

IL GIUDIZIO DI ARISTOTELE SUL FINALE DELL'*ILLIADE*
(Correzione testuale a *Poet.* XV 1454 b 2)

Abstract: Pro ἀπλοῦν, quod non convenit, lege ἀπινον, collato *Il.* XXII 222 (ἀμπιννε).

Per affrontare la questione testuale in oggetto, è necessario inquadrare il passo nel macrocontesto della *Poetica*, redigendo un sunto mirato di tutta la parte che lo precede. Aristotele comincia col definire la poesia come arte di imitare con la parola le azioni umane (Capp. I-III). Specifica poi (Cap. IV) che il piacere derivante da essa è eminentemente intellettuale: imitando o assistendo alle imitazioni, l'uomo intuisce e comprende meglio le dinamiche del proprio agire, ed è proprio questo che gli dà piacere nella fruizione dell'opera poetica. Dunque la poesia è una delle forme del capire, dell'apprendere (μάθησις) (1448 b 4-10).

La scienza e la filosofia capiscono per concetti; la storia ricorda i fatti come si sono svolti; la poesia li fa rivivere per via di mimesi, mettendo a nudo la necessità o la verosimiglianza del loro concatenarsi. Si delinea così una sorta di triangolo conoscitivo, nel quale poesia e storia sono apparentate dal fatto di essere entrambe racconto di eventi passati, mentre la scienza ha ad oggetto ciò che è costante, le leggi della natura fisica e umana. Ma tra le prime due c'è in realtà un abisso (Cap. IX), perché la storia si limita ad elencare in sequenza cronologica che cosa avvenne prima e che cosa avvenne dopo, "che cosa Alcibiade fece o subì" (τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν) (1451 b 11-12); la poesia invece mostra come il personaggio, posto di fronte ad un dato evento, non possa, secondo verosimiglianza (τὸ εἰκός) o addirittura necessità (τὸ ἀναγκαῖον), non reagire in un certo modo e produrre perciò un altro evento, successivo al primo non per successione casuale, ma per successione causale: "C'è una bella differenza che una cosa accada a causa di un'altra o invece dopo l'altra" (διαφέρει γὰρ πολὺ τὸ γίγνεσθαι τάδε διὰ τάδε ἢ μετὰ τάδε) (1452 a 10-11). La storia dunque mira al "particolare" (τὸ

καθ' ἑκάστων), la poesia al “generale” (τὸ καθόλου); dunque, da un certo punto di vista, è “più filosofica” (φιλοσοφώτερον) della storia (1451 b 4–11)¹.

Il Cap. IX costituisce il fulcro della *Poetica*, in quanto in esso Aristotele consegue il suo vero scopo, che è quello di definire concettualmente la poesia in quanto tale, rispetto a tutte le altre attività umane: la poesia è ‘lo spazio del verosimile narrativo’. Nei capitoli successivi, il discorso si sposta dalla poesia in generale alla tragedia in particolare, e se ne discutono vari aspetti in una sequenza per la verità alquanto disordinata, finché si giunge a parlare del “carattere” (ἦθος) dei personaggi (Cap. XV). Dopo varie considerazioni sulle loro diverse tipologie e sulle tecniche più o meno efficaci di realizzazione poetica, Aristotele afferma (*Poet.* XV 1454 a 33 – b 6)²:

Χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἡθεσιν ὁμοίως, ὥσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων συστάσει, ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὥστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός, καὶ τοῦτο μετὰ τοῦτο γίνεσθαι ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός.

Φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἴαπλοῦν†.

Si deve anche riguardo ai caratteri, così come anche riguardo alla costruzione delle azioni, ricercare sempre o il necessario o il verosimile, di maniera che chi è di un certo tipo dica o faccia le cose dello stesso tipo, come sia necessario o verosimile, e che una cosa avvenga dopo l'altra, come sia necessario o verosimile. È quindi evidente che anche la conclusione dei racconti debba derivare dal racconto stesso, e non come avviene nella *Medea* grazie alla macchina teatrale o come nell'*Iliade* gli eventi relativi a...

Il brano si articola in due frasi collegate fra loro dalla nozione di ‘verosimiglianza’, ma eterogenee dal punto di vista tematico. Mentre la prima è saldamente ancorata al discorso

¹ S. Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford 2002, pp. 177-206, giunge in sostanza alle stesse conclusioni: non posso perciò che essere d'accordo con lui, ed apprezzare il superamento di tante letture fuorvianti della *Poetica*, accumulate da cinque secoli ad oggi. Nello stesso tempo, la sua trattazione mi lascia perplesso, non per le conclusioni (che, lo ripeto, condivido), ma per la sua stessa mole e per quel procedere per contestazione sistematica di interpretazioni diverse, ritenute giustamente erranee. Forse è meglio prescindere dalla storia dell'“estetica” moderna, che è davvero tutt'altra cosa, e leggere Aristotele direttamente con la cultura greca del suo tempo e “con Aristotele stesso”, secondo l'aureo principio critico applicato da Porfirio all'interpretazione di Omero: allora non è difficile capire la sua prospettiva né illustrarla con chiarezza e brevità.

² Andrò a capo dopo il primo punto fermo, per facilitare la discussione che seguirà, nella quale potrò così citare le due frasi limitandomi ad indicarne il numero d'ordine (“prima frase” o “seconda frase”).

³ Leggo così, non ἦ, come invece è scritto nei codici, perché così la frase è molto più lineare dal punto di vista sintattico. Non è una correzione, dato che i segni prosodici non appartengono quasi mai alla tradizione, essendo stati per lo più introdotti nelle prime trascrizioni in minuscola corsiva. Comunque la scelta non comporta mutamenti sostanziali nel significato finale della frase.

⁴ Vedi nota precedente.

⁵ Forse l'autore della versione siriana leggeva ἦθους, dal momento che si esprime in tal senso la versione araba della versione siriana. Numerosi critici moderni accolgono questa lezione, che sembra loro più coerente con quanto precede, dove si parla appunto di ἦθος; ma la scelta è avventata, perché le

precedente sui “caratteri”, la seconda sposta l’obiettivo su un tema diverso: la conclusione del dramma e l’uso della macchina teatrale. Proviamo a ricostruire il filo del discorso nel più ampio contesto del Cap. XV:

Prima frase) Non basta che il singolo carattere venga delineato con efficacia e sia adeguato alla nobiltà del genere tragico (principi affermati nella parte precedente del Cap. XV). Né è sufficiente che l’azione drammatica in quanto tale sia improntata a verosimiglianza e necessità, a prescindere dalla qualità caratteriale dei personaggi. Nella concretezza della composizione i due principi debbo essere integrati: ogni momento dell’azione deve essere “necessario” o “verosimile” rispetto a quello che lo precede, tenuto rigorosamente conto del carattere specifico del personaggio, perché, di fronte ad uno stesso fatto, è “necessario” o “verosimile” che un carattere reagisca in un modo, un altro reagisca in modo diverso, “che chi è di un certo tipo dica o faccia le cose dello stesso tipo” (*Poet.* IX 1451 b 8-10).

Seconda frase) Il principio di verosimiglianza è assoluto e onnipervasivo: deve presiedere non solo a tutti i momenti del dramma, tenendo conto del carattere proprio dei singoli personaggi implicati in ognuno di essi (prima frase), ma anche alla λύσις, allo ‘scioglimento’ della trama (δέσις o πλοκή), cioè alla conclusione della vicenda, che deve scaturire naturalmente dalla dinamica dell’azione, non dall’intervento di agenti imprevisti e, soprattutto, estranei. Seguono due esempi negativi, di casi in cui l’autore ha male operato, non attenendosi alla norma. Il primo è la *Medea*, il cui scioglimento è ottenuto per mezzo della macchina teatrale (ἀπὸ μηχανῆς). Sappiamo che furono composte da vari autori tragedie così intitolate; se però Aristotele si sente autorizzato a dire “la *Medea*”, quasi per antonomasia, senza specificare il nome dell’autore, si riferisce senza dubbio alla più celebre di tutte, a quella di Euripide, l’unica a noi pervenuta, che in effetti si conclude con l’arrivo aereo di un carro alato, miracolosamente mandato dal Sole per sottrarre Medea, sua nipote, alla vendetta di Giasone e dei Corinzi.

Il secondo esempio negativo riguarda l’*Iliade*, implicando per ciò stesso che, come è ovvio nella prospettiva di Aristotele, il poema epico sia tenuto non meno della tragedia al rispetto della verosimiglianza anche nel finale; ma, data la corruzione testuale, non siamo in grado di capire di che cosa con precisione si tratti. Il riferimento può essere al finale dell’intero poema, in analogia con quanto detto sulla *Medea*; altrimenti potrebbe essere al finale di uno dei tanti blocchi episodici che la compongono, dotati ognuno di una sua relativa autonomia strutturale.

Dato il contesto, dobbiamo pensare che la critica investa un intervento divino ritenuto estraneo all’azione, come quello della *Medea*, a prescindere dall’uso della macchina teatrale, necessario in questi casi alla messinscena teatrale, ma inconcepibile nello spettacolo rapsodico.

proposizioni successive mostrano invece un abbandono del tema specifico ἦθος e un ritorno al tema generale dell’azione.

Qual'è questo intervento divino? Passiamo ad esaminare il testo tràdito e le varie correzioniinterpretazioni che ne sono state proposte.

I due soli codici non *descripti* sono il *Parisinus* 1741 della fine del sec. X o dell'inizio del sec. XI (**A**) e il *Riccardianus* 46, vergato intorno all'anno 1300 (**B**): entrambi portano ἀπλοῦν, che non dà senso. Lo stesso doveva portare il codice greco utilizzato da Guglielmo di Moerbeke per la traduzione latina da lui redatta a Viterbo nel 1278, codice greco che i filologi moderni sono concordi nel giudicare gemello di A⁶. Se ne deve concludere che tale era la lezione contenuta nell'archetipo, i cui antenati in maiuscola avranno dunque portato, probabilmente senza segni prosodici, ΑΠΛΟΥΝ.

Abu Bishr, verso la fine del sec. X tradusse la *Poetica* in arabo, non direttamente dal greco, ma da una traduzione siriana a noi non pervenuta, il cui modello greco sembra discendere direttamente dall'archetipo, rispetto ad **A**, a **B** ed al modello della traduzione latina di Guglielmo. Questa traduzione araba fu trovata in un codice parigino ed edita da D.S. Margoliouth, che la corredò di una sua traduzione latina a fronte⁷. Nel punto in esame, Margoliouth traduce: “inversionem navium, non submersionem”, espressione stranamente autocorrettiva che ha lasciato perplessa la critica. Non conoscendo né l'arabo né il siriano, non sono in grado di spingere a fondo l'indagine. Mi sento però di azzardare una spiegazione, partendo dal presupposto che la traduzione latina di Margoliouth ricalchi il più possibile fedelmente l'espressione del testo arabo, calco del testo siriano, calco a sua volta del modello greco. Le cose sarebbero potute andare nel modo seguente.

Un amanuense o un lettore di un codice greco antecedente a quello utilizzato dal traduttore siriano volle spiegarsi la lezione ΑΠΛΟΥΝ o ἀπλοῦν o ἄπλων; credette di ravvisarvi un errore o forse un'abbreviatura per ἀπόπλους o per ἀνάπλους, pensando evidentemente già lui all'episodio del L. II dell'*Iliade*, del quale dovremo occuparci tra breve più per esteso. Siccome in esso non si verifica un'effettiva partenza per mare (un ἀνάπλους), ma solo un inizio di preparazione delle navi per il ritorno in patria (dunque un ἀπόπλους, un'inversione della flotta dalla posizione di stazionamento sulla riva in direzione del mare) dovette sembrargli più appropriato, per designarlo a mo' di titolo, il primo dei due termini; appose perciò nell'interlinea o in margine la notazione scoliastica: ἀπόπλων, οὐκ ἀνάπλων. Un copista successivo interpretò la nota non come esplicativa, ma come correttiva e fondata su collazione; di conseguenza la introdusse organicamente nel suo testo, sostituendola ad ΑΠΛΟΥΣ o ἀπλοῦς o

⁶ Guglielmo infatti così traduceva la frase: “Manifestum igitur quod et solutiones fabularum oportet ex ipsa fabula accidere et non sicut in Medea ab ingenio et in Iliade que circa simplicem” (*Aristoteles Latinus* XXXIII: *De arte poetica*, Guilelmo de Moerbeke interprete, Edidit E. Valgimigli, Reviserunt praefatione indicibusque instruxerunt A. Franceschini et L. Minio-Paluello, Bruges-Paris 1953, p. 19).

⁷ *Analecta orientalia ad Poeticam aristoteleam*, London 1887; *The Poetics of Aristotle (from Arabic into Latin)*, London 1911.

ἀπλους. Di conseguenza, il traduttore siriano lesse τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν, οὐκ ἀνάπλουν; non capi, ma cercò di ricalcare, e così fece poi con la sua versione il traduttore arabo.

I codici *recentiores* di età umanistica portano in genere ἀπόπλουν. Uno di essi, il *Parisinus* 2038 (sec. XV), porta ἀνάπλουν. Eppure derivano tutti da **A** o da **B** o da **A** contaminato con **B**, i quali due codici, come si è visto, hanno entrambi ἀπλοῦν. È evidente che più di un umanista ripercorse autonomamente la stessa linea interpretativa che era stata già battuta dal glossatore medioevale operante sul ramo della tradizione sfociato poi nella traduzione araba. Gli editori moderni l'hanno per lo più approvata ed hanno optato quasi tutti per ἀπόπλουν.

La correzione o congettura implica il riferimento di Aristotele all'episodio del L. II dell'*Iliade* cui abbiamo accennato sopra. Agamennone vuole persuadere gli Achei a riprendere la guerra con vigore. Allo scopo, concepisce un piano davvero strano, che sembra inutilmente rischioso, quasi autolesionistico. Lo sottopone al consiglio ristretto dei capi, che lo approvano: convocherà l'assemblea plenaria dell'esercito, nella quale prenderà la parola per primo, si fingerà sfiduciato della vittoria finale, tante volte promessa invano dagli dèi, di conseguenza esorterà gli Achei a rinunciare all'impresa ed a tornare in patria senza averla portata a termine. Se gli Achei avranno uno scatto di orgoglio e gli chiederanno invece di continuare la guerra, bene; se invece si mostreranno ben contenti della proposta liberatoria fatta da lui, a questo punto interverranno gli altri capi, per ribaltare la deliberazione in senso contrario.

Ha inizio l'assemblea. Agamennone parla secondo il piano stabilito. L'esercito lo prende in parola, esulta, dà immediata esecuzione alle sue parole, si sbanda, abbandona l'assemblea, si riversa verso le navi, comincia a ripulire i solchi attraverso cui erano state a suo tempo tratte in secco, per riportarle in mare (vv. 142-154). I capi, che a questo punto avrebbero dovuto intervenire con la loro oratoria, non ne hanno il tempo, restano come imbambolati, molti di loro addirittura si associano alla fuga generale. Omero osserva: "Sarebbe stato allora, contro il destino, per gli Argivi il ritorno, / se non..." (v. 155 sg.). Ed ecco l'intervento provvidenziale di Atena, vero *deus ex machina* in versione epica. Appare ad Ulisse, "pari a Zeus in astuzia", e gli dice (vv. 179-181):

Ma va' subito all'esercito degli Achei, non indugiare,
con le tue parole suadenti trattienili uno per uno,
e non lasciare che spingano in mare le navi ben bilanciate.

Ulisse obbedisce prontamente. Con la sua parola suadente riesce a riportare i compagni in assemblea, rivolgendo a ciascuno il discorso adatto al suo carattere e al suo rango. Ricostituito il contesto assembleare, con l'aiuto di Atena in veste di araldo (vv. 279-282), perora la causa della

ripresa della guerra, mette fuori gioco l'unico oppositore, Tersite, ottiene la delibera agognata (vv. 182-335). L'*Iliade* riprende il suo corso.

Dunque Aristotele, nel nostro brano, avrebbe scritto ἀπόπλου (o ἀνάπλου), riferendosi al famoso episodio iniziale dell'*Iliade*, nel quale Agamennone si caccia nei guai con le sue stesse mani e solo l'intervento esterno e impreveduto di una divinità offre la λύσις, la soluzione dell'*impasse*. È sembrato di trovare una solida conferma dell'ipotesi in uno scolio al verso in cui Agamennone comincia a manifestare al consiglio degli anziani il suo piano tortuoso, cioè l'intenzione di "mettere alla prova" l'esercito, esortandolo a fare il contrario di quello che egli in realtà vuole che faccia (πρῶτα δ' ἐγὼν ἔπεισιν πειρήσομαι). *Schol. B II. II 73*:

διὰ τί ὁ Ἀγαμέμνων ἀποπειρᾶται τῶν Ἀχαιῶν; καὶ οὕτως ἔπραξεν ὥστε ὀλίγου τὰ ἐναντία συμβῆναι⁸ ἢ ἐβουλεύετο, καὶ τὸ κώλυμα ἀπὸ μηχανῆς· ἡ γὰρ Ἀθηναῖ ἐκώλυσε. ἔστι δὲ ἀπόλητον τὸ μηχανήμα λύειν ἄλλως εἰ⁹ μὴ ἔξ αὐτοῦ τοῦ μύθου. φησὶ δὲ ὁ Ἀριστοτέλης ποιητικὸν μὲν εἶναι τὸ μιμεῖσθαι τὰ εἰωθότα γίνεσθαι καὶ ποιητῶν μᾶλλον τὸ κινδύνους παρεισάγειν.

Perché Agamennone mette alla prova gli Achei? Per giunta lo fece in maniera tale che per poco non avvenne il contrario di quanto era nelle sue intenzioni, e ciò che lo impedisce avviene *ex machina*: fu Atena infatti ad impedirlo. Ma è impoetico che sia la "macchina" a risolvere (la situazione) in maniera diversa che in ragione del racconto stesso. Aristotele dice che è bensì poetico imitare ciò che suole avvenire, mentre è piuttosto tendenza dei poeti introdurre situazioni pericolose.

La nota appartiene alla serie degli scolî del cod. **B** tratti dagli *Ομηρικὰ ζητήματα* di Porfirio, che dunque può esserne considerato a tutti gli effetti l'autore diretto. Siccome egli argomenta qui in termini chiaramente aristotelici e per giunta cita espressamente Aristotele nell'ultima frase, si è pensato che parafrasasse qualche brano dell'opera perduta di Aristotele sulle questioni omeriche (*Ομηρικὰ ἀπορήματα* o *προβλήματα* o *ζητήματα*). Lo scolio è così finito nelle raccolte di frammenti di Aristotele: fr. 142 Rose. Ma, se si legge con attenzione, è evidente che Porfirio parla in proprio: sottopone a critica serrata l'episodio iliadico, rifacendosi ai principi sanciti nella *Poetica*, non in qualche altra opera di Aristotele; nella *Poetica* in generale, ma soprattutto proprio nel brano in esame (XV 1454 a 33 - b 6), relativo allo scioglimento delle trame, che viene da lui quasi parafrasato; poi l'ultima riga e mezzo riprende un brano precedente (IX 1451 b 34-44), laddove si lamenta che i poeti, anche i migliori, troppo spesso si lasciano influenzare dal gusto del pubblico per i colpi di scena, infarcendo nell'azione episodi non pertinenti, non legati al resto dal criterio della necessità e della verosimiglianza, contravvenendo perciò coscientemente alla norma poetica¹⁰. Tutto si riconduce all'opera di

⁸ Nel cod. si legge συμβουλεύειν: la correzione è di Bekker.

⁹ εἰ manca nel cod.: è aggiunta di Villosion.

¹⁰ Cfr. anche *Poet.* XXIV 1460 a 17-18. Tutto ciò non vide I. Bywater, 'Aristotelea. IV', *Journ. of Philol.* 28, 1903, pp. 241-253, in part. pp. 251-253, che proponeva di correggere καὶ ποιητῶν in κάποιητον = καὶ ἀπόητον.

Aristotele che conosciamo: perciò non ha senso fantasticare a vuoto su un'opera che non conosciamo¹¹.

Dunque Porfirio leggeva in Aristot. *Poet.* XV 1454 b 2 ἀπόπλουν? A prima vista, il fatto che egli critichi l'episodio di *Il.* II parafrasando per l'appunto quel passo lo farebbe credere; e in effetti lo ha fatto credere alla maggioranza degli studiosi. Ma la conclusione non è affatto obbligatoria: in linea teorica si può anche pensare che Porfirio trovasse nel passo di Aristotele la citazione di tutt'altro luogo dell'*Iliade* e che, fatta propria quella griglia critica, l'abbia di sua iniziativa applicata all'episodio di *Il.* II, trovandolo affetto dallo stesso vizio compositivo.

Propendo decisamente per questa seconda ipotesi, perché mi sembra che in realtà la congettura ἀπόπλουν, in se stessa considerata, urti contro varie obiezioni più o meno gravi, qualcuna insormontabile:

1) Nel brano della *Poetica*, come in ciò che immediatamente lo precede e lo segue, si sta parlando di verosimiglianza e necessità in riferimento al μῦθος in quanto narrazione-azione sulla quale è costruita l'intera opera poetica nella sua unità strutturale; la discussione qui non verte sui casi di singoli episodi mal collegati con il resto o mal costruiti al loro interno, dei quali pure si parla in altre sezioni della *Poetica*. Di conseguenza le λύσεις τῶν μύθων sono senza dubbio le soluzioni delle trame complessive, le modalità con le quali i poeti riescono a porre termine alla vicenda, alla serie di situazioni problematiche nelle quali si è articolato il loro poema: così è per la *Medea*, come dimostra l'allusione alla μηχανή del finale, così deve essere per l'*Iliade*¹².

In questo contesto è impensabile che Aristotele abbia voluto tirare in ballo la λύσις di un singolo episodio, collocato all'inizio del poema, non verso la sua fine, per di più, come notava Porfirio, scarsamente motivato sul piano del verisimile¹³.

¹¹ Un sano dubbio sulla legittimità del fr. 142 Rose era venuto già ad A. Rostagni, *Aristotele, Poetica*, Introduzione, testo e commento, Torino 1927; 1945, p. 86 (ad 1454 b 2): “Probabilmente di questa scena ἀπὸ μηχανῆς dell'*Iliade* Aristotele aveva più ampiamente discusso negli' *Απορήματα Ὀμηρικά*, come si può desumere da Porphy. ad *Il.* II 73 = Arist. fr. 142 R.: se però queste riferite da Porfirio non sono semplici citazioni della *Poetica* stessa” (La sottolineatura è mia).

¹² Non prendo nemmeno in considerazione le proposte di correggere ἐν τῇ Ἰλιάδι con ἐν τῇ Ἰφιγενείᾳ οὐ ἐν τῇ Αὐλίδι, *escamotages* pseudofilologici che si commentano da soli, interessanti solo in quanto manifestazioni di un vero e proprio disagio ermeneutico.

¹³ D.W. Lucas, *Aristotle, Poetics*, Oxford 1968; 1972, è un commentario senza testo greco, destinato ad integrare l'edizione critica priva di commentario precedentemente pubblicata da R. Kassel, *Aristotelis de arte poetica liber*, Oxford 1965. Nella nota ad *loc.*, egli non mette in discussione la scelta testuale di Kassel (ἀπόπλουν), di conseguenza rivolge direttamente ad Aristotele proprio quella critica che dovrebbe essere invece rivolta alla congettura: “Questo non è un esempio di intervento divino particolarmente

2) Dovrebbe trattarsi di un intervento divino gratuito, imprevedibile, immotivato dall'azione che lo precede, analogo al Carro del Sole che, alla fine della *Medea* di Euripide, salva l'eroina dalla conseguenza logica del suo comportamento. Tutto ciò non si può dire affatto dell'intervento di Atena in *Il. II*: la dea è qui soltanto proiezione e ipostasi esterna della pulsione interiore dell'eroe (nel caso specifico, della saggezza di Ulisse, scaltrita e pensosa del bene comune), secondo la tecnica abituale dell'intervento divino nell'epica omerica. In nessun luogo della sua opera Aristotele esprime mai la ben che minima riserva su tale procedimento (riserva che invece esprime Porfirio nella sua nota).

3) Certo, se leggiamo ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν, non possiamo che pensare all'episodio di *Il. II*. Ma in realtà non è affatto verosimile che Aristotele potesse intitolarlo così, se si tiene conto sia del modo in cui gli antichi solevano individuare i titoli adatti a designare i vari episodi dell'epica sia della durezza nel tempo che ebbero i titoli individuati già nel VI sec. a.C. La tradizione manoscritta medioevale designa concordemente quell'episodio con il titolo di Διάπειρα, "La prova" (cui Agamennone sottopone il suo esercito), titolo fondato, come nella maggior parte dei casi, su una scelta lessicale significativa dello stesso Omero: come abbiamo visto, le parole di Agamennone che danno inizio all'intero sviluppo, diversivo rispetto alla linea portante della narrazione iliadica, sono πρῶτα δ' ἐγὼν ἔπεσιν πειρήσομαι, "per prima cosa io li metterò alla prova" (*Il. II* 73), ed è appunto a questo verso che si riferisce la nota di Porfirio, quasi intitolata a sua volta περὶ Πείρας οὐ Διαπείρας οὐ Αποπείρας dall'interrogativa iniziale: διὰ τί ὁ Ἀγαμέμνων ἀποπειρᾶται τῶν Ἀχαιῶν; Sembra verosimile pensare che già nel V-IV sec. a.C. l'episodio fosse designato all'incirca così, con un lessema allusivo al complicato progetto di Agamennone. Comunque, una cosa è sicura: con Ἀπόπλους Aristotele intitolava tutt'altro episodio epico, cioè il momento della partenza effettiva degli Achei dalla costa della Troade, quella narrata nel poema ciclico *Piccola Iliade* (*Poet. XXIII* 1459 b 7).

Gallavotti, sulla base soprattutto della prima di queste tre obiezioni, si è persuaso della definitiva insostenibilità della lettura vulgata ed ha giustamente tentato la via di una congettura nuova: ἄοπλον¹⁴. Ecco la sua spiegazione¹⁵:

La λύσις dell'*Iliade* è costituita invece dal duello di Ettore e Achille, nel libro XXII, cioè dalla morte di Ettore; e questi muore proprio per la μηχανή di Atena; altrimenti non era possibile (nella concezione eroica dell'*Iliade*) che uno dei due divini protagonisti potesse soccombere. Quindi Atena, che ha già ingannato Ettore presentandosi a lui nelle spoglie del fratello Deifobo (*Il. XXII* 214-247, vedi 299), ora opera la definitiva μηχανή nel momento cruciale del duello: quando Achille ha già scagliato la sua lancia

adeguato; non è la λύσις di un dramma, ma, ammesso e non concesso che possa essere chiamata λύσις, di un episodio epico superfluo".

¹⁴ C. Gallavotti, *Aristotele, Dell'arte poetica*, "Fondazione Lorenzo Valla", Milano 1974, p. 52 sg.

¹⁵ *Ibid.*, p. 154 sg.

invano e l'ha perduta, la dea la va a raccogliere e gliela rende di nascosto (XXII 276-277); perciò, quando Ettore avanza sicuro, per aggredire Achille con la spada (v. 308), questi lo colpisce da presso (v. 326) con la lancia che Atena gli ha ridato. Questo particolare, che sembra togliere ogni merito ad Achille, viene notato e giustificato negli *Scholia vetera*. E questa mi pare che sia la *μηχανή* di cui parla Aristotele, il *deus ex machina* che risolve il duello, segnando la *τελευτή* del poema (cfr. *Poet.* VII, 1450 b 29-30). Quindi la lezione τὸν ἀπλοῦν (introdottasi nel testo a causa della frequenza del termine ἀπλοῦν “semplice” usato nel corso della *Poetica*) deve essere sostituito con τὸν ἄοπλον, “il disarmato”.

Ma questa proposta, per quanto ingegnosa, non risolve il problema. A prescindere da una certa difficoltà paleografica (in se stessa certo non insormontabile) comporta due gravi aporie:

1) Scagliata a vuoto la lancia, Achille non resta affatto “disarmato”: oltre all'armatura difensiva (che già da sola renderebbe impropria la qualifica di ἄοπλος), non può non avere al fianco la spada (cfr. *Il.* XIX 372 sg.), esattamente come ce l'aveva Ettore (che aveva anche lui perso la lancia, prima ancora di Achille); il duello avrebbe dunque potuto benissimo proseguire alla spada.

2) Questa stessa circostanza comporta che il recupero miracoloso della lancia da parte di Achille è irrilevante ai fini della risoluzione del mito, cioè della conclusione dell'*Iliade*, alla quale Aristotele doveva pensare nel passo in esame: è solo un dettaglio descrittivo, nulla più! Eppure l'esigenza che ha ispirato la congettura di Gallavotti è pienamente valida: il rilievo di Aristotele deve necessariamente appuntarsi alla λύσις dell'*Iliade* considerata nel suo insieme e questa λύσις, nella prospettiva “pragmatica” di lui, non può che essere ravvisata nello scontro finale e risolutivo tra Achille ed Ettore. Se ci si pone dal punto di vista della griglia concettuale δέσις - λύσις del μῦθος, quale è da lui definita, i Libri XXIII e XXIV sono un'espansione narrativa ricca di ἡδονή (L. XXIII) e di πάθος (L. XXIV), dunque legittima, ma non più strettamente funzionale alla concatenazione unitaria dei πράγματα. Se c'è ancora una possibilità di risanare l'antico guasto testuale, questa deve perciò essere perseguita, con obiettività e rigore, nel modo seguente: rileggere fin dall'inizio la vicenda finale del confronto diretto tra Achille ed Ettore, cercando di vedere se nel corso di essa si verifichi un intervento divino, una *μηχανή*, che costituisca davvero un *ictus* alla logica di verisimiglianza e necessità inerente all'evento umano; cercando anche di cogliere nel testo omerico, in rapporto ad un intervento divino di quel genere, l'eventuale presenza di qualche lessema emblematico, dal quale possa essere derivato il vocabolo di Aristotele corrotto poi in ἀπλοῦς. Tentiamo!

Dopo l'ultima battaglia campale, i Troiani si sono rifugiati in massa nella loro città e ne hanno chiusa la porta (XXI 606-611). Gli Achei si accalcano intorno, per tentare lo sfondamento (XXII 3 sg.). Per “uno sciagurato destino”, Ettore è restato fuori, ma ormai la porta non si può più riaprire, perché i nemici si riverserebbero dentro (XXII 5 sg.). Intanto Achille, che si era allontanato dalla scena per inseguire inutilmente Agènore protetto da Apollo, torna verso i suoi, impegnati nell'assedio (XXII 7-24). Priamo ed Ecuba vedono tutto dall'alto delle mura: vedono

accorrere Achille, vedono Ettore isolato, che sarà fatalmente preda di un antagonista tanto più forte. Perciò lo scongiurano di accostarsi comunque alla porta, che certo si aprirà per farlo rientrare e metterlo in salvo (XXII 25-91). Ma Ettore non può dar retta, non può far correre alla città il rischio di un'invasione, non può commettere la viltà di fuggire di fronte al campione dell'esercito nemico (XXII 91-135). Al momento però dell'incontro faccia a faccia, è preso dal panico e si dà alla fuga (XXII 136 sg.).

Ha inizio così una delle scene più toccanti e celebri dell'*Iliade*: il lungo inseguimento di Ettore da parte di Achille (XXII 138-213). Compiono per ben tre volte il giro della città, correndo a perdifiato intorno alla grande muraglia: una distanza enorme! Una serie stupenda di similitudini sottolinea rapidità e tragicità della corsa disperata. Achille vuole farcela da solo: con cenni del capo ingiunge ai compagni di non intervenire, perché ambisce alla gloria della vittoria in duello individuale contro il grande avversario (XXII 205-207).

È certamente uno dei vertici dell'epica, ma Aristotele, il teorico, ha qualche dubbio, anche se lo reprime con la considerazione che l'epica, grazie alla dimensione narrativa, può riuscire a dissimulare elementi di inverosimiglianza, che invece risalterebbero fino al ridicolo sulla scena teatrale della tragedia (*Poet.* XXIV 1460 a 12-17 + XXV 1460 b 23-27):

Nelle tragedie bisogna certo produrre il meraviglioso (τὸ θαυμαστόν), ma è piuttosto nell'epopea che è consentito l'irrazionale (τὸ ἄλογον), dal quale in sommo grado deriva il meraviglioso, per il fatto che il pubblico non vede con i propri occhi l'azione: per esempio, la scena dell'*Inseguimento di Ettore*, se fosse portata sulla scena teatrale, apparirebbe ridicola, con quelli che stanno fermi, senza partecipare all'inseguimento, e lui che fa cenno di no con la testa; nei versi epici invece non si nota.

Sono state composte azioni impossibili (ἀδύνατα): dunque, l'errore c'è; tuttavia va pure bene, se raggiunge lo scopo proprio dell'arte stessa (scopo del quale si è già parlato), ovvero se in questa maniera rende più sorprendente (ἐκπληκτικός) questa o quella parte dell'opera. Esempio tipico (παράδειγμα): l'*Inseguimento di Ettore*¹⁶. Se però era possibile ottenere più o meno lo scopo attenendosi alla regola dell'arte, l'errore non è giustificabile: bisogna infatti, nei limiti del possibile, astenersi del tutto dall'errore.

Fin qui, cioè per tutta la scena dell'*Inseguimento di Ettore*, Aristotele assolve Omero; gli attribuisce tutt'al più un peccato veniale: aver forzato un po' la verosimiglianza, per ottenere un potente effetto di "sorpresa", riuscendo per altro a mascherare bene la smagliatura. Sta di fatto che proprio a questo punto il narratore epico si viene a trovare in una difficoltà oggettiva, causata per l'appunto dall'idea grandiosa dell'inseguimento a morte. Come dare inizio al duello? Achille, il ποδῶκης, raggiungerà finalmente Ettore? E, allora, che farà? Lo colpirà alle spalle? L'*Iliade* si concluderebbe con un atto di viltà da entrambe le parti: altro che duello epico! Lo agguanterà per la spalla, per un braccio, per la criniera dell'elmo, lo costringerà a

voltarsi e ad affrontarlo, pena un colpo alla schiena? Si scivolerebbe nel comico, anzi nel farsesco!

Era giocoforza ricorrere ad uno stratagemma narrativo, per far passare in maniera decorosa i due eroi dalla posizione di inseguimento a quella di duello; comunque, bisognava a tutti i costi bloccare la corsa. E bisognava prima di tutto bloccare Achille, perché Ettore non doveva essere raggiunto in posizione di fuga. Una volta bloccato Achille, anche Ettore si sarebbe fermato, non sentendosi più inseguire, avrebbe potuto riflettere, ritrovare la sua indole eroica e affrontare l'avversario.

Ma come bloccare Achille? Dinanzi a lui compare la deà Atena, che gli dice (XXII 222 sg.):

ἀλλὰ σὺ μὲν νῦν στήθι καὶ ἄμπνυε, τόνδε δ' ἐγὼ τοι
οἰχομένη πεπιθήσω ἐναντίβιον μαχέσασθαι.

Ma tu fermati adesso, riprendi fiato, ed io intanto
andrò a convincerlo a battersi faccia a faccia.

Poi, prese le sembianze di Deifobo, va a convincere Ettore. Il v. 222 è quello nodale per la nostra indagine: “fermati e riprendi fiato”; ἄμπνυε: dunque Achille, in conseguenza della lunga corsa, aveva perso il fiato. Ma perché non l'aveva perso anche Ettore?! Aristotele si rammarica che il finale di quello che per lui è il più grande poema della grecità sia inficiato da un elemento così grave di irrazionalità, da un ἄλογον così madornale. Omero si era già messo su una via sdrucchiolevole con la scena della corsa (*l'Inseguimento di Ettore*); tuttavia l'aveva condotta con tale maestria e senso della spettacolarità, da farne passare inosservati gli aspetti di inverosimiglianza. Ma poi non era riuscito a concluderla ed a passare al duello, se non facendo ricorso ad un intervento divino estrinseco e immotivato; la cui falsa motivazione conteneva per giunta un disastroso risvolto comico: Achille “sfiatato”, contro il suo stesso epiteto fisso di “piè veloce”!

Il nostro cerchio finalmente si chiude: ἄμπνυε, dice Atena; ed Aristotele si riferisce beffardamente al fatto con l'espressione “la scena dello sfiatato” (τὰ περὶ τὸν ἄπνουν). La scelta del vocabolo è maliziosa: ἄπνους, a livello letterario, significa ‘privo di respiro’ nel senso di ‘morto’, non ‘ansante’, ‘ansimante’ e simili; ma doveva significarlo invece a livello gergale popolare, come dimostra l'uso che ne fece il poeta comico Teopompo¹⁷: ἄπνους, ἀνευρος, ἀσθενής, ἀνέντατος.

¹⁶ Notare che in entrambi i contesti Aristotele chiama nello stesso modo la scena omerica: *Inseguimento di Ettore* (Ἐκτορος δίωξις): sembra cioè adoperare un titolo rapsodico standardizzato

¹⁷ Fr. 71 Kock (I, p. 752) = 72 Kassel-Austin (VII, p. 740 sg.).

In una lezione tenuta di fronte ai suoi allievi, che ben dovevano conoscere le riserve del maestro sul finale dell'*Iliade*, Aristotele si permise uno spunto comico, ad alleggerire la tensione dell'esposizione teorica. Lo aveva fatto anche poco prima quando (*Poet.* XXIV 1460 a 32), per alludere al silenzio di Telefo, prolungato all'inverosimile in una lunga sezione dei *Misti* di Eschilo, aveva detto "il muto nei *Misti*" (ἐν Μυστοῖς ὁ ἄφωνος). In questo caso possiamo aggiungere che tale designazione sprezzante della scena eschilea ebbe effettivamente corso nella *Commedia di Mezzo*¹⁸.

La corruzione dell'originario ἄπνον nello ἀπλοῦν dell'archetipo della *Poetica* si spiega nella maniera più semplice possibile in fase di maiuscola libraria: è sufficiente che nello scritto, per espansione dell'inchiostro, la barra verticale destra del primo N si vada a confondere con il semicerchio sinistro di O, perché ΑΠΝΟΥΝ diventi ΑΠΛΟΥΝ.

¹⁸ Alexis fr. 178, 3 Kock = 183, 3 Kassel-Austin; Amphis fr. 30, 6-8 Kock = 30, 6-8 Kassel-Austin.