- Cherniss – Helmbold 1984 = H. Cherniss – W.C. Helmbold, *Plutarch's 'Moralia'*, XII (920a-999b), with English Translation, Cambridge MA-London 1984 (ed. orig. Cambridge MA 1956).
- Condello 2009 = F. Condello (a c. di), *Sofocle, 'Edipo Re'*, Siena 2009.
- DELG = P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1999 (ed. orig. Paris 1968).
- De Marinis 1991 = 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, 9-23.
- Denooz 1988 = J. Denooz, *Aristote – 'Poetica'. Index verborum. Liste de fréquence*, Liège 1988.
- Di Benedetto 1983 = V. Di Benedetto, *Sofocle*, Torino 1983.
- Di Marco 1989 = M. di Marco, *ΟΨΙΣ nella 'Poetica' di Aristotele e nel 'Tractatus Coislinianus'*, in L. de Finis (a c. di), *Scena e spettacolo nell'antichità*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Trento, 28-30 marzo 1988), Firenze 1989, 129-48.
- Donini 2004 = P. Donini, *La tragedia più bella*, in Id., *La tragedia e la vita: saggi sulla 'Poetica' di Aristotele*, Alessandria 2004, 87-106.
- Donini 2008 = P. Donini (a c. di), *Aristotele, 'Poetica'*, Torino 2008.
- Dupont-Roc – Lallot 1980 = R. Dupont-Roc – J. Lallot (éds.), *Aristote, La 'Poétique'*, Paris 1980.
- Else 1957 = G.F. Else, *Aristotle's 'Poetics': The Argument*, Leiden 1957.
- Fusillo 1997 = M. Fusillo, *How Novels End: Some Patterns of Closure in Ancient Narrative*, in D.H. Roberts – F.M. Dunn – D. Fowler (eds.), *Classical Closure: Reading the End in Greek and Latin Literature*, Princeton NJ 1997, 209-27.
- Gallavotti 1974 = C. Gallavotti (a c. di), *Aristotele, 'Dell'Arte Poetica'*, Milano 1974.
- Ghiron-Bistagne 1976 = P. Ghiron-Bistagne, *Recherches sur les acteurs dans la Grèce antique*, Paris 1976.
- Glanville 1949 = L. Glanville, *'Tragic error'*, CQ 43, 1949, 47-56.
- Golden 1978 = L. Golden, *Hamartia, Ate and Oedipus*, CW 72.1, 1978, 3-12.
- Guerrieri Crocetti 1973 = C. Guerrieri Crocetti (a c. di), *G.G. Gibaldi Cinzio. Scritti critici*, Milano 1973.

- Haigh 1907 = A.E. Haigh, *The Attic Theatre. A Description of the Stage and Theatre of the Athenians, and of the Dramatic Performances at Athens*, Third Edition Revised by A.W. Pickard-Cambridge, Oxford 1907 (ed. orig. Oxford 1889).
- Halliwell 1986 = S. Halliwell, *Aristotle's 'Poetics'*, Chicago 1986.
- Halliwell 1987 = S. Halliwell, *The 'Poetics' of Aristotle*, London 1987.
- Kassel 1965 = R. Kassel (ed.), *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford 1965.
- Lanza 1987a = D. Lanza (a c. di), *Aristotele, 'Poetica'*, Milano 1987.
- Lanza 1987b = D. Lanza, *La disciplina dell'emozione: ritualità e drammaturgia nella tragedia attica*, in L. De Finis (a c. di), *Teatro e pubblico nell'antichità*, Atti del Convegno nazionale (Trento, 25-27 aprile 1986), Trento 1987, 45-55.
- Lanza 1989 = D. Lanza, *Aristotele, la miglior tragedia, gli 'automata'*, in Id. – O. Longo (a c. di), *Il Meraviglioso e il Verosimile tra antichità e medioevo*, Firenze 1989, 101-12.
- Lucas 1968 = D.W. Lucas, *Aristotle, 'Poetics'*, Oxford 1968.
- Maiullari 2001 = F. Maiullari, *Sogno e omertà nell' 'Edipo Re'. Una tragedia per tutti e per nessuno*, Venezia 2001.
- Margon 1976-77 = J.S. Margon, *Aristotle and the Irrational and Improbable Elements in 'Oedipus Rex'*, CW 70, 1976-77, 249-55.
- Martina 1993 = A. Martina, *La 'Poetica' di Aristotele e l' 'Edipo Re' di Sofocle: ἀμαρτία e ὄψις*, in B. Amata (a c. di), *Cultura e Lingue Classiche III*, 3° convegno di aggiornamento e di didattica (Palermo, 29 ottobre-1 novembre 1989), Roma 1993, 87-138.
- Marzullo 1980 = B. Marzullo, *Die visuelle Dimension des Theaters bei Aristoteles*, Philologus 124, 1980, 189-200.
- Marzullo 1993 = B. Marzullo, *I sofismi di Prometeo*, Firenze 1993.
- Moles 1979 = J. Moles, *Notes on Aristotle, 'Poetics' 13 and 14*, CQ 29, 1979, 77-94.
- Napolitano Valditara 2002 = L.M. Napolitano Valditara, *Scenografie morali nell' 'Antigone' e nell' 'Edipo Re': Sofocle e Aristotele*, in Id. (a c. di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi: etica, linguaggio, dialettica fra tragedia greca e filosofia*, Trieste 2002, 101-49.
- Natali 1991 = C. Natali, *'Bios Theoretikos'. La vita di Aristotele e l'organizzazione della sua scuola*, Bologna 1991.
- Pfeiffer 1968 = R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968 (tr. it. *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, introd. di M. Gigante, Napoli 1973).
- Preßler 1998 = F. Preßler, *Die 'Iphigenie bei den Taurern' in der 'Poetik' des Aristoteles in Euripides*, in B. Zimmermann (hrsg.), *Euripides. Die Iphigenie bei den Taurern*, Stuttgart 1998, 97-104.
- Rose 1886 = V. Rose (ed.), *Aristotelis qui ferebantur librorum Fragmenta*, Lipsiae 1886.
- Rostagni 1927 = A. Rostagni (a c. di), *La 'Poetica' di Aristotele*, Torino 1927.
- Schütrumpf 1989 = E. Schütrumpf, *Traditional Elements in the Concept of Hamartia in Aristotle's 'Poetics'*, HSPH 92, 1989, 137-56.
- Stella 2005 = M. Stella, *Aristotele*, in A. Beltrametti (a c. di), *La letteratura greca. Tempi e luoghi, occasioni e forme*, Roma 2005, 170-5.
- Stinton 1975 = T.C.W. Stinton, *Hamartia in Aristotle and Greek tragedy*, CQ 25, 1975, 221-54.
- TrGF I = B. Snell (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 1, editio altera et addendis aucta, cur. R. Kannicht, Göttingen 1986.

Come chiudere una tragedia

TrGF IV = S. Radt (ed.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, 4, *Sophocles*, Göttingen 1977.

Ugolini 1986 = G. Ugolini, *Edipo e la 'Poetica' di Aristotele in alcuni trattati del Cinquecento*, GIF 38, 1986, 67-83.

Valgimigli 1916 = M. Valgimigli (a c. di), *Aristotele, 'Poetica'*, Bari 1916.

Wartelle 1985 = A. Wartelle, *Lexique de la 'Poétique' d'Aristote*, Paris 1985.

White 1992 = S.A. White, *Aristotle's favorite tragedies*, in A. Oksenberg Rorty (ed.), *Essays on Aristotle's 'Poetics'*, Princeton NJ 1992, 221-40.

Whitman 1951 = C.H. Whitman, *Sophocles. A Study of Heroic Humanism*, Cambridge MA 1951.

Winkler 1990 = J.J. Winkler, *An Oscar for Iphigeneia*, in *The Ephebe's Song. Athenian Drama and the Poetics of Manhood*, Princeton NJ 1990 [non vidi].

Zagdoun 2006 = M.-A. Zagdoun, *Aristote et Euripide*, REG 119, 2006, 765-75.

Zanatta 2006 = M. Zanatta (a c. di), *Aristotele. Retorica e Poetica*, Torino 2006.

Abstract: There is no real contradiction between chapters 13 and 14 of Aristotle's *Poetics* in regard to the tragedy's conclusion. If we interpret the superlative *κράτιστον* (*Poet.* 1454a 4) as 'the most winning' plot for the audience (not 'the best'), Aristotle doesn't mean that the happy ending of *Iphigenia in Tauris* is superior to the pitiful closure of *Oedipus Rex* from the point of view of dramatic technique.

Keywords: *Oedipus Rex*, *Iphigenia in Tauris*, 'happy ending', Aristotelian criticism, Aristotle's *Poetics*.