

ELISABETTA MATELLI

IN CHE SENSO SI POSSA PARLARE DI “*SISTEMA POETICO*”
SECONDO ARISTOTELE

1. *Premessa*

Le seguenti pagine rappresentano l’elaborazione di un intervento sulla *Poetica* di Aristotele nell’ambito dei seminari del gruppo di ricerche *sistemiche* del Dipartimento di Filosofia dell’Università Cattolica, alla luce delle discussioni svoltesi nel ciclo seminariale dell’anno accademico 2010-2011 e dei contenuti del libro *Strutture di Mondo. Il pensiero sistemico come specchio di una realtà complessa*, a cura di L. Urbani Ulivi, Il Mulino, Bologna 2010, che raccoglie i risultati dei lavori svolti dal gruppo di lavoro nel 2009-2010¹.

Questa premessa non desidera essere una semplice informazione tecnica, ma un punto di partenza necessario per illustrare come la possibilità di leggere la *Poetica* aristotelica alla luce della contemporanea *teoria sistemica* possa aprire un percorso assai fecondo di risultati anche per il classicista (quale io sono). Al filosofo teoretico questa ricerca può, spero, offrire la conferma di come, anche costruendo una teoria poetica, Aristotele, in coerenza con il suo metodo, applichi un’interpretazione della realtà riconoscibile come *sistemica*; la *Poetica* dimostra come tale teoria si riveli valida e funzionante anche per spiegare realtà “sottili” come quelle poetiche, dunque non solo quando è applicata a scienze quantitative, ambito nel quale originariamente sorse (ma, a onor del vero, con l’intuizione, da parte del

¹ Il volume sarà citato, d’ora in poi, come Ulivi-Urbani 2010a. Il gruppo di lavoro è presentato nella Premessa, a p. 8.

suo primo teorizzatore, von Bertalanffy, che la *teoria sistemica* fosse applicabile anche agli ambiti delle scienze umane)².

A monte di questa esposizione c'è un non breve percorso di analisi degli elementi chiave della drammaturgia teorizzata nella *Poetica*, condotta con i criteri e i metodi della Filologia classica, i cui risultati – una volta scoperti coincidenti con alcuni principi-chiave della *teoria sistemica* – grazie a questa recente architettura concettuale, dotata di un suo preciso lessico ancora in fase di definizione³, sembrano acquistare maggiore perspicuità ed esprimibilità. La contemporanea teoria dei *sistemi* può riconoscersi nell'interpretazione della realtà offerta da Aristotele: ecco perché non deve sorprendere la luce che da essa può ricevere l'esegesi aristotelica.

Giovanni Lombardo si avvicina a questa interpretazione della *Poetica* in un capitolo della sua storia dell'estetica, che felicemente intitola "L'intreccio tragico e la concezione organicistica del bello". Nonostante ciò, anch'egli – seguendo la tesi consueta – ritiene di dover escludere dal corpo della tragedia due dei sei elementi che Aristotele presenta come fondamentali nel cap. 6 della *Poetica*, cioè musica e spettacolarità: essi vengono infatti interpretati come indipendenti dall'organismo drammaturgico e se ne rimanda di conseguenza la trattazione a un capitolo successivo⁴: l'ottica sistemica permette una diversa considerazione della teoria "organicistica" di Aristotele⁵ che comprende, invece, sei elementi, tutti necessari, senza esclusioni, pur avendo singolarmente importanze diverse⁶.

² Von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 285-311.

³ Questo è uno dei progetti in corso d'opera del gruppo di ricerche *sistemiche* del Dipartimento di Filosofia dell'Università Cattolica. Miller 1978, pp. 9-50 offre un quadro de *The basic concepts*, che però chiede una revisione alla luce delle più recenti ricerche.

⁴ Lombardo 2002, pp. 100-06. Messinscena e musica vengono trattati nel capitolo "La definizione della tragedia", alle pp. 98-100, dove – seguendo la tradizionale interpretazione – Lombardo insiste sul fatto che "in quanto esperienza letteraria, la tragedia può vantare una propria *dynamis*, un suo autonomo valore estetico che rende, in qualche modo, superfluo il ricorso al bell'apparato dello spettacolo" (p. 100). Cercherò di mostrare come non siamo autorizzati a enfatizzare la separazione della musicalità e spettacolarità dagli altri elementi del *sistema* tragico, semplicemente perché, essendo queste parti legate soprattutto alla prassi e richiedendo competenze tecniche specifiche, ricevono meno istruzioni all'interno di un' *Arte poetica* che ha lo scopo d'insegnare a comporre un buon dramma.

⁵ Cfr. il capitolo 5 "L'organismo considerato come un *sistema* fisico" di von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 195-219.

⁶ Presento il passo aristotelico da cui parte l'interpretazione di una irrilevanza della musica e della spettacolarità nel *sistema* tragico, e che a mio avviso diviene fonte di un ripetuto equivoco se viene valutata separatamente dal contesto (ne presento solo la traduzione): "Tra gli altri elementi, la composizione dei canti è il più grande tra quelli che procurano piacevolezza e la spettacolarità è sì l'elemento più seducente per l'animo, tuttavia è quello che maggiormente prescinde dall'arte e che è assai poco familiare al poeta. Infatti il potere della tragedia esiste anche senza la rappresentazione e gli attori, inoltre per la costruzione degli elementi scenografici è più

L'idea di *sistema* permette infatti di comprendere, attraverso il fenomeno della “centralizzazione”, come la diversa gerarchia d'importanza tra le parti non significhi irrilevanza di quelle inferiori (vedi *infra*, I Parte § 2).

Sin dalle sue origini la teoria dei *sistemi* ha, quasi di necessità, spesso menzionato Aristotele, tuttavia in modo estemporaneo. Nell'ambito dei recenti lavori del gruppo di ricerche *sistemiche* del Dipartimento di Filosofia dell'Università Cattolica, Giordani ha mostrato come sia metodologicamente possibile affrontare, con importanti esiti cognitivi, una teoria filosofica complessa come l'ontologia della sostanza utilizzando in sinergia concetti della *Fisica* di Aristotele e nozioni-chiave della teoria dei sistemi⁷.

Tuttavia non sembra ancora utilizzato il metodo di leggere e interpretare un testo aristotelico attraverso le categorie concettuali e il linguaggio formalizzato dalla recente teoria dei *sistemi*. La mia ipotesi di lavoro, sperimentale, è infatti che le nozioni elaborate dalla recente teoria sistemica possano aiutare a sciogliere alcune complessità esegetiche dei testi aristotelici.

Di seguito, in una prima parte presenterò, schematicamente, alcuni principi-chiave che mi sembra di poter estrapolare dalla contemporanea teoria dei *sistemi* e che – a mio giudizio – trovano riscontro nella *Poetica* di Aristotele (I Parte § 2). La seconda parte (II Parte §§ 3-5) avrà un metodo inverso: empiricamente partirò dal testo della *Poetica* per enucleare la terminologia e la teoria che – sempre secondo la mia interpretazione – fanno emergere principi analoghi a quelli dell'attuale teoria dei *sistemi*.

L'intenzione di queste due parti è presentare la funzionalità del metodo sistemico che ispira la *Poetica* aristotelica fornendo uno strumento cognitivo e interpretativo particolarmente efficace.

specifica l'arte degli scenografi di quella dei poeti” (*Poet.* 6.1450b15-20). Tale osservazione, se considerata da sola, avulsa dal contesto del sesto capitolo della *Poetica* e non collegata a quanto precede (*Poet.* 6.14508-9), viene come snaturata e può dare origine a interpretazioni fuorvianti (dunque non condivisibile è a mio parere il giudizio di Lanza 1987, p. 35 oppure di Donini 2008, pp. CLXII- CLXIV i quali seguono l'interpretazione secondo cui Aristotele sottovaluta e in un certo senso esclude l'importanza della musica e della scenografia per il fatto che tratta molto succintamente tali argomenti, dando maggior rilievo ad altri). Come cercherò di mostrare in queste pagine, Aristotele, in un passo-chiave in cui imposta il metodo di analisi della drammaturgia poetica (nel quale propongo di riconoscere un'interpretazione *sistemica*), presenta le parti costitutive di ogni tragedia di buona qualità affermando che esse sono *necessariamente* sei e le elenca tutte, compresi gli aspetti spettacolari e la scenografia. Quest'ultimo elemento, egli afferma, è meno implicato degli altri con l'arte poetica perché richiede l'intervento anche di altra tecnica (la scenografia) e lo stesso vale sicuramente per la musica, tuttavia il filosofo afferma che la spettacolarità di un dramma “ha potere su tutto” (vedi, nonostante le *cruces* dell'editore Kassel 1965, *Poet.* 6.1450a13), e l'annovera come la (sola) parte della tragedia che svolge, per la *mimesis*, la funzione del “modo” (*Poet.* 6.1450a11), mentre musica e linguaggio rappresentano i due “mezzi”, e l'“oggetto” è dato da pensieri, caratteri e trama.

⁷ Giordani 2010.

I PARTE

2. *La griglia essenziale d'interpretazione offerta dalla teoria dei sistemi*

Con estrema sintesi enucleo alcuni concetti-chiave della *teoria sistemica* utili a esprimere i principi-base del *sistema* teorizzato nella *Poetica*, e di cui mi occuperò da un altro punto di vista nella II Parte §§ 3-5:

1. *il sistema e i sottosistemi,*
2. *la metafora dell'organismo,*
3. *le parti, la loro connessione, l'unità e l'organizzazione,*
4. *la meccanicizzazione, l'emergenza e la centralizzazione del sistema,*
5. *l'eccedenza e le proprietà sistemiche,*
6. *l'ambiente,*
7. *la "storia",*
8. *la finalità.*

Per poter parlare di *sistema* mi pare infatti necessario verificare, in *compre-senza*, almeno tutti questi elementi.

2.1. Il sistema e i sottosistemi

Del concetto di *sistema* colgo la definizione elementare, secondo la quale il *sistema* è una particolare combinazione di elementi capace di produrre un'*eccedenza* rispetto alla somma delle parti che la compongono. Minati specifica come l'espressione "il tutto è maggiore delle parti" usata in ambito *sistemico* non debba essere intesa in termini quantitativi: "La differenza sta nel fatto che il *sistema* ha proprietà che gli elementi costitutivi non hanno"⁸. Urbani Ulivi sintetizza:

Essere un *sistema* vuol dire – anche – che a livello di unità *sistemica* si rintracciano delle proprietà che le parti singolarmente e separatamente prese non hanno e che, dunque, a pieno titolo possiamo dire "nuove" in quanto possono essere attribuite esclusivamente al *sistema* nella sua unità. È per questo motivo che si dice che un *sistema* è di più delle sue parti⁹.

Come mostrerò nella II Parte § 3, il lessico di Aristotele esprime l'idea di *sistema* attraverso il fondamentale principio di "unità" dell'opera ottenuta dalla

⁸ Minati 2010, p. 16. Mirata ad altro e meno utilizzabile ai miei scopi la definizione di *sistema* in rapporto all'ontologia della sostanza presentata da Giordani 2002.

⁹ Ulivi Urbani 2010b, pp. 235-36.

connessione delle parti (vedi di seguito qui il punto § 2.2: “la metafora dell’ ‘organismo’”). Assistendo allo spettacolo di una tragedia di qualità, ancor oggi non è difficile osservare come l’effetto dell’insieme superi la somma e le qualità delle singole parti. Aristotele, pur brevemente, imposta addirittura una teoria su tale *eccedenza*, riconoscendola dagli effetti sull’*ambiente* in cui il *sistema* entra in gioco (il pubblico teatrale), e chiamandola “catarsi”¹⁰:

... δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν

... (la tragedia) attraverso pietà e paura porta a compimento la depurazione (“catarsi”) di siffatte emozioni (*Poet.* 6.1449b24-28).

La riflessione sull’*eccedenza* prodotta dal *sistema* poetico porterà a generare, qualche secolo dopo, l’idea di “sublime” (vedi II Parte § 5).

La *teoria sistemica* ammette che gli elementi costituenti un *sistema* rappresentano di per sé dei *sottosistemi*¹¹, ed è evidente come ciascuna delle sei parti essenziali del *sistema* drammatico (trama, parole, pensieri, caratteri, musica, spettacolarità. Vedi *infra* § 2.3) rappresenti di per sé un *sottosistema*.

I *sistemi* sono definiti “chiusi” quando funzionano autonomamente rispetto all’*ambiente*, mentre sono considerati “aperti” quando mostrano interazioni rispetto all’*ambiente*¹². Come sarà evidente anche nei punti successivi, il *sistema* poetico teorizzato da Aristotele appartiene a questo secondo tipo.

2.2. La metafora dell’organismo

La metafora dell’*organismo vivente* è spesso usata per descrivere l’*oggetto sistemico*, interpretabile come un insieme dotato di proprietà specifiche, rese possibili dal funzionale collegamento tra le sue parti¹³. Von Bertalanffy prima e Minati poi mettono in guardia contro il rischio di un uso improprio delle similitudini e delle metafore, le quali non implicano l’identità tra gli ambiti accostati, ma sono solo uno strumento per

¹⁰ Nell’impossibilità di rendere conto della vastissima letteratura sulla catarsi tragica richiamo a Halliwell 1986 pp. 168-201 e Appendix 5 (“Interpretations of *katharsis*”), pp. 350-356; Lear 1992 pp. 315-40; Janko 1992, pp. 341-58; Donini 2008, pp. XCII-CXX.

¹¹ Giordani 2010, pp. 219-20; Ulivi Urbani 2010b, p. 239.

¹² Von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 74-82.

¹³ Von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 221-241; Minati 2010, pp. 23-24 presenta in un brevissimo quadro storico la nascita del concetto di *organicismo* in epoca moderna. Vedi la monografia di Miller 1978 dal titolo *Living Systems*, in particolare l’introduzione alle pp. 1-8, *The need of a General Theory of Living Systems*.

introdurre ipotetiche identità rappresentative, la cui effettiva portata è, da un lato, da esplorare come sfida concettuale e, dall'altro, da eventualmente completare con raffinamenti e ulteriori sostituzioni concettuali. La metafora suggerisce uso di eguali, ideali e ipotetiche rappresentazioni che possono anche essere fuorvianti. Ad esempio considerare la corrente elettrica come un *flusso*¹⁴.

Aristotele, che teorizzò il maggiore contributo cognitivo della metafora rispetto al linguaggio comune¹⁵, impostò per primo l'analogia tra il *sistema* di una composizione poetica e quella dell'*essere vivente*. Sottoposta alla prova della contemporanea *teoria sistemica*, l'immagine dell'*organismo animato*, intesa come traslato e senza la pretesa di essere esauriente, non sembra essere fuorviante, ma al contrario assai felice e funzionale alle descrizioni. Nella II Parte §§ 3 e 4 mostrerò come Aristotele, riconoscendo nei drammi del V sec. a.C. i capolavori dell'arte poetica¹⁶, ne studi empiricamente le parti portando alla luce come sia una tragedia, sia un poema epico (due generi poetici che egli, sulla scorta di Platone, tiene distinti in base al "modo" espositivo, ma che considera simili in rapporto all'"oggetto") "funzionino" analogamente a un *organismo animato*, ove ogni parte è correlata all'altra in vista dello scopo finale.

La metafora dell'*organismo vivente* per esprimere l'idea del *sistema* poetico ci rende consapevoli di una nozione aggiuntiva, e cioè che un'opera teatrale è un *sistema* "aperto", cioè in comunicazione con l'ambiente¹⁷. Afferma infatti von Bertalanffy "Ogni *organismo vivente* è in sostanza un *sistema* aperto"¹⁸. La necessità che l'opera teatrale interagisca con l'ambiente (cioè con almeno uno spettatore) mi pare efficacemente delineata dal regista contemporaneo Peter Brook che espresse la seguente, essenziale descrizione dell'atto teatrale:

Posso scegliere uno spazio vuoto qualsiasi e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro lo osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale¹⁹.

¹⁴ Von Bertalanffy 1969 = 2004, p. 137; Minati 2010, p. 39.

¹⁵ *Poetica* 22.1459a4-14; *Retorica* III.1410b6-20; 1411b22-1412a15; 1412a19-26; *Topici* 6.139b32-140a11.

¹⁶ Su questo giudizio, vedi White 1992, pp. 221-40. A mio parere l'analisi dei drammi di età classica che Aristotele conduce nella *Poetica* con metodo *sistemico* mirava a offrire una sorta di formula valida anche nel dare slanci a nuove dinamiche creative: infatti egli costruisce il suo modello teorico di poesia tragica in termini prescrittivi che denunciano la finalità pratica di dare ai poeti del suo tempo (di cui lamenta l'inefficacia) uno strumento per attuare il medesimo *sistema* poetico che un secolo prima aveva prodotto opere tanto eccellenti.

¹⁷ Von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 221-41.

¹⁸ Von Bertalanffy 1969 = 2004, p. 75.

¹⁹ Brook 1968 = 1998, p. 21.

2.3. Le parti, la loro connessione, l’unità e l’organizzazione

I punti § 2.1 e § 2.2 hanno sopra già mostrato, con vari esempi, come il *sistema* abbia, nel suo insieme, proprietà peculiari, che derivano dall’interazione dei suoi elementi²⁰: tecnicamente tale interazione è chiamata *organizzazione*²¹, ed è interessante che questo termine esprima, etimologicamente, l’idea di formare un *organismo* (gr. *organon*; per la metafora, vedi *supra* il punto § 2.2). Ulivi Urbani scrive:

Un’antropologia filosofica in ottica *sistemica* vede le diverse parti di cui l’umano si compone come dei *sottosistemi*, tutti però in relazione, capaci di interazione e di interferenza, ognuno appropriato per un compito specifico, ma sopraordinato e improntato all’unità di cui è parte²².

Le parti che costituiscono l’*organizzazione* del *sistema* vengono considerate dalla *teoria sistemica* come variabili dipendenti e non autonome, sostituibili²³. Nella II Parte § 4 affronterò questi temi in relazione all’*organizzazione* degli elementi costitutivi di una tragedia. I miti e i personaggi che costruiscono una trama tragica mutano da opera a opera, non è questo l’importante²⁴, mentre per parlare di tragedia è necessario che si conservino le necessarie interrelazioni tra le sei parti costitutive (trama, parole, pensieri, caratteri, musica, spettacolarità). Il *sistema* poetico riflette la struttura dell’*essere vivente* e, come in quest’ultimo, una parte

²⁰ Von Bertalanffy 1969 = 2004, p. 175: “I teorici dei *sistemi* si trovano concordi nel dire che il concetto di “*sistema*” non è limitato agli enti materiali, ma che può essere applicato a ogni “intero” che consista di “componenti” interagenti”.

²¹ Vedi il capitolo “Che cosa è l’*organizzazione*?” in von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 85-88. A proposito delle parti che costituiscono un *sistema* umano, Ulivi Urbani 2010b, p. 238 scrive: “le parti, pur essendo sostituibili, non sono inerti rispetto all’*organizzazione*, ma ne sono l’interfaccia, che rispecchia e in qualche modo riproduce l’*organizzazione*”. Nell’ambito economico dell’*organizzazione* aziendale, lo studio di Mella 2010² propone una lettura dell’azienda quale *sistema-organizzazione* al fine di cogliere la logica operativa dei *sistemi* aziendali, Weick – Sutcliffe 2007 studiano la capacità, propria delle organizzazioni ad alta affidabilità, di “governare l’inatteso” attraverso la realizzazione della *mindfulness* (“consapevolezza” non nel senso prevalentemente cognitivo di *awareness*, ma nell’accezione più ampia del sanscrito *smṛti*) all’interno del proprio sistema.

²² Ulivi Urbani 2010b, p. 239.

²³ Sull’aspetto, non semplice, della “sostituibilità” delle parti, a condizione che venga mantenuta la loro reciproca relazione, da cui dipende l’*organizzazione* del *sistema*, vedi Ulivi Urbani 2010b, pp. 237-38, che lo spiega attraverso la felice analogia con la nave di Teseo e l’ascia di Carlo Magno.

²⁴ Sull’indifferente variabilità dei miti che compongono una trama, vedi *Poet.* 13. 1453a17-22.

svolge una funzione superiore alle altre, di cui rappresenta l'anima²⁵: si tratta del *plot*.

L'unità è un aspetto peculiare di ciascun *sistema* ed è determinata dall'*organizzazione* cioè dalla rete di relazioni che collega tra loro gli elementi²⁶. Come ho già accennato al punto § 2.1 e mostrerò nella II Parte § 2.4, la poetica di Aristotele, con i suoi famosi principi di unità di tempo, azione e luogo, è tutta costruita attorno all'idea dell'*unità* dell'opera, derivante dalla buona *organizzazione* della trama, cui obbediscono di conseguenza anche tutti gli altri elementi. Nella teoria aristotelica, l'*unità* dell'opera dipende dall'unità dell'azione drammatica, che deve raggiungere il suo *telos*, (sia "conclusione" che "finalità"), perché in questo consiste la sua "perfezione" (vedi *infra* il punto § 2.8 e II Parte § 5).

2.4. La meccanicizzazione, l'emergenza e la centralizzazione del sistema

Studiando i fenomeni soprattutto fisici e biologici, von Bertalanffy (e i suoi successori) osservarono i fenomeni evolutivi della *meccanicizzazione* e *centralizzazione del sistema*. Termini tecnici che, a causa della loro origine, appaiono assai distanti da un fenomeno poetico: eppure descrivono fenomenologie riscontrabili anche nella storia del teatro antico e nella teoria drammaturgica esposta da Aristotele. Si tratta della tendenza, da parte degli elementi, a farsi progressivamente più autonomi rispetto all'*organizzazione* globale (questa, in termini molto semplificati, la *meccanicizzazione*)²⁷. Von Bertalanffy osservò che

la *meccanicizzazione* non è, però, mai completa in biologia: anche quando l'*organismo* è in parte meccanicizzato esso rimane pur sempre un *sistema* unitario: ed è questa la base dei processi regolativi e dell'interazione al variare delle esigenze che si manifestano nell'ambiente circostante²⁸.

Inoltre:

È su questo contrasto tra globalità e somma che si basa la drammatica tensione esistente in ogni tipo di evoluzione biologica, psicologica e sociologica. Il progresso è possibile solo mediante il passaggio da uno stato di globalità indifferenziata a una differenziazione in parti. Il che tuttavia, implica che le parti divengano strettamente determinate nei confronti di certe azioni²⁹.

²⁵ *Poet.* 6.1450a38: ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας.

²⁶ Ulivi Urbani 2010b, p. 232-33.

²⁷ Von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 116-17.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

Dopo uno stato primordiale di globalità indifferenziata, cui segue una differenziazione delle parti, un fenomeno evolutivo osservabile in tutti i *sistemi* è dunque la tendenza a trasformare la complessa *organizzazione* globale delle parti in una semplice somma di parti progressivamente indipendenti. Per analogia, queste considerazioni possono spiegare l'evoluzione storica del *sistema* tragico (vedi *infra* il punto § 2.7: “La “storia””). Aristotele nella *Poetica* esprime esplicitamente una severa critica verso le trame composte da una somma di episodi anziché dall'unità di azione (infatti solo questa è capace di mettere in moto dinamiche *sistemiche*, vedi *Poet.* 9.1451b34-39).

Con la formula *centralizzazione del sistema* viene invece espresso il fenomeno evolutivo del graduale prevalere o *emergere* di una parte del *sistema* sulle altre, in grado di determinare un'individualità *sistemica* allorché ne determina l'*organizzazione*. Von Bertalanffy precisa che “individuo” sta a indicare “indivisibile”³⁰ e inoltre scrive:

...a rigor di termini l'individualità biologica non esiste: si ha unicamente una progressiva individualizzazione nell'evoluzione e nello sviluppo risultanti da una progressiva centralizzazione, mentre alcune parti guadagnano, rispetto alle altre, un ruolo dominante (*emergente*³¹) e riescono a determinare il comportamento del complesso³².

La felice metafora aristotelica dell'*organismo vivente* per descrivere l'opera teatrale ci permette di riconoscere il medesimo fenomeno evolutivo anche per la tragedia. La trama (*mythos* in greco, *plot* con un termine internazionale moderno) acquisisce un ruolo *emergente*, quindi sempre più dominante nel fenomeno evolutivo della tragedia tra VI e V sec. a.C., tale da determinare l'*organizzazione* degli altri cinque elementi (pensieri, parole, caratteri, musica e spettacolarità) e da individualizzare la tragedia come tale rispetto alle altre forme di poesia e alle altre espressioni drammatiche: mi occupo di tali aspetti della teoria aristotelica nella II Parte § 4.

³⁰ Von Bertalanffy 1969 = 2004, p. 120.

³¹ Il concetto di “emergenza” ha assunto un crescente valore nelle ricerche sistemiche, come mostra soprattutto lo studio Minati-Abram-Pessa 2006 (una definizione sintetica dell'importanza della nozione a p. xvii: “General Systems Research is now research on emergence. As it is well known emergence refers to the core theoretical problems of the processes from which systems are established, a simplicity introduced in Von Bertalanffy's General Systems Theory by considering the crucial role of the observer, together with its cognitive system and cognitive models”). Vedi inoltre Johnson 2004.

³² Von Bertalanffy 1969 = 2004, p. 121.

2.5. L'eccedenza e le proprietà sistemiche

Introducendo nei punti § 2.1-3 la definizione stessa di “*sistema*” è stato necessario introdurre anticipatamente l’idea di “*eccedenza*” che esprime la peculiarità *sistemica* di possedere “proprietà che gli elementi non hanno”³³. Nella *Poetica*, come ho osservato, la particolare *organizzazione* del *sistema* drammaturgico produce, quale peculiare “effetto”, *eccedente*, una reazione catartica nel pubblico. Un effetto straordinario e imprevedibile in rapporto alla semplice somma degli elementi che costituiscono l’opera poetica.

Il tema dell’*eccedenza* è strettamente connessa alla nozione di *particolarità sistemica*, un’altra voce teoricamente importante. L’*eccedenza* consiste infatti in una specifica *proprietà* del *sistema*, “che né le sue parti né l’ambiente hanno”³⁴. In ambito antropologico, tra le specifiche proprietà *sistemiche* dell’umano, Ulivi Urbani ne riconosce due che meritano particolare attenzione: l’autocoscienza e la libertà³⁵. Quali sono invece le *proprietà* tipiche della tragedia, intesa come *sistema*? Aristotele risponde a questa domanda nel fondamentale cap. 6 della *Poetica*, in termini teoreticamente alti, spiegando che per parlare di tragedia deve prima presentarne la definizione di “essenza” (*ousia*),

parliamo di tragedia riprendendo da quanto detto la definizione dell’essenza che ne deriva³⁶.

E così prosegue:

la tragedia è *mimesis* di un’azione seria e conclusa, dotata di grandezza, (espressa) con parole dotate di ornamenti differenti a seconda di ciascuna delle forme adatte alle (sue diverse) parti, (un’azione) di persone che agiscono e non narrata, la quale attraverso pietà e di paura porta a compimento la depurazione (*catarsi*) di tali emozioni³⁷.

In particolare nel cap. 6 (ma anche nei successivi, fino al 22) della *Poetica*, Aristotele testimonia come l’identificazione dell’essenza della tragedia coincida con la determinazione delle sue *particolarità sistemiche*.

³³ Minati 2010, p. 16.

³⁴ Ulivi Urbani 2010, p. 242.

³⁵ Ulivi Urbani 2010, p. 242-43.

³⁶ Arist. *Poet.* 6.1449b22-24: *περὶ δὲ τραγωδίας λέγωμεν ἀναλαμβάντες αὐτῆς ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὄρον τῆς οὐσίας*. La nozione di essenza è fondamentale per inquadrare la questione dell’ontologia della sostanza nella teoria dei *sistemi*, come ben mostra lo studio di Giordani 2010, in particolare nelle pp. 221-22.

³⁷ Arist. *Poet.* 6.1449b24-28: *ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσας, ἡδυσμένω λόγῳ χωρὶς ἐκάστω τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι’ἀπαγγελίας, δι’ἑλέου καὶ φόβου περαινουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν*.

2.6. L'ambiente

Nell'impossibilità di trattare tutte le articolate implicazioni che l'ambiente può avere nei confronti di un *sistema*, mi limito alle idee principali, ricordando che le due fondamentali nozioni di “*sistema aperto*” e di “*sistema chiuso*” dipendono dall'interazione, o assenza d'interazione, con l'ambiente esterno. Le leggi della termodinamica sono applicabili solo a *sistemi* chiusi, mentre gli organismi viventi sono *sistemi* aperti. Per questi ultimi vale il principio di *equifinalità*, estraneo ai primi, per i quali lo stato finale è inequivocabilmente determinato dalle condizioni iniziali³⁸. Vitiello scrive dense ed efficaci pagine nelle quali svolge una teoria sul cervello come “*sistema aperto*”, in permanente interazione con l'ambiente: da qui l'idea del cervello e il suo Doppio³⁹, ripresa, nell'ambito della fisica quantistica, anche da Del Giudice, che, riflettendo sul dato della risonanza nel vuoto della materia anche quando appare inerte, arriva a formulare l'idea di una “estetività” di tale dato scientifico:

Questa esteticità della materia nasce proprio dalla sua capacità di risuonare col suo doppio e tramite esso con tutti gli altri corpi⁴⁰.

Come lo stesso scienziato riconosce, la riflessione *sistemica* permette di cogliere come questa grande scoperta fisico-quantistica porti alla luce realtà sottili e invisibili che si avvicinano alle esperienze poetiche, permettendo di comprenderle meglio: il “vuoto” che circonda i corpi permette alla materia di “risuonare” analogamente al fenomeno osservato anticamente dall'autore del trattato *Sul Sublime* in un passo che citerò a conclusione di questo lavoro per i suoi contenuti *sistemici* (vedi § 5, pp. 647-648).

L'esperienza teatrale mette necessariamente “a contatto” il dramma con l'ambiente, perché va in scena proprio con questa funzione. Non indugio su nozioni note, troppo ampie per essere qui affrontate, come la funzione politico-sociale dei concorsi drammatici ad Atene nel V-IV sec. a.C., che non solo raccoglievano pubblico da tutti i demi dell'Attica, comprese donne, bambini, schiavi e carcerati⁴¹, ma attirava anche stranieri⁴². Tralascio anche i riferimenti tecnici relativi alle architetture teatrali greche, i cui luoghi veni-

³⁸ Von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 74-78.

³⁹ Vitiello 2010, in particolare pp. 115-18.

⁴⁰ Del Giudice 2010, p. 66.

⁴¹ Demostene, *Contro Androzione* 68; Pickard Cambridge 1968 = 1996, pp. 82-83.

⁴² Pickard Cambridge 1968 = 1996, in particolare le pp. 79-175 sulle Dionisie Urbane e le pp. 361-82. Vedi anche la monografia di Csapo - Slater 1995, interamente dedicata a *The context of Ancient Drama*.

vano scelti in funzione degli effetti acustici (il teatro doveva far risuonare le voci degli attori e dei cantanti fino all'ultimo gradino della *cavea*) e all'attenzione per una buona recitazione attoriale che, proprio all'interno della scuola di Aristotele, cominciò a dare origine a una importante manualistica che insegnava a modulare la voce e a muovere le mani, lo sguardo e tutto il corpo secondo determinate intenzioni, per comunicare con più efficacia le emozioni al pubblico.

Più importante, in questa sede, mi sembra la necessità di sottolineare come Aristotele costruisca la teoria sull'opera tragica come un *sistema* aperto, quindi intendendolo in uno scambio di interazioni nei confronti dell'ambiente, sotto due punti di vista: (1) in rapporto al pubblico, inteso nella sua essenza di essere umano, con determinate caratteristiche sensitive, cognitive e psicologiche, che entrano in gioco nel momento della ricezione di un dramma e di cui un poeta deve tener conto quando crea un'opera, (2) in rapporto ai gusti contingenti di un certo tipo di pubblico o alla struttura organizzativa degli agoni drammatici in cui venivano rappresentati. L'importanza del primo punto è tale da rappresentare in un certo senso la causa-finale che determina l'essenza del *sistema* drammatico stesso. Aristotele afferma infatti esplicitamente che la finalità di questa ricezione determina la natura stessa dell'arte. Il secondo punto rimane invece un condizionamento puramente esterno e contingente, di cui Aristotele è consapevole, ma che non ha conseguenze sulla natura della sua *teoria sistemica*.

In che senso il fatto di avere come finalità la ricezione del pubblico plasma la struttura stessa del *sistema* di una composizione drammatica? La finalità della catarsi dello spettatore porta a *far emergere* l'intreccio degli avvenimenti sulle altre cinque parti, che vengono piegate al suo servizio (fenomeno della *centralizzazione* del *sistema* presentato al punto § 2.4); dell'intreccio tragico s'individuano le peculiarità in grado di muovere nello spettatore pietà e paura, emozioni assunte come necessarie alla catarsi (*fine* della tragedia, vedi il punto § 2.8); il principio per cui l'azione drammatica deve essere unitaria e presentata nella sua interezza, dall'inizio, lungo il suo svolgimento e sino alla fine⁴³, è dettato dalla considerazione che per l'essere

⁴³ *Poet.* 5.1449b24-25: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης. 7.1450b23-27: κείται δὴ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἔχουσης τι μέγεθος· ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. ὅλον δὲ ἔστιν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. 23.1459a17-21: Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν...

umano sono sempre spiacevoli le esperienze di realtà indefinite⁴⁴, che oltrepassano la misura dei suoi sensi⁴⁵: esse sono quindi da evitare. La drammaturgia di un'opera deve dunque essere ideata in rapporto all'ambiente del pubblico e alla sua ricezione sia sensoriale (vista e udito), sia cognitiva (memoria), sia psicologica (evitare la spiacevolezza e mettere in scena situazioni che procurino piacere muovendo emozioni, quali paura e pietà), aspetti tutti da intendere in senso universale e non particolare. Aristotele esprime anche la consapevolezza di possibili altre interferenze in rapporto all'ambiente: ad esempio osserva, con un'iperbole, che se in un concorso dovessero essere rappresentate in un sol giorno cento tragedie, ognuna dovrebbe essere misurata entro il breve tempo della clessidra⁴⁶; oppure che un poeta può correre il rischio di voler accontentare i gusti facili del pubblico⁴⁷: tuttavia si tratta di condizionamenti contingenti, di cui non deve tener conto l'arte, nel momento della definizione teorica del suo nucleo *sistemico*.

Aristotele presenta nella *Poetica* un quadro dell'evoluzione storica della poesia drammatica fino al IV sec. a.C. (in particolare nei capp. 3-4), tutta-

⁴⁴ Aristotele affronta questo tema soprattutto nella *Retorica*, a proposito della struttura del linguaggio: cfr. Arist. *Rhet.* III.8 1408b27-28: τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον, δεῖ δὲ πεπεράνθαι μὲν, μὴ μέτρῳ δέ· ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον. “Quel che è privo di ritmo non ha limiti: deve invece esserci limite, anche se non il metro. L'illimitato è infatti spiacevole e inconoscibile”. *Rhet.* III.9 1409.29-34: λέγω δὲ εἰρομένην ἢ οὐδὲν ἔχει τέλος καθ' αὐτήν, ἂν μὴ τὸ πρᾶγμα <τὸ> λεγόμενον τελειωθῆ. ἔστι δὲ ἀηδὴς διὰ τὸ ἄπειρον· τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν· διόπερ ἐπὶ τοῖς καμπτήρσιν ἐκπνεύουσι καὶ ἐκλύονται· προορῶντες γὰρ τὸ πέρας οὐ κάμνουσι πρότερον. “Chiamo stile “infilato” (= paratattico) quello che non ha di per sé una fine, qualora non termini il fatto raccontato. Invero è spiacevole perché non ha un limite. Tutti infatti vogliono vedere la fine. Per questo si perde il fiato e forse (solo) una volta che si raggiunge la meta. Prima, quando si vede davanti a sé il traguardo, non si sente la stanchezza”. Mi sono occupata del tema del *telos* in Mattioli s.d.

⁴⁵ *Poet.* 7.1451a3-6: ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζώων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι.

⁴⁶ *Poet.* 7.1451a6-9: τοῦ δὲ μήκος ὄρος <ὅ> μὲν πρὸς τοὺς ἀγῶνας καὶ τὴν αἴσθησιν οὐ τῆς τέχνης ἐστίν· εἰ γὰρ ἔδει ἑκατὸν τραγωδίας ἀγωνίζεσθαι, πρὸς κλεψύδρας ἂν ἠγωνίζοντο, ἢ ὥσπερ ποτὲ καὶ ἄλλοτὲ φασιν†.

⁴⁷ Arist. *Poet.* 13.1453a33-35: δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ'εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. “(La trama doppia) appare essere di primario valore a causa della debolezza del pubblico: i poeti infatti la seguono in quanto compongono per soddisfare i desideri degli spettatori”. Per analoghe ragioni di compiacimento del pubblico Aristotele osserva come i poeti possano avere la tentazione di scrivere trame che assommano episodi anziché proporre una trama compatta, o come gli attori, presi dalla sfida agonale dei concorsi, per dare mostra di sé, possano stravolgere maldestramente la trama di una tragedia: *Poet.* 9.1451b35-1452a1: τοιαῦτα δὲ ποιοῦνται ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτοὺς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτάς· ἀγωνίσματα γὰρ ποιοῦντες καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον πολλακίς διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

via non riconosce cause determinanti nell'ambiente sociale o politico, bensì nella "natura stessa" del *sistema* tragico, utilizzando per questo l'analogia con l'evoluzione dell'*organismo vivente* dalla sua nascita alla maturità (vedi il punto § 2.4).

2.7. La "storia"

Le considerazioni condotte al punto § 2.4 sul fenomeno evolutivo della *meccanicizzazione* che avvia la tensione verso una progressiva autonomia delle parti, tensione controbilanciata – in non pochi casi – dal "polo gravitazionale" dell'*organizzazione sistemica*, fanno percepire che i *sistemi* aperti hanno, quasi di necessità, *storie* in evoluzione. Se tali trasformazioni rivelino delle costanti come già sospettava Gian Battista Vico, è oggetto delle indagini della branca teoretica della Storia. A questo tema prestò attenzione Von Bertalanffy in un provocante capitolo intitolato "Un concetto di storia fondato sui *sistemi*"⁴⁸. Sintetizzando le osservazioni di Ulivi Urbani, nei *sistemi* umani la storia è riconoscibile come "lo stato" di un certo momento dentro a un processo di trasformazioni che rispecchia in quel momento l'esito delle tensioni di aggregazione e disgregazione degli elementi rispetto all'*organizzazione sistemica*. La studiosa osserva che

la storia va al di là del singolo fatto, in quanto si manifesta nello stato del *sistema*, dunque è in interazione con numerosi e complessi elementi.

È un fenomeno *sistemico* essa stessa.

Queste osservazioni e quelle condotte ai punti § 2.4 e 6 permettono di cogliere l'ottica *sistemica* con cui Aristotele, nella *Poetica* (soprattutto nei cap. 3 e 4), dedica spazio all'evoluzione storica del *sistema* drammatico (dramma satiresco, commedia, tragedia). Egli delinea un quadro evolutivo comune a tutti i generi, in un certo senso predestinato dalla loro comune natura, esemplificata attraverso le analogie con le fasi di crescita dell'*organismo vivente*:

Sorta da un principio di improvvisazione (sia la tragedia sia la commedia, la prima da coloro che intonavano il ditirambo, la seconda da quelli che guidavano i cortei fallici ancor oggi in uso in molte città) a poco a poco crebbe dato che i poeti svilupparono quanto andava manifestandosi. E passata attraverso molti cambiamenti, la tragedia smise di mutare quando raggiunse la propria natura⁴⁹.

⁴⁸ Von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 301-11.

⁴⁹ *Poet.* 4.1449a9-15: γενομένη δ' οὖν ἀπ' ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς – καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κομῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά ἄξι

Aristotele ci mostra come la tragedia “nacque” a partire dall’originario canto del coro ditirambico, da cui si staccò nel VI sec. a.C. la prima figura di un attore entrato in dialogo con il coro. Con Eschilo e poi con Sofocle il numero degli attori “parlanti” divennero prima due e poi tre (di numero indeterminato le comparse). Con Eschilo gli attori vennero dotati di costumi e maschere distintivi. Sofocle aumentò il numero dei coreuti da 12 a 15 e diede inizio alle scenografie. Aristotele illustra poi nel dettaglio l’*organizzazione sistemica* raggiunta della tragedia “matura” (e per lui “perfetta”) rappresentata dai drammi del V sec. a.C. (*Poet.* 6-22). La tragedia del suo tempo (IV sec. a.C.) è descritta in invece in uno stadio involutivo rispetto a questo precedente equilibrio: Aristotele osserva infatti come i poeti a lui contemporanei scrivano tragedie senza caratteri (cioè, secondo la sua teoria, personaggi il cui comportamento non è connesso allo svolgimento della trama)⁵⁰, e lamenta il fatto che i canti corali divengano indipendenti dalla trama degli episodi diventando *embolima*, canti di repertorio, a sé stanti⁵¹. Sappiamo che – dal IV sec. a.C. in poi – con il costituirsi delle compagnie di attori – la presenza del coro durante una rappresentazione teatrale divenne opzionale, che alcuni attori stravolgevano il testo tragico con grande libertà, che alcuni episodi o sezioni liriche cominciarono a essere raccolti in antologie, rappresentati nei simposi o durante occasioni di festa indipendentemente dal loro contesto, e che gli episodi a un certo punto arrivarono gradualmente a non essere nemmeno più rappresentati, ma prevalentemente letti, perdendo un elemento in più: la parte della spettacolarità⁵². Aristotele osserva l’inizio del

καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα – κατὰ μικρὸν ἠϋξήθη προαγόντων ὅσον ἐγίγνετο φανερόν αὐτῆς καὶ πολλὰς μεταβολὰς μεταβαλοῦσα ἢ τραγωδία ἐπαύσατο, ἐπεὶ ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν.

⁵⁰ *Poet.* 6.1450a25-26: αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγωδίαί εἰσίν. Vedi II Parte, § 4B. 3 e n. 81.

⁵¹ *Poet.* 18.1456a29-30: διὸ ἐμβόλιμα ἄδουσιν πρώτου ἄρξαντος Ἀγάθωνος τοῦ τοιούτου.

⁵² Per questo quadro evolutivo, delineato in gran parte già nella *Poetica*, vedi per le origini Csapo – Miller 2007, la cui seconda parte ha il significativo titolo *Emergence of Drama* (p. 119.), spiegato nelle pp. 121-25, inoltre Mastromarco-Totaro 2008, in particolare le pp. 1-25. Per il quadro storico del teatro del IV-III sec. a.C. sono sempre validi Lesky 1971³, pp. 705-712; 833-40; Zorzetti 1987a e 1987b. Prezioso il quadro evolutivo presentato da Gentili 1979, soprattutto nelle pp. 15-62, dove documenta i mutamenti delle forme drammatiche greche in età ellenistica e la nascita del teatro latino arcaico. Todisco 2002 delinea un efficace quadro evolutivo del teatro e dello spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia, dall’età arcaica e quella ellenistico-romana, attraverso i reperti archeologici. Vedi Guastella 2006 sulle “rinascite della tragedia” e Cascetta 1991 sulle riprese contemporanee del grande teatro greco. La funzionalità intrinseca al *sistema* drammatico greco è tale che, pressoché contemporaneamente alla sua fine “storica”, esso rappresentò il modello del nuovo teatro latino che lo recuperò in forme rinnovate con discontinua continuità, rivelandosi vitale oltre la propria morte. Vedi inoltre la nota 56.

fenomeno che, in termini *sistemici*, abbiamo definito come una progressiva *meccanicizzazione* degli elementi, propria del *sistema* aperto. Infatti si chiede: “Ma che differenza c’è tra cantare intermezzi (*embolima*) e adattare un lungo discorso (*rhesis*) o un intero episodio a un’altra tragedia?”⁵³.

Nonostante la consapevolezza dell’evoluzione “storica” della poesia tragica, non troviamo in Aristotele una teoria che consideri in ottica *sistemica* i quadri storico-evolutivi delle realtà riconosciute come *sistemi*. Si tratta di una prospettiva teorica mancante ad Aristotele, il quale considerava invece la storia come il racconto di avvenimenti particolari e irripetibili, contrapposto all’universalità della poesia, che, come sono per noi esempio i *Persiani* di Eschilo, poteva mettere a tema anche personaggi della storia ed è per questo più “filosofica” (*Poetica* cap. 9, in particolare 1451b5-7: “Per questo la poesia è più “filosofica” e più importante della storia: infatti la poesia ha a che fare con gli universali, la storia con i particolari”⁵⁴).

Tuttavia mi pare che in tale quadro aristotelico di evoluzione e poi involuzione del grande teatro classico siano riconoscibili le tappe indicate dalla prospettiva *sistemica* della storia. Questa infatti individua come necessaria per i *sistemi* aperti “la drammatica tensione”, che inizialmente induce il passaggio:

- da uno stato di globalità indifferenziata (pensiamo alle origini, quando dal coro del ditirambo si staccò il capocoro, il quale cominciò a dialogare con chi cantava),

- a una differenziazione in parti della struttura dell’insieme (alternanza di parti cantate e dialogate con un numero crescente di attori), contemporanea all’*organizzazione* dei sei elementi-base che porta la trama a *emergere* sugli altri elementi

- quindi alla tendenza di trasformare la complessa *organizzazione sistemica* delle parti in una loro giustapposizione⁵⁵ che divengono progressivamente indipendenti fino al punto di portare alla disgregazione dell’insieme.

- Poi ha inizio un’altra storia⁵⁶.

Questo quadro conferma, in ambito umanistico, un fenomeno riscontrato dalle scienze quantitative. Sembra dunque aver valore una filosofia della

⁵³ *Poet.* 18.1456a30-32: καίτοι τί διαφέρει ἢ ἐμβόλιμα ἄδειν ἢ εἰ ρῆσιν ἐξ ἄλλου εἰς ἄλλο ἀρμόττοι ἢ ἐπεισόδιον ὅλον;

⁵⁴ *Poet.* 9.1451b5-7: διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει.

⁵⁵ Von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 116-17.

⁵⁶ Per questa nuova “storia” del teatro greco, che i poeti latini (primo Livio Andronico nel 240 a.C.) tradussero e contaminarono con le preesistenti tradizioni locali, vedi Gentili 1979, pp. 15-62, che con il termine “metatheatre” con il seguente significato “In this context I use the term “metatheatre” in the sense “plays constructed from previously existing plays”, nor in the more common acceptation “plays within plays” (p. 15). Vedi *supra* la nota 52.

storia grazie alla quale si possa prevedere, almeno fino a prova contraria, come almeno le tre fasi essenziali del fenomeno evolutivo di un *sistema* aperto possano verosimilmente (non necessariamente!) accadere, pur in tempi diversi, a seconda dei casi specifici. Tale prospettiva può, credo, da una parte rendere possibile un certo dominio sulla storia, dall'altra stimolarci a elaborare una nuova idea di “libertà” all'interno delle situazioni che ammettono quadri di evoluzione *sistemica*.

2.8. *La finalità*

Verso la metà del secolo scorso, Von Bertalanffy recuperò teoricamente, attraverso lo studio dei *sistemi*, la pertinenza di un discorso teleologico in ambito scientifico che il positivismo negava. Non solo introdusse, come valido, il concetto di finalità, ma anche quello, più complesso, di *equifinalità*⁵⁷. Padre di un'interpretazione teleologica della realtà è notoriamente Aristotele, anche se la questione viene ancora discussa da chi tende a minimizzarla o al contrario a ribadirne il valore⁵⁸. Data l'importanza che il principio del *telos* ha anche nella *Poetica* aristotelica, affronto più precisamente la questione nella Parte II (II parte § 4 punto B, e § 5).

Qui mi limito a una breve sintesi, con l'intenzione di rimarcare la maggiore pregnanza del termine greco *telos* rispetto alla nostra traduzione “finalità”, che ho conservato solo per coerenza con la terminologia in uso nelle ricerche *sistemiche* italiane. *Telos* significa sia “la fine” (nel senso di “conclusione” “termine”), sia “il fine”, nel senso di “scopo”, “finalità”. L'aggettivo derivato, *teleios*, significa “perfetto”.

Queste osservazioni sono sufficienti a far intuire, credo, l'importanza fondamentale del *telos* nel *sistema* poetico teorizzato da Aristotele: la trama (elemento *emergente* sugli altri cinque e “motore” dell'*organizzazione* tra gli elementi) deve interessare una sola azione perché solo questa unità permette, anziché una giustapposizione degli elementi, la loro *organizzazione sistemica*, ed essa deve essere presentata nella sua interezza: dall'inizio alla fine. Solo così raggiunge la sua “finalità”. Solo così è “perfetta”.

Aristotele esprime non solo nella *Poetica* ma anche in altre opere l'idea secondo la quale solo ciò che è circoscritto”, “definito”, individuabile rispetto all'ambiente⁵⁹, è “perfetto”. Si tratta di un importante principio estetico

⁵⁷ Von Bertalanffy 1969 = 2004, pp. 83-85, 127-130, 210-13. Vedi inoltre Giordani 2010 pp. 224-25, Ulivi Urbani 2010 p. 244.

⁵⁸ Quarantotto 2005 offre un quadro sia analitico che di sintesi dei passi aristotelici fondamentali per l'interpretazione teleologica della realtà, soprattutto in ambito fisico. Johnson 2005 esprime una critica nei confronti della teleologia aristotelica.

⁵⁹ Giordani 2010.

che egli assume per via empirica e che informa la sua *teoria sistemica* (vedi II Parte, § 5).

II PARTE

Presentati, nella I Parte, i principi-chiave della teoria dei sistemi in rapporto alla *Poetica*, in questa II Parte affronto invece direttamente il testo aristotelico, cercando di far emergere la terminologia e i concetti osservati nella teoria dei sistemi. Spero che non disturbi il fatto che la numerazione dei paragrafi è progressiva: intendo con questo segnalare una continuità tra le due diverse sezioni.

3. Il termine “sistema” in Aristotele

Il termine σύστημα (*systema*) da cui proviene il nostro vocabolo *sistema* compare raramente nel lessico aristotelico (per lo più in opere zoologiche) e una sola volta nella *Poetica*⁶⁰. Nel *Lessico Aristotelico* Bonitz (a pagina 736 col. B, s.v. σύστημα) segnala che esso è sinonimo di σύστασις (*systrasis*, letteralmente, “costituzione”), termine molto più frequente e usato tredici volte nella *Poetica* per esprimere l’idea della “composizione” dei fatti che rappresentano la trama di una tragedia o di un componimento epico⁶¹.

⁶⁰ *Poet.* 18.1456a10-12 *χρή δὲ ὅπερ εἴρηται πολλάκις μεμνησθαι καὶ μὴ ποιεῖν ἐποποικὸν σύστημα τραγωδῖαν – ἐποποικὸν δὲ λέγω τὸ πολὺμυθον. “È necessario ricordare quel che si è spesso detto, cioè di non rendere la tragedia un sistema epico, e con epico intendo ‘contenente numerosi episodi’...”*

⁶¹ *Poet.* 6.1450a15 *μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἡ τῶν πραγμάτων σύστασις. 6.1450a32-33: ἔχουσα δὲ μῦθον καὶ σύστασιν πραγμάτων. 7.1450b22: λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποῖαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων. 10.1452a18-20: ταῦτα δὲ δεῖ γίνεσθαι ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τοῦ μύθου, ὥστε ἐκ τῶν προγεγενημένων συμβαίνειν ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ κατὰ τὸ εἰκὸς γίνεσθαι ταῦτα. 13.1453a22-23: ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τραγωδία ἐκ αὐτῆς τῆς συστάσεώς ἐστι. 13.1453a31-32: δευτέρα δ’ ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστὶν σύστασις, ἡ διπλὴν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσεια 14.1453b1-3: “Ἐστὶν μὲν οὖν τὸ φοβερὸν καὶ ἐλεεινὸν ἐκ τῆς ὀψεως γίνεσθαι, ἔστιν δὲ καὶ ἐξ αὐτῆς τῆς συστάσεως τῶν πραγμάτων. 14.1454a13-15: περὶ μὲν οὖν τῆς τῶν πραγμάτων συστάσεως καὶ ποίους τινὰς εἶναι δεῖ τοὺς μύθους εἴρηται ἱκανῶς. 15.1454a.33-36: χρή δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν ὁμοίως ὥσπερ καὶ ἐν τῆ τῶν πραγμάτων συστάσει ἀεὶ ζητεῖν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκὸς 24.1459b17-18: Διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἢ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον. 24.1459b20-21: εἴη δ’ ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἱ συστάσεις εἶεν: 24.1460a2-3 διὸ οὐδεὶς μακρὰν σύστασιν ἐν ἄλλῳ πεποίηκεν ἢ τῷ ἡρώῳ (in riferimento alla composizione dei fatti, alla trama della tragedia o del componimento epico). Vedi il verbo 1451b12: συστήσαντες γὰρ τὸν μῦθον διὰ τῶν εἰκότων οὕτω τὰ τυχόντα ὄνοματα ὑποτιθέασιν.*

Il sostantivo σύστασις (*systasis*) è deverbativo del verbo συνίστημι / συνίσταμαι (*synistemi/synystamai*) assai frequente nella *Poetica* sia nella diatesi attiva che media (con significato sia attivo che passivo)⁶² e che in questo contesto significa sempre “comporre” (letteralmente “costituire”). Valuteremo più avanti in che senso la “trama” di una tragedia possa contenere in sé l’idea di “sistema” espressa dai due termini *systema* e *systasis*. Quel che ora mi preme di più è riconoscere quali altri termini esprimano l’idea del “sistema” poetico, che comprende al suo interno anche il *sistema* della trama.

Uno dei due termini chiave richiamati da Aristotele per rendere con chiarezza, attraverso un’analogia, l’idea complessa dell’articolata unità di un’opera sia tragica che epica è proprio τὸ ζῶον (*to zoon*), cioè “l’essere vivente”⁶³.

Il secondo termine chiave è una parola dal significato assai generale, τὸ ὅλον (*to holon* = l’intero / l’insieme), ma che in alcuni contesti specifici assume una valenza d’ambito *sistemico*: nella *Poetica* ciò avviene: per lo più quando l’insieme dell’opera è considerato in rapporto alle parti che lo compongono, oppure si rimarca la necessità dell’unità compositiva⁶⁴.

⁶² Vedi la nota a *Poet.* 24.1460a33 di Vahlen 1885, pp. 254-55.

⁶³ *Poet.* 7.1450b32-1451b6: δεῖ ἄρα τοὺς συνεστῶτας εὖ μύθους μήθ’ ὀπόθεν ἔτυχεν ἄρχεσθαι μήθ’ ὅπου ἔτυχε τελευτᾶν, ἀλλὰ κεχρηῆσθαι ταῖς εἰρημέναις ἰδέαισι. ἔτι δ’ ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὔτε πάμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγγεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθητοῦ χρόνου γινομένη) οὔτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ’ οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἶη ζῶον· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῶων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι. 23.1459a17-24: Περί δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πρᾶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἴν’ ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῆ τὴν οἰκειαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μίᾳ πράξεως ποιεῖσθαι δήλωσιν ἀλλ’ ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα.

⁶⁴ *Poet.* 7.1450b21-30: Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγωμεν μετὰ ταῦτα ποῖαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν. καί ται δὴ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεως εἶναι μίμησιν ἔχουσιν τι μέγεθος· ἐστὶν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος, ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ’ ἄλλο ἐστίν, μετ’ ἐκεῖνο δ’ ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τὸναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ’ ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν. *Poet.* 8.1451a30-35: χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μίᾳ μίμησιν ἐνός ἐστίν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστὶ, μίᾳ τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεισθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὃ γὰρ προσὸν

4. Analisi dei passi più significativi della *Poetica* da cui si evince un'idea di sistema

All'inizio della *Poetica* Aristotele definisce la sua idea innovativa di poesia, che per lui non è determinata dal metro, ma dall'essere *mimesis* ('riproduzione') della realtà⁶⁵. Questa caratteristica è necessaria affinché una composizione possa stare all'interno del suo *sistema* chiamato "poesia", tanto è vero che egli esclude poemi descrittivi come lo scritto sulla natura di Empedocle (1.1447b17-19) pur composto in esametri e giudica invece "poesia" un dialogo socratico oppure un mimo di Sofrone o di Senarco pur privi di versificazione (1.1447b7-10). L'arte della *mimesis* comprende al suo interno diversi generi – rappresentati dall'epica, dalle tragedie e dalle commedie, dai ditirambi, dai nomi, dall'auletica, dalla citaristica e dalla danza⁶⁶, che

ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστίν. *Poet.* 12.1452b.19: ἔστιν δὲ πρόλογος μὲν μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ πρὸ χοροῦ παρόδου, ἐπεισόδιον δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας τὸ μεταξὺ ὅλων χορικῶν μελῶν, ἔξοδος δὲ μέρος ὅλον τραγωδίας μεθ' ὃ οὐκ ἔστι χοροῦ μέλος. *Poet.* 18. 1456a.25-27: καὶ τὸν χορὸν δὲ ἓνα δεῖ ὑπολαμβάνειν τῶν ὑποκριτῶν, καὶ μόνιον εἶναι τοῦ ὅλου καὶ συναγωνίζεσθαι μὴ ὡς περὶ Εὐριπίδην ἀλλ' ὡς περὶ Σοφοκλεῖ. "Il coro si deve supporlo come uno degli attori, essere parte del tutto e partecipare all'azione, non come in Euripide ma come in Sofocle". *Poet.* 23.1459a 17-b2: Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἴν' ὡς περὶ ζῶον ἐν ὅλον ποιῆ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μίαν πράξεως ποιεῖσθαι δῆλωσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὡς περὶ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἢ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν οὐδὲν γίνεται τέλος. σχεδὸν δὲ οἱ πολλοὶ τῶν ποιητῶν τοῦτο δρῶσι. διὸ ὡς περὶ εἴπομεν ἤδη καὶ ταύτη θεσπέσιος ἂν φανείη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρῆσαι ποιεῖν ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύννοπος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετριάζοντα καταπεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις [δῖς] διαλαμβάνει τὴν ποίησιν. οἱ δ' ἄλλοι περὶ ἓνα ποιοῦσι καὶ περὶ ἓνα χρόνον καὶ μίαν πράξιν πολυμερῆ, οἷον ὁ τὰ Κύπρια ποιήσας καὶ τὴν μικρὰν Ἰλιάδα.

⁶⁵ Preferisco evitare di tradurre "*mimesis*" con "imitazione", dato che quest'ultima sembra contenere un'accezione diminutiva rispetto al modello. Il contesto della *Poetica* rende, a mio giudizio, preferibile forse *riproduzione*, a meno che si preferisca semplicemente tralitterare il termine greco. Il tema della *mimesis* è fondamentale nella *Poetica* aristotelica. Innumerevoli gli studi e necessariamente sommaria una rassegna anche solo dei più recenti. Vedi Halliwell 1986, pp. 109-137 e Halliwell 2009 (con ampia bibliografia alle pp. 399-428); Donini 2008, pp. XXI-LXXI; nel volume miscelaneo di Oksenberg Rorty 1992 vedi i saggi di Kosman 1992, pp. 51-72, Woodruff 1992, pp. 73-95, Freeland 1992, pp. 133-53.

⁶⁶ Vedi tutto il cap. 1 della *Poetica*.

hanno tra di loro analogie o differenze in rapporto alla prospettiva attraverso cui le si considera:

... nell’insieme sono tutte riproduzioni, ma si distinguono l’una dall’altra sotto tre aspetti: nell’imitare o con mezzi diversi o oggetti diversi, o in modo diverso e non uguale⁶⁷.

Secondo l’uno o l’altro punto di vista le diverse arti costruiscono insieme differenti (*Poet.* 1-2). Commedia e tragedia usano gli stessi mezzi verbali e musicali, hanno inoltre una medesima modalità espressiva rappresentata dall’azione priva della figura di un narratore, ma la loro *mimesis* ha oggetti diversi. Epica e tragedia possono rientrare nello stesso ambito in riferimento all’oggetto, ma appartengono a due *sistemi* poetici differenti in rapporto alla modalità espressiva: l’epica non può fare a meno del narratore, la tragedia invece lo esclude (*Poet.* 3). Il libro della *Poetica* che si è conservato confronta il diverso *sistema* poetico rappresentato dalla tragedia con quello dell’epica, cogliendone le analogie e le differenze. I capitoli *Poetica* 1-22 sono dedicati alla tragedia, i capp. 23-26 all’epica e in entrambe le sezioni sembrano necessari i confronti tra l’uno e l’altro genere, i più significativi dei quali sono nei capitoli 5 e 24⁶⁸. Aristotele sembra riconoscere assieme alle analogie anche una gerarchia di maggiore complessità tra il *sistema* della tragedia e quello dell’epica, tanto che conclude “chi sa distinguere una tragedia che vale da quella che non vale, sa distinguere anche canti epici, perché ciò che è proprio dell’epica pertiene alla tragedia, mentre non tutto quello che proprio di questa è compreso nell’epica”⁶⁹.

Le sezioni della *Poetica* dedicate alle “parti” sono molto importanti per comprendere l’idea di *sistema* sottesa all’opera. Egli ne tratta secondo due prospettive differenti.

A. Da un lato nel capitolo 12 egli enuclea le parti “quantitative”, che dividono l’opera in sezioni, ognuna delle quali è collegata all’altra ma ha proprie caratteristiche specifiche: si tratta di Prologo, Parodo, Episodi, Canti corali ed Esodo, che Aristotele definisce soprattutto in rapporto al loro essere posizionate prima o dopo l’una o l’altra parte. Si tratta di

⁶⁷ *Poet* 1447a15-18: πᾶσαι τυγχάνουσιν οὐσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν ἑτέροις μιμῆσθαι ἢ τῶ ἕτερα ἢ τῶ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

⁶⁸ Vedi *Poet.* 1.1447a13-14, 5.1449b9-20, 18.1456a10-12; 24.1459b8 ss.; 26.1462a11-12, b15-16.

⁶⁹ *Poet.* 5.1449b17-20: διόπερ ὅστις περὶ τραγωδίας οἶδε σπουδαίας καὶ φαύλης, οἶδε καὶ περὶ ἐπῶν· ἃ μὲν γὰρ ἐποποιία ἔχει, ὑπάρχει τῇ τραγωδίᾳ, ἃ δὲ αὐτῇ, οὐ πάντα ἐν τῇ ἐποποιίᾳ.

“parti”, ma ognuna è dotata di una propria interezza (per Aristotele anche ciò che non è grande può essere intero⁷⁰, e l’idea della necessaria completezza di una parte è sostenuta anche nella *Rhetorica* a proposito delle frasi che costituiscono un periodo⁷¹). Dando uno sguardo al caso specifico dell’*Edipo re* di Sofocle, osserviamo come nel Prologo e in ognuno dei cinque Episodi si svolga un’azione “intera” anche se destinata a collegarsi a quella della sezione precedente e/o successiva per costruire nella sua completezza la tragedia⁷², che è interpretabile come un insieme dotato d’interezza, composto da parti ciascuna delle quali è di per sé intera. Vedi sotto il punto B e in particolare B3.

B. Nel capitolo 6, invece, egli scompone la struttura della tragedia in sei elementi concomitanti ma formalmente distinguibili perché svolgono funzioni differenti in vista dello scopo della tragedia: questi sei aspetti sono 1. la spettacolarità (*opsis*), 2. i caratteri (*ethe*), 3. il pensiero (*dianoia*), 4. la parola (*lexis*), 5. la musica (*mele*), 6. la trama (*mythos*). Tra queste parti formali (tutte necessarie per rendere perfetta una tragedia) la più importante è la trama (il *mythos*) perché in un certo senso comprende in sé tutte le altre cinque parti⁷³. I capp. 6-22 della *Poetica*, dove Aristotele descrive i meccanismi di reciproca interazione e sinergia tra questi sei elementi formali, sono dunque interpretabili come come una vera e propria *teoria sistemica*. A mio avviso un’analisi secondo questi sei elementi formali può essere valida tanto in riferimento alla tragedia nel suo insieme quanto a ciascuna delle parti “quantitative” esposte al punto A.

⁷⁰ *Poet.* 7.1450b25-26: ἔστιν γὰρ ὅλον καὶ μηδὲν ἔχον μέγεθος. “L’intero può essere anche privo di grandezza”.

⁷¹ Vedi tutto il capitolo *Rhet.* III.9. Il tema è stato ripreso da Demetrio, *Sullo Stile* 2-3.

⁷² Vedi la definizione di intero in *Poet.* 7.1450b26-30 “Intero è ciò che ha un inizio, una metà e una fine. Inizio è ciò che di per sé non avviene necessariamente di seguito a un’altra cosa ma dopo il quale, per sua natura, qualcosa d’altro esiste o nasce. Fine è al contrario qualcosa che per natura viene necessariamente o per lo più dopo qualcosa d’altro e in seguito al quale non c’è altro”. ὅλον δὲ ἐστὶν τὸ ἔχον ἀρχὴν καὶ μέσον καὶ τελευτήν. ἀρχὴ δὲ ἐστὶν ὃ αὐτὸ μὲν μὴ ἐξ ἀνάγκης μετ’ ἄλλο ἐστίν, μετ’ ἐκεῖνο δ’ ἕτερον πέφυκεν εἶναι ἢ γίνεσθαι· τελευτὴ δὲ τοῦναντίον ὃ αὐτὸ μὲν μετ’ ἄλλο πέφυκεν εἶναι ἢ ἐξ ἀνάγκης ἢ ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, μετὰ δὲ τοῦτο ἄλλο οὐδέν.

⁷³ *Poet.* 7. 1450b21-25 “Definito ciò, di seguito diciamo come debba essere la composizione dei fatti, dato che si tratta dell’aspetto principale e più importante della tragedia. Infatti per noi è stabilito che la tragedia è *mimesis* (“riproduzione”) di un’azione compiuta e intera, dotata di una certa grandezza”. Διωρισμένων δὲ τούτων, λέγομεν μετὰ ταῦτα ποῖαν τινὰ δεῖ τὴν σύστασιν εἶναι τῶν πραγμάτων, ἐπειδὴ τοῦτο καὶ πρῶτον καὶ μέγιστον τῆς τραγωδίας ἐστίν. κεῖται δὴ ἡμῖν τὴν τραγωδίαν τελείας καὶ ὅλης πράξεω ζεῖναι μίμησιν ἐχούσης τι μέγεθος. Osserviamo in questo passo i due termini-chiave sopra presentati, cioè *systasis*, nella locuzione *systasis ton pragmaton* (‘composizione di fatti’) e *to holon*, che esprime l’idea di “completezza”, “interezza”.

La tragedia viene definita come *mimesis* (‘riproduzione’) di un’azione compiuta e intera, dotata di una certa grandezza” (*Poet.* 7.1450b23-25)⁷⁴ e la coesione delle sue parti è ben sintetizzata dalle parole:

χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μία μίμησις ἑνός ἐστίν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστίν, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη συνεστάναι τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ κινεῖσθαι τὸ ὅλον· ὁ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόνιον τοῦ ὅλου ἐστίν.

Come dunque nelle altre arti che operano *mimesis*, la *mimesis* ha un unico oggetto, così è anche necessario che la trama, essendo *mimesis* di un’azione, lo sia di un’azione unica e insieme intera, e che le parti dei fatti siano così connesse che, trasportata o sottratta una parte, l’intero ne risulti mutato e alterato, perché quel che, aggiunto o non aggiunto, non produce nulla di evidente, non è parte dell’intero (*Poet.* 8. 1451a30-35).

Questa definizione contiene altre tre nozioni-chiave:

1. afferma la necessità, imprescindibile per qualsiasi opera di *mimesis*, di essere unitaria e identifica tale aspetto con l’unità di azione che compone la trama.

2. affronta la questione (non secondaria) della misura di un’opera nel suo insieme. Secondo Aristotele essa è innanzitutto esternamente determinata dalle possibilità percettive dei fruitori che il bravo poeta deve saper riconoscere e rispettare evitando di conseguenza di scegliere un soggetto troppo piccolo o uno troppo ampio. Dato questo, la misura di un’opera è soprattutto determinata dall’oggetto, o meglio dal “soggetto” della trama stessa, come a dire (e non è tautologia) che la misura del racconto è determinata dalla specificità della sua trama unitaria che deve comprendere gli elementi necessari per rappresentare il passaggio da una buona sorte a una infelice, ma nulla di più⁷⁵.

⁷⁴ Per il testo vedi in parte la nota 72.

⁷⁵ Aristotele affronta il problema della “grandezza” di un’opera poetica, ad esempio escludendo che debba avere proporzioni superiori alla capacità percettiva di chi ne è fruitore, oppure una misura troppo piccola. Per affrontare questo problema ricorre a una similitudine tra una composizione poetica e l’organismo vivente: *Poet.* 7.1450b34-1451a6 “E ancora, il bello in un essere vivente e in ogni cosa composta di parti non solo deve avere queste ultime ordinate ma anche avere una grandezza non casuale. La bellezza consiste infatti nella grandezza e nell’ordine, e per questo nessun animale eccessivamente piccolo potrebbe essere bello (la visione si confonde assimilandosi a un tempo impercettibile) né uno troppo grande (la visione non avverrebbe tutta insieme ma allo spettatore sfuggirebbe l’unità e l’interesse della visione) come nel caso di un essere vivente che misurasse diecimila stadi. Così come nei corpi e negli esseri viventi deve esserci sì una grandezza, ma questa deve essere ben abbracciabile con lo sguardo, analogamente anche nei racconti deve esserci

3. riconosce un'importanza fondamentale alle parti che compongono l'insieme, ma chiarisce che può essere chiamato "parte" solo ciò che svolge una funzione specifica all'interno della trama e non può essere eliminato. Ogni elemento accessorio (non necessario) non può essere considerato "parte".

L'idea dell'unità di azione come caratteristica necessaria rappresenta in un certo senso il nucleo fondante la sua idea *sistemica* di opera poetica, comune tanto alla tragedia che all'epica. Questo parallelismo mi autorizza a citare anche il passo che descrive l'unità di azione necessaria all'epica (e che ha come modello l'*Iliade*), perché fornisce qualche elemento in più alla nostra interpretazione in chiave *sistemica*:

Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις συνιστάναι δραματικούς καὶ περὶ μίαν πρῶξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσιν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἵν' ὥσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῆ τῆ νοικείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δῆλωσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα. ὥσπερ γὰρ κατὰ τοὺς αὐτοὺς χρόνους ἢ τ' ἐν Σαλαμῖνι ἐγένετο ναυμαχία καὶ ἢ ἐν Σικελίᾳ Καρχηδονίων μάχη οὐδὲν πρὸς τὸ αὐτὸ συντείνουσαι τέλος, οὕτω καὶ ἐν τοῖς ἐφεξῆς χρόνοις ἐνίοτε γίνεται θάτερον μετὰ θάτερον, ἐξ ὧν ἐν οὐδὲν γίνεται τέλος.

A proposito della narrazione mimetica in versi, è chiaro che si devono comporre, come nelle tragedie, racconti dotati di azione e attorno a un solo fatto, completo, che abbia inizio, uno svolgimento intermedio e una fine, affinché crei il piacere che le è specifico, come unico *essere vivente* e intero. Le composizioni non devono essere simili ai racconti storici, nei quali è inevitabile che non venga fatta l'esposizione di un solo fatto, ma di un unico periodo di tempo di quanto è accaduto in esso relativamente a una persona o a più, ognuno dei quali si trova ad essere per caso in rapporto all'altro. Infatti come avvennero nel medesimo tempo la battaglia navale di Salamina e in Sicilia la battaglia contro i Cartaginesi, senza che tendessero per nulla allo stesso fine, così anche nei tempi successivi un fatto accade talora dopo un altro, dai quale non si produce alcun fine unitario (*Poet.* 23.1459a17-27).

una grandezza e questa deve essere ben memorizzabile" (ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλὸν καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρᾶγμα ὃ συνέστηκεν ἐκ τινῶν οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν· τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν, διὸ οὐτε πάμμικρον ἂν τι γένοιτο καλὸν ζῶον (συγγεῖται γὰρ ἡ θεωρία ἐγγὺς τοῦ ἀναισθήτου χρόνου γινομένη) οὐτε παμμέγεθες (οὐ γὰρ ἅμα ἡ θεωρία γίνεται ἀλλ' οἴχεται τοῖς θεωροῦσι τὸ ἐν καὶ τὸ ὅλον ἐκ τῆς θεωρίας) οἷον εἰ μυρίων σταδίων εἴη ζῶον· ὥστε δεῖ καθάπερ ἐπὶ τῶν σωμάτων καὶ ἐπὶ τῶν ζῶων ἔχειν μὲν μέγεθος, τοῦτο δὲ εὐσύνοπτον εἶναι, οὕτω καὶ ἐπὶ τῶν μύθων ἔχειν μὲν μήκος, τοῦτο δὲ εὐμνημόνευτον εἶναι).

Il valore di questo passo mi sembra rappresentato dalle seguenti informazioni:

1. l'idea di unità implica che l'azione presa a soggetto abbia un inizio (*arché*), uno svolgimento intermedio (*meson*) e una fine (*telos*). Una specificazione importante, che non deve apparire scontata e che ci chiarisce nel dettaglio l'idea *sistemica* di Aristotele (vedi tutto il cap. 7 della *Poetica*)⁷⁶,

2. diversi fatti rappresentano un'unica azione quando tendono a un unico scopo. *To telos*, la finalità, sembra dunque essere un concetto-chiave per l'unità di azione necessaria a costruire il modello *sistemico* di poesia (riprenderò questa idea nelle conclusioni),

3. l'unità, completezza e finalità della composizione poetica vengono spiegate attraverso il confronto con l'unità, completezza e finalità dell'*essere vivente*.

Come ho già accennato nei capitoli 6-22 della *Poetica*, Aristotele indica come le sei parti formali, cioè 1. spettacolarità (*opsis*), 2. caratteri (*ethe*), 3. pensiero (*dianoia*), 4. parola (*lexis*), 5. musica (*mele*) e 6. trama (*mythos*), possano combinarsi reciprocamente facendo sì che la tragedia riesca a raggiungere il suo fine (muovere pietà e paura per indurre la catarsi, scopo finale dell'opera poetica)⁷⁷.

Gli esempi poetici che il filosofo propone per corroborare la sua teoria ci aiutano a cogliere la complessità concettuale che collega la trama ai fatti, ai caratteri, ai pensieri, alle parole, alla musica. Adurrò solo qualche esempio dall'*Edipo* di Sofocle (considerata l'opera perfetta) e dalla *Medea* di Euripide (tragedia menzionata da Aristotele per il particolare meccanismo compositivo funzionante in riferimento al carattere di Medea, ma difettoso proprio in rapporto all'idea *sistemica* della trama).

Alla luce della storica definizione di Miller “A system is a set of interacting units with relationships among them. The word set implies that the units have some common properties”⁷⁸, che ha aperto la via alle successive indagini sull'interazione tra gli elementi di un *sistema*⁷⁹, è interessante con-

⁷⁶ Vedi nello specifico il testo di *Poet.* 7.1450b26-30 citato nella nota 72.

⁷⁷ *Poet.* 6.1449b24-28 “Tragedia è riproduzione di un'azione seria e compiuta, dotata di grandezza, espressa da una parola piacevole, in modo distinto per ognuna delle forme nelle (diverse) parti, eseguita da uomini in azione e non raccontata, tale che mediante pietà e paura porta a compimento la purificazione di siffatte passioni”. ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν).

⁷⁸ Miller 1978, p. 16.

⁷⁹ Richiamo alle osservazioni di Miller 1978, pp. 16-17 e alla bibliografia di Minati 2010.

siderare che Aristotele, osservando come, nei drammi del V sec. a.C., la trama, pur narrando molteplici fatti, rimanga comunque drammaturgicamente unitaria, arrivi a elaborare la definizione *sistemica* di trama, come “composizione di fatti”⁸⁰.

La sua analisi delle tragedie dei grandi tragici lo porta alla famosa teoria dell’unità di azione, secondo cui l’unità dei tanti accadimenti è resa possibile dalla rappresentazione (completa, cioè svolta in tutti i passaggi intermedi dall’inizio alla fine) di una e sola azione (declinata in fatti, pensieri, parole), agita da caratteri ognuno dei quali si muove secondo una certa intenzione (parola chiave è *proairesis*). Da questo punto di vista esemplare è il proposito di Edipo di salvare la città di Tebe dal miasma che l’affligge: già nel Prologo, ricevuto l’oracolo di Delfi per bocca di Creonte, esso si traduce in un’intenzione di conoscenza che muoverà tutti i fatti dal primo al quinto Episodio, provocando la complicazione tragica e poi lo scioglimento della trama consistente nel “riconoscimento” di se stesso da parte di Edipo e nel conseguente ribaltamento della sua condizione (riconoscimento e capovolgimento sono i due principi della trama perfetta, vedi *Poetica* capp. 10-11). Medea è invece una donna ferita nel suo orgoglio di donna barbara tradita dal marito dopo che per amore suo si era allontanata dalla casa paterna lasciando dietro a sé inganni e il sangue sparso del fratello: ella desidera vendicarsi. All’inizio non sa ancora come, ma da subito le sue parole indicano che sua intenzione è la vendetta. La perpetrerà ad ogni costo e in misura estrema, coinvolgendo persone estranee (Egeo arrivato per caso a Corinto verrà indotto a un giuramento che per lei equivale a una tacita alleanza) arrivando a uccidere per questo fine anche i propri figli. In entrambi questi casi i protagonisti della tragedia rivelano una *proairesis* (cioè un’“intenzione”) capace di determinare lo svolgimento di tutti i loro successivi atti, coinvolgendo anche i destini di altri (pensiamo al suicidio di Giocasta, conseguente alla verità che Edipo volle raggiungere, oppure alla vendetta di Medea contro Giasone che farà quattro morti): i fatti messi in moto dalle intenzioni dei personaggi delineano la trama della tragedia che tende verso *una fine*, coincidente con *il fine* ultimo a cui tendono tutte le azioni dei protagonisti: l’unità di azione è delineata dal percorso che collega l’intenzione del protagonista che sin dall’inizio muove gli avvenimenti con il raggiungimento di tale scopo.

Dato che Aristotele riconosce “carattere” solo ai personaggi che mettono in moto azioni coerenti con un proprio scopo (“Carattere è ciò che può rivelare un proposito, perciò non hanno carattere quei discorsi nei quali

⁸⁰ *Poet.* 6.1450a4-5 “Chiamo trama la composizione dei fatti”. (λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων).

manca ciò che si propone o evita colui che parla”⁸¹)⁸², allora viene alla luce il principio *sistemico* sotteso anche all’idea di “carattere”, e che lo porta a teorizzare “la tragedia è *mimesis* non di uomini ma di azioni e modi di vita: non si agisce dunque per imitare i caratteri, ma si hanno i caratteri per via delle azioni”⁸³.

5. Conclusioni

In sintesi, come prima cosa mi sembra di poter affermare che, nella *Poetica*, Aristotele costruisce la propria idea di drammaturgia proprio dall’osservazione critica di come funzionavano o non funzionavano, da un punto di vista *sistemico*, le grandi tragedie del V sec. a.C. Ad esempio nella *Medea* euripidea egli criticava il finale (un esodo “strano”, che ancor oggi sorprende il lettore moderno): disapprovava infatti che la salvezza di Medea fosse resa possibile da un elemento “estraneo”, non previsto dal *sistema* della trama, cioè dal carro del sole (reso scenicamente possibile da una sorprendente macchina teatrale):

È perciò chiaro che anche lo scioglimento dei racconti debba avvenire per effetto dello stesso racconto e non, come nella *Medea*, dalla macchina...⁸⁴.

L’analisi condotta ci ha permesso di riconoscere i pezzi che costruiscono l’idea *sistemica* di “tragedia” (vedi sopra § 2 B.3), un’idea che, a mio modo di vedere, offre ancor oggi a noi un fruttuoso metodo di esegesi di un testo perché collega necessariamente, in ogni aspetto, l’analisi specifica delle diverse parti e componenti del dramma alla loro relazione reciproca e all’insieme dell’opera, con un vantaggio d’ordine cognitivo.

Come ho già osservato nella I Parte § 1 e 8, lo studio *sistemico* della *Poetica* fa emergere la gravidanza dell’idea di “fine” (in greco τὸ τέλος, *to telos*). Al di là di un apparente limite, la duplice idea di *la fine* e *il fine* è riconoscibile come

⁸¹ *Poet.* 6.1450a8-11: ἔστιν δὲ ἦθος μὲν τὸ τοιοῦτον ὃ δηλοῖ τὴν προαίρεσιν, ὅποια τις [ἐν οἷς οὐκ ἔστι δῆλον ἢ προαιρεῖται ἢ φεύγει] διόπερ οὐκ ἔχουσιν ἦθος τῶν λόγων ἐν οἷς μηδ’ ὅλως ἔστιν ὃ τι προαιρεῖται ἢ φεύγει ὁ λέγων.

⁸² Halliwell 1986, pp. 138-67 dedica un capitolo alle azioni e ai caratteri nella *Poetica*, con particolare riferimento alla *proairesis* (pp. 151-55). Brodie 1991, pp. 179-265. Ho affrontato questo tema in uno studio in corso di stampa, Matelli s.d.

⁸³ *Poet.* 6.1450a20-22: οὐκ οὖν ὅπως τὰ ἦθη μιμήσονται πράττουσιν, ἀλλὰ τὰ ἦθη συμπεριλαμβάνουσιν διὰ τὰς πράξεις.

⁸⁴ *Poet.* 15.1454a37-1454b2: φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς.

un elemento-chiave, capace di dare unità e dinamismo al *sistema* composto da tante parti. Tale idea mi pare ben espressa dal passo (già considerato) in cui, dopo aver definito la trama come “composizione dei fatti” e parte più importante della tragedia, Aristotele sostiene che “la trama è lo scopo (*telos*) della tragedia e lo scopo è la cosa più importante tra tutte”⁸⁵. Degno di nota che poco prima avesse definito la trama anche come principio (*arché*) e anima (*psyché*) della tragedia⁸⁶. Insisto sull’importanza del valore che ha *la fine / il fine* per la struttura *sistemica* perché la troviamo ricorrente anche in altri ambiti, ad esempio nella *Metafisica*, in opere cosmologiche, fisiche, biologiche⁸⁷, etiche e retoriche, nelle quali la finitezza di una forma e il fine ultimo sembrano coincidere con l’idea di *sistema perfetto*⁸⁸. Nell’articolato concetto di *telos* sembra

⁸⁵ *Poet.* 6. 1450a15-23: μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις ... ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων.

⁸⁶ Vedi *supra* nota 25.

⁸⁷ Un ottimo quadro della nozione di *telos* nella *Fisica* con riferimenti alla *Metafisica* e alle opere cosmologiche e biologiche in Quarantotto 2005.

⁸⁸ *Eth. Nich.* II.6.14 1106b29-30: “Il male consiste nel non definito, come spiegarono i Pitagorici, mentre il bene nel limitato”. τὸ γὰρ κακὸν τοῦ ἀπειρου, ὡς οἱ Πυθαγόρειοι εἵκαζον, τὸ δ’ ἀγαθὸν τοῦ πεπερασμένου.

Eth. Eud. II.10.4 1225b434-37: “Nessuno compie una scelta sapendo che è impossibile, né in generale sceglie qualcosa che ritenga non essere nelle sue possibilità fare o non fare, cosicché è necessario questo: che il proposito sia nelle proprie possibilità”. (προαιρεῖται δ’ οὐθεὶς μὴ ἀγνοῶν ὅτι ἀδύνατον, οὐδ’ ὅλως ἄ δυνατὸν μὲν, μὴ ἐφ’ αὐτῷ δ’ οἶεται πράξει ἢ μὴ πράξει. ὥστε τοῦτο μὲν φανερόν, ὅτι ἀνάγκη τὸ προαιρετὸν τῶν ἐφ’ αὐτῷ τι εἶναι).

Poet. 6. 1450a15-23: “Tuttavia il più importante di questi elementi è la composizione dei fatti ... la trama è lo scopo della tragedia e lo scopo è la cosa più importante di tutte”. (μέγιστον δὲ τούτων ἐστὶν ἢ τῶν πραγμάτων σύστασις... ὥστε τὰ πράγματα καὶ ὁ μῦθος τέλος τῆς τραγωδίας, τὸ δὲ τέλος μέγιστον ἀπάντων).

Rhet. III.8 1408b27-28: “Ciò che è privo di ritmo è senza limiti, mentre deve avere limiti (ma non nel metro), perché quel che non ha limiti è sgradevole e inconoscibile”. τὸ δὲ ἄρρυθμον ἀπέραντον, δεῖ δὲ πεπεράνθαι μὲν, μὴ μέτρῳ δέ· ἀηδὲς γὰρ καὶ ἄγνωστον τὸ ἄπειρον.

Rhet. III.9 1409.29-34 “Con stile paratattico intendo ciò che di per sé non ha fine e finisce solo quando il senso è completo. È spiacevole, perché non ha una fine, dato che tutto tende ad un fine. Questo spiega perché i corridori, una volta giunti alla meta, perdono il fiato e le forze, mentre prima, quando hanno in vista la meta, non hanno stanchezza”. (λέγω δὲ εἰρομένην ἢ οὐδὲν ἔχει τέλος καθ’ αὐτήν, ἂν μὴ τὸ πρᾶγμα <τὸ> λεγόμενον τελειωθῇ. ἔστι δὲ ἀηδὴς διὰ τὸ ἄπειρον· τὸ γὰρ τέλος πάντες βούλονται καθορᾶν· διόπερ ἐπὶ τοῖς καμπτήρσιν ἐκπνεύουσι καὶ ἐκλύονται· προορῶντες γὰρ τὸ πέρασ οὐ κάμνουσι πρότερον).

Rhet. III.9 1409a35-b4 “Con periodo intendo l’espressione che di per sé ha un inizio, una fine e una grandezza abbracciabile dallo sguardo. Un’espressione del genere è piacevole ed è facile da comprendere: piacevole perché si trova nella condizione opposta di quella illimitata e perché l’ascoltatore ritiene ogni volta di raggiungere qualcosa, inoltre che qualcosa sia stato concluso, mentre è sgradevole non prevedere o non raggiungere un fine”. (λέγω δὲ περίοδον λέξιν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ τελευτὴν αὐτὴν καθ’ αὐτὴν καὶ μέγεθος

possibile ravvisare non solo il principio chiave di tutto il *sistema* filosofico di Aristotele⁸⁹, ma in particolare anche della sua estetica⁹⁰.

Concludo citando un passo dall’opera *Il Sublime* (I sec. d.C.) che a mio avviso, raccogliendo i concetti chiave del *sistema* poetico, fa propri anche i dinamismi speculativi messi in moto da tale idea. Proprio per questa via viene elaborato un nuovo concetto estetico, quello di sublimità, che non a caso viene presentato dall’autore di età augustea attraverso il termine *systema* e attraverso l’analogia con l’*organismo vivente*.

Ἐν δὲ τοῖς μάλιστα μεγεθοποιεῖ τὰ λεγόμενα, καθάπερ τὰ σώματα ἢ τῶν μελῶν ἐπισύνθεσις, ὧν ἔν μὲν οὐδὲν τμηθὲν ἀφ’ ἑτέρου καθ’ ἑαυτὸ ἀξιόλογον ἔχει, πάντα δὲ μετ’ ἀλλήλων ἐκπληροῖ τέλειον σύστημα, οὕτως τὰ μεγάλα σκεδασθέντα μὲν ἀπ’ ἀλλήλων ἄλλοσ’ ἄλλη ἅμα ἑαυτοῖς συνδιαφορεῖ καὶ τὸ ὕψος, σωματοποιούμενα δὲ τῇ κοινωνίᾳ καὶ ἔτι δεσμῶ τῆς ἁρμονίας περικλειόμενα αὐτῶ τῶκύκλω φωνήεντα γίνεται.

Ai discorsi, *come ai corpi*, dà soprattutto grandezza *la connessione delle parti*, ognuna delle quali separata dall’altra non è di per sé considerevole, mentre tutte e quante vicendevolmente unite formano un *sistema perfetto*. E così anche le grandi espressioni se sono sparpagliate una qui l’altra là, lontane le une dalle, disperdono con sé anche il sublime: ma quando *con la loro unione formano un unico corpo*, e anzi vengono raccolte *nei legami dell’armonia*, proprio grazie al compiuto giro dell’espressione *divengono risonanti* (Longino *Sul Sublime* 40.1).

In corsivo ho marcato i termini-chiave della *teoria sistemica* presenti in questo brano, i medesimi che ho presentato nella Parte I § 2. Tali corrispondenze devono indurci a non interpretare (come si potrebbe essere indotti)⁹¹, la

εὐσύνοπτον. ἡδεῖα δ’ ἢ τοιαύτη καὶ εὐμαθής, ἡδεῖα μὲν διὰ τὸ ἐναντίας ἔχειν τῷ ἀπεράντῳ, καὶ ὅτι αἰεὶ τι οἶεται ἔχειν ὀ ἀκροατῆς καὶ πεπεράνθαι τι αὐτῶ, τὸ δὲ μηδὲν προνοεῖν μηδὲ ἀνύειν ἀηδές).

⁸⁹ Quarantotto 2005. Una critica alla teoria della teleologia aristotelica che tuttavia non disconosce l’importanza di questa idea nella descrizione degli organismi viventi in Johnson 2005, in particolare vedi le conclusioni a pp. 287-94

⁹⁰ Di questo aspetto mi sono occupata in uno studio purtroppo ancora in corso di stampa, vedi Matelli s.d.

⁹¹ In passi assai suggestivi e importanti per la sua idea di “sublime”, che intende differenziare da quella di Cecilio di Calatte, Longino evoca la grandiosità dei grandi spettacoli naturali, la contemplazione del cosmo, la tensione al superamento dei limiti umani (vedi *Sul Sublime* 35). Il contesto dell’opera, tra cui i significativi passi citati *Sul Sublime* 7.2 e 40.1, indica l’esperienza del sublime come una tensione verso l’*Oltre*, divino, capace di dilatare in grandezza i limiti umani; da non confondere con la poetica che identifica l’esperienza del sublime con l’evocazione dell’*infinito* o dell’*indefinito* elaborata in età romantica (vedi e.g. Wordsworth, *The Prelude*, 6 vv. 602-608. Saint Girons 2006, pp. 143-68; Pinna 2007).

poetica del *sublime* come una “poetica dell’*Indefinito*”, ma, piuttosto, come una poetica dell’*Oltre*, dentro al dinamismo di una *realtà sistemica*.

L’autore del trattato *Sul sublime* descrive così lo specifico effetto di *eccedenza* generato da un’opera che, grazie alla connessione *sistemica* di tutte le sue parti, produce sublimità:

φύσει γάρ πως ὑπὸ τάλιθοῦς ὕψους ἐπαίρεται τε ἡμῶν ἢ ψυχὴ καὶ γαῦρόν τι ἀναστήμα λαμβάνουσα πληροῦται χαρᾶς καὶ μεγαλαυχίας, ὡς αὐτὴ γεννήσασα ὅπερ ἤκουσεν.

Per natura infatti la nostra anima viene come esaltata dal vero sublime, e nel toccare un’entusiasmante altezza si riempie di gioia e di orgoglio, come se lei stessa avesse generato ciò che ha udito (Longino *Sul Sublime* 7.2).

Il fenomeno dell’*eccedenza* di un *sistema* “perfetto”, qui chiamato *sublime*, comunica all’esterno energie *risonanti*. E potenzialmente creative, dentro a ogni “*storia*”.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

BOOTH W., *The Poetics for a practical Critic*, in Oksenberg Rorty 1992, pp. 387-408.

BROADIE S., *Ethics with Aristotle*, Oxford University Press, New York-Oxford 1991.

BROOK P., *The empty space*, Touchstone Book-Simon & Schuster, London 1968; trad. it. *Lo spazio vuoto*, Bulzoni, Roma 1998.

CASCETTA A. (A cura di), *Sulle orme dell’antico: la tragedia greca e la scena contemporanea*, Vita e Pensiero, Milano 1991.

CSAPO E. - MILLER M.C. (eds.), *The origins of Theatre in Ancient Greece and beyond. From Ritual to Drama*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.

CSAPO E. - SLATER W.J., *The context of Ancient Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1997.

DEL GIUDICE E., *Una via quantistica alla teoria dei sistemi*, in Ulivi Urbani 2010a, pp. 47-70.

DONINI P., *Aristotele, Poetica*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2008.

FREELAND C.A., *Plot imitates Action: Aesthetic Evaluation and Moral Realism in Aristotle’s Poetics*, in Oksenberg Rorty 1992, pp. 133-53.

GENTILI B., 1979, *Theatrical Performances in the Ancient world. Hellenistic and early Roman Theatre*, J.C. Gieben, Amsterdam-Uithoorn 1979.

GIORDANI A., *L'ontologia della sostanza alla luce della teoria dei sistemi*, in Ulivi Urbani 2010a, pp. 197-229.

GUASTELLA G. (a cura di), *Le rinascite della tragedia. Origini classiche e tradizioni europee*, Carrocci, Roma 2007.

HALLIWELL S., *Aristotle's Poetics*, Duckworth, Cambridge 1986.

HALLIWELL S., *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, a cura di G. Lombardo, trad. it. di D. Guastini e L. Maimone Ansaldo Patti, Aesthetica, Palermo 2009.

JANKO R., *From Catharsis to the Aristotelian Mean*, in Oksenberg Rorty 1992, pp. 341-58.

JOHNSON M.R., *Aristotle on Teleology*, Clarendon Press, Oxford 2005.

JOHNSON S., *La nuova scienza dei sistemi emergenti. Dalle colonie di insetti al cervello umano, dalle città ai videogame e all'economia, dai movimenti di protesta ai network*, Garzanti, Milano 2004 (ed. or. *Emergence. The connected lives of ants, brains, cities and software*, Penguin Books, London 2001).

KASSEL R. (ed.), *Aristotelis De Arte Poetica liber*, Clarendon Press, Oxonii 1965.

KOSMAN A., *Acting: Drama as the Mimesis of Praxis*, in Oksenberg Rorty 1992, pp. 51-72.

LANZA D., *Aristotele, Poetica*, Introduzione e note di D. Lanza, RCS, Milano 1987 e ristampe successive.

LEAR J., *Katharsis*, in Oksenberg Rorty 1992, pp. 315-40.

LESKY A., *Geschichte der Griechischen Literatur*, Francke Verlag, Bern-München 1971³.

LOMBARDO G., *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna 2002.

MASTROMARCO G. - TOTARO P., *Storia del teatro greco*, Le Monnier Università, Grassano-Bagnoli a Ripoli 2008

MATELLI E., *Il principio di finalità nell'idea di "carattere" di Aristotele e della sua scuola*, in corso di stampa in un volume in memoria di Emilio Mattioli presso l'editore Mucchi.

MELLA P., *Aziende. Istituzioni di Economia aziendale*, Franco Angeli, Milano 2010².

MILLER J.G., *Living systems*, McGraw-Hill, New York 1978.

MINATI G.-ABRAM M.-PESSA E. (eds.), *Systemics of Emergence: Research and Applications*, Springer, New York 2006.

MINATI G., *Sistemi: origini, ricerca e prospettive*, in Ulivi Urbani 2010a, pp. 15-46.

OKSENBERG RORTY A., *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, Oxford 1992.

- PINNA G., *Il sublime romantico. Storia di un concetto sommerso*, Aesthetica Preprint, Palermo 2007.
- QUARANTOTTO D., *Causa finale. Sostanza, essenza in Aristotele. Saggio sulla struttura dei processi teleologici naturali e sulla funzione del telos*, Bibliopolis, Napoli 2005.
- SAINT GIRONS B., *Il sublime*, Il Mulino, Bologna 2006.
- TODISCO L., *Teatro e spettacolo in Magna Grecia e in Sicilia. Testi, Immagini, Architettura*, Longanesi, Milano 2002.
- ULIVI URBANI L. (a cura di), *Strutture di mondo. Il pensiero sistemico come specchio di una realtà complessa*, Il Mulino, Bologna 2010[a].
- ULIVI URBANI L., *La struttura dell'umano. Linee di un'antropologia sistemica* [2010b], in Ulivi Urbani 2010a, pp. 231-248.
- VAHLEN I., *Aristotelis de Arte Poetica liber*, S. Hirzelium, Lipsiae 1885.
- VITIELLO G., *Dissipazione e coerenza nella dinamica cerebrale*, in Ulivi Urbani 2010a, pp. 105-126.
- VON BERTALANFFY L., *General System. Theory. Foundations, Development, Applications*, George Braziller, New York; trad. it. di E Bellone, *Teoria generale dei sistemi. Fondamenti, sviluppo, applicazioni*, introduzione di G. Minati, Mondadori, Milano 1969.
- WEICK K.E. - SUTCLIFFE K.M., *Governare l'inatteso. Organizzazioni capaci di affrontare le crisi con successo*, trad. italiana di F. Dovigo, Cortina, Milano 2007.
- WHITE S., *Aristotle's Favorite Tragedies*, in Oksenberg Rorty 1992, pp. 221-240.
- WOODRUFF P., *Aristotle on Mimesis*, in Oksenberg Rorty 1992, pp. 73-95.
- ZORZETTI N., *Tragediografi greci minori* [1987a], in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, 3, Marzorati, Settimo Milanese 1987, pp. 2257-2275.
- ZORZETTI N., *Tragediografi latini minori* [1987b], in *Dizionario degli scrittori greci e latini*, 3, Marzorati, Settimo Milanese 1987, pp. 2275-2285.