

SENECIO

Direttore

Andrea Piccolo e Lorenzo Fort



SAGGI, ENIGMI, APOPHORETA

Senecio

www.senecio.it

direzione@senecio.it

Napoli, 2025

La manipolazione e/o la riproduzione (totale o parziale) e/o la diffusione telematica di quest'opera sono consentite a singoli o comunque a soggetti non costituiti come imprese di carattere editoriale, cinematografico o radio-televisivo.

La *Poetica* di Aristotele nel Medioevo: Petrarca e Boccaccio

di Vincenzo Ruggiero Perrino

1. La *Poetica* di Aristotele

Platone era stato chiaro: dal punto di vista teoretico il fine dell'uomo consiste nella conoscenza delle Idee, massimamente l'Idea di Bene, che è la più alta ed è la causa di tutte le altre. Dal punto di vista pratico, l'uomo è chiamato a realizzare una società perfetta, sostanzialmente comunista e che mira solo al bene dello Stato.

Nel sistema così delineato il giudizio sull'arte non può che essere negativo. Infatti, essa allontana l'uomo dalla verità, non essendo altro che una copia di una copia: una statua è la rappresentazione di un uomo, che a sua volta è una copia dell'Idea di uomo. Esecrandi sono gli artisti, poiché allontanano gli uomini dalla contemplazione delle forme perfette dell'Iperuranio, per concentrarli sulla contemplazione di copie di copie.

Se pittura e scultura sono avversate, ancor più lo è la poesia. Delineato il meccanismo della creazione poetica nello *Ione*¹, nella *Repubblica* Platone critica lo stato di alterazione emotiva del poeta, fuori di sé nell'atto compositivo. Nel X libro (598c), Platone si scaglia anche contro le sdolcinate musiche orientali, che distraggono l'uomo dalla contemplazione².

Il disprezzo verso l'arte ha anche una ragione politica. Le arti tradizionali sono condannate, perché allontanano l'uomo dal progetto di realizzare uno Stato in cui tutti vivono ricercando il bene dello Stato stesso. Antidoto all'egoismo è l'eliminazione di qualsiasi emozione e qualsiasi passione. La poesia e (soprattutto) la tragedia non fanno altro che suscitare emozioni, ignorando l'equilibrio, l'ordine, la misura, che sono invece caratteristiche fondamentali di virtù politica.

Nel desolato quadro ermeneutico sull'arte delineato da Platone, il "bello", non essendo riferito all'arte ma alla metafisica e alle Idee, è la manifestazione evidente delle Idee, cioè dei valori, ed è pertanto la più facile via d'accesso a tali valori (e.g., *Fedro*, 250e). L'arte è perciò disgiunta dal bello ed è definita "poetica", cioè "arte produttiva" (e.g., *Sofista*, 265a)³.

Anche per Aristotele l'arte e la poesia sono essenzialmente imitazione. Tuttavia, per lo Stagirita, le "scienze poietiche"⁴ non interessano, se non indirettamente, la ricerca filosofica.

¹ Cfr. C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico*, in "Culture teatrali", 9 (2003), pp. 135-165.

² Per contro, la teoria musicale, per il suo aspetto matematico, è invece accettata da Platone (si pensi all'importanza attribuita dal filosofo alla matematica nel *Timeo*). Anche il mito si salva dalle condanne platoniche, in quanto non è una "copia di una copia" e non azzarda dimostrazioni: lungi dal descrivere il mondo sensibile, il mito è un racconto non dimostrativo riferito ai supremi problemi filosofici.

³ La bellezza non è collegata all'arte, ma all'eros, all'amore, all'Idea di Bellezza, alla Bellezza in sé. Il Bello coincide con il Bene, e quindi l'Amore conduce all'Assoluto. L'analisi platonica di Amore è splendida: Amore non è né divino, né umano, né mortale, né immortale, né sapiente, né ignorante, né maschio, né femmina: è "filosofo", cioè aspira alla sapienza, costantemente la cerca, come fa l'amante. Il vero Amore è desiderio del Bello, del Bene, della sapienza, dell'Assoluto. L'amore fisico è il grado più basso dell'amore; poi c'è il grado degli amanti del bene, delle pure scienze, della giustizia; infine c'è l'Idea folgorante del Bello in sé, dell'Assoluto. Nel *Fedro* Platone approfondisce il tema dell'amore collegandolo alla dottrina della reminiscenza: l'anima, nella sua vita originaria, ha visto il mondo delle Idee, poi è precipitata nei corpi, ma faticosamente si ricorda le Idee, in particolare quella di Bellezza, che è la più evidente: osservando la bellezza nelle cose empiriche (dell'esperienza), l'anima s'infiamma del desiderio di raggiungerla: l'"Amore platonico" è quindi "nostalgia dell'Assoluto", cfr. M. Martini, *L'estetica in Platone e in Aristotele*, www.marcomartini.myblog.it, 12 maggio 2015.

⁴ Aristotele distingue tra scienze teoretiche, scienze pratiche, e scienze produttive. Leggiamo in *Topici* 145a15-18: «[la scienza] è detta sia teoretica, sia pratica, sia produttiva; ciascuno di questi termini, infatti, indica una relazione: la scienza è infatti volta a "conoscere qualcosa", volta a "produrre qualcosa", e volta a "realizzare qualcosa mediante l'azione"». Più nello specifico, la capacità di "produrre qualcosa", o, meglio, la disposizione

Fanno eccezione le “arti belle”, che si distinguono da tutte le altre sia nella loro struttura, che nella loro finalità. Dice Aristotele: «Alcune cose che la natura non sa fare l’arte le fa; altre invece le *imita*» (*Phys.* II 8). Ragion per la quale, alcune arti completano la natura e hanno, dunque, come fine la pura utilità pragmatica. Le “arti belle” sono quelle che imitano la natura stessa, riproducendone o ricreandone alcuni aspetti, e i cui fini non coincidono con gli scopi della mera utilità pratica.

Aristotele esamina le “arti belle” nella *Poetica*. O, per meglio dire, egli tratta della poesia tragica e, a questa subordinata, della poesia epica (è andata perduta la parte in cui trattava della commedia). In ogni caso alcune cose che egli afferma possono essere estese anche alle altre “arti belle”.

Le domande che Aristotele si pone sono: *a*) qual è la natura del fatto e del discorso poetico? *b*) a che cosa esso mira? Conseguentemente, i concetti su cui va concentrata l’attenzione sono due: *a*) il concetto di *mimési*; *b*) il concetto di *catarsi*.

Aristotele interpreta la *mimési* («imitazione») artistica indicando con essa non un’attività che riproduce passivamente la parvenza delle cose. Essa bensì ricrea le cose secondo una nuova dimensione⁵. Il Filosofo comprende benissimo che il poeta è tale solo in virtù della propria capacità mimetica o creatrice, e sono azioni che egli imita o crea, non versi. Del resto la poesia (e l’arte, in genere) non dipende dal suo oggetto, o meglio dal contenuto di verità del proprio oggetto: non è la verità storica che essa deve rappresentare e che le danno valore. L’arte può certo narrare *anche* cose effettivamente accadute, ma diviene arte soltanto se a queste cose essa aggiunge un certo *quid* che manca alla narrazione puramente storica. Risulta chiaro, perciò, che la poesia possiede una superiorità sulla storia, per il diverso modo con cui essa tratta i fatti⁶.

che rende possibile la produzione, è la tecnica (*techne*): «la tecnica consiste in un certo stato abituale, accompagnato da ragione vera e rivolto alla produzione». Tale capacità produttiva (*poietike*), più nello specifico, può dar origine sia ad oggetti materiali (es. una casa, una statua, un tempio), sia a realtà immateriali (es. un discorso, una tragedia, una poesia). Quindi, sulla base di questa prima articolazione, all’interno della nozione di *techne* intesa genericamente come “capacità produttiva”, è possibile distinguere tra: *a*) quelle che potremmo chiamare, nel nostro senso, le tecniche e le arti (volte alla realizzazione di prodotti materiali); *b*) la poetica e la retorica, chiamate a realizzare opere immateriali, a cui lo Stagirita dedica, nello specifico, la *Retorica* (*Techne retorike* e la *Poetica* (*Peri poietikes [technes]*)). Spostando però l’angolo di osservazione dall’oggetto prodotto dalla *techne* alla sua funzione, si può dire che una ulteriore importante articolazione all’interno della nozione di *techne* è quella tra: *1) technai “utili”* (come ad esempio l’architettura e la medicina); *2) le “arti belle”* (pittura, scultura, poesia). Queste seconde, in quanto finalizzate alla produzione di realtà non utili ma “belle”, appunto, sono disinteressate e, da un certo punto di vista, ovvero “in sé”, sono superiori a quelle necessarie. Tali *technai*, infatti, non avendo di mira la realizzazione di qualcosa di necessario alla sopravvivenza, ma, appunto, tendendo esclusivamente al “bello”, ovvero al piacere disinteressato derivante dalla loro realizzazione e dalla loro fruizione, sono dotate di quella caratteristica di “inutilità” che, per certi versi, le avvicina alle scienze teoretiche. Pertanto, a differenza di Platone che, come si è visto, da un certo punto di vista condanna l’arte, Aristotele tiene in alta considerazione la *techne*, nella duplice accezione di “tecnica” e di “arte”. Inoltre va rilevato come, mentre in Platone una delle critiche mosse all’arte consisteva nel fatto che essa ha la caratteristica di allontanare dal vero (critica mossa, analogamente, alla retorica, proprio per il suo configurarsi come una mistificazione della verità), Aristotele, al contrario, definisce la tecnica come uno stato abituale “accompagnato da ragione vera” e dunque, almeno in linea di principio, la lega strettamente alla dimensione veritativa, cfr. A. Fermani, *La Retorica e la Poetica*, <https://docenti.unimc.it/ariana.fermani/teaching/2023/28240/files/poetica-e-retorica>, 2023.

⁵ Leggiamo nella *Poetica*: «Compito del poeta è di dire non le cose avvenute, ma quelle che potrebbero accadere e le possibilità secondo verisimiglianza e necessità. E, infatti, lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di parlare l’uno in prosa e l’altro in versi (giacché l’opera di Erodoto, se fosse in versi non per questo sarebbe meno storia, di quanto non lo sia senza), ma differiscono in questo: che l’uno racconta le cose accadute e l’altro quelle che potrebbero succedere. E perciò la poesia è cosa più nobile e più filosofica della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell’universale, mentre la storia del particolare. L’universale, poi, è questo: quali specie di cose e quali specie di persone capiti di dire o di fare secondo verisimiglianza o necessità, al che mira la poesia pur ponendo nomi propri; mentre è particolare che cosa Alcibiade fece “e che cosa patì» (*Poet.* 9).

⁶ Cfr. G. Reale, *Il pensiero antico*, Milano 2001, pp. 244-247. In effetti, mentre la storia resta agganciata interamente al particolare e lo considera proprio in quanto particolare, la poesia, quando anche tocca gli stessi

La poesia non solo può e deve sganciarsi dalla realtà, ma può anche introdurre l'irrazionale e l'impossibile: può perfino dire menzogne e far uso di "ragionamenti fallaci", purché tutto questo sia reso in una forma verosimile (*Poet.* 24-25). Infatti, l'universalità della rappresentazione poetica nasce dalla sua capacità di riprodurre gli eventi «secondo la legge della verosimiglianza e della necessità», e per assurgere al canone di bellezza, essa deve essere ordinata, simmetrica e proporzionata (*Poet.* 7)⁷.

Dunque: la natura dell'arte consiste nell'imitazione del reale secondo la dimensione del verosimile; la finalità di essa sta nella purificazione delle passioni⁸. Chiediamoci: che cosa significa purificazione delle passioni?

Aristotele la indica come *katharsis* ("catarsi") delle passioni, non sciogliendo però l'ambiguità di fondo di cosa intendesse, il che ha dato vita ad una serie di interpretazioni. Alcuni hanno ritenuto che Aristotele parlasse di purificazione delle passioni in senso morale, ottenuta mediante l'eliminazione di ciò che esse hanno di deteriore. Altri, invece, hanno inteso la «catarsi delle passioni» nel senso di rimozione o di eliminazione temporanea delle passioni, in senso quasi fisiologico, e quindi nel senso di liberazione *dalle* passioni.

Alla catarsi, che rimane sostanzialmente non spiegata, Aristotele fa cenno anche in due passi della *Politica* (VIII 6-7). Da questi passi risulta chiaramente che la catarsi poetica non è certamente una purificazione di carattere morale (giacché è da questa espressamente distinta), ma risulta altrettanto bene che essa non possa ridursi a un fatto puramente fisiologico. È probabile o, in ogni caso, possibile che, pur con oscillazioni e incertezze, Aristotele intravedesse in quella piacevole liberazione operata dall'arte qualcosa di analogo a quello che noi oggi chiamiamo «piacere estetico»⁹.

2. Aristotele nel Medioevo

L'antichità conobbe di Aristotele soprattutto gli scritti essoterici e giovanili, in opposizione ai quali si orientò, per esempio, il pensiero di Epicuro. Grande influenza ebbe, inaugurando una tradizione letteraria e filosofica, soprattutto il *Protreptico*, che fu oggetto di confronto anche per scrittori cristiani. Uno sforzo per eliminare il contrasto tra Platone e Aristotele fu fatto dal neoplatonismo: Porfirio scrisse la celebre *Introduzione*, o *Isagoge*, alla logica aristotelica, resa poi nota in Occidente attraverso la traduzione e i commenti di Severino Boezio (480 circa - 524). Fu soprattutto attraverso l'opera di quest'ultimo che la conoscenza di Aristotele iniziò a diffondersi nell'Occidente cristiano. In Oriente, e poi attraverso le traduzioni in latino in Occidente, fu invece determinante l'opera dei traduttori siri e arabi (questi ultimi traducevano dal greco e dal siriaco). Perciò, per seguire la penetrazione, la diffusione e la ricezione del pensiero di Aristotele nei secoli del Medioevo, sono a disposizione due vie: il diffondersi in Occidente del pensiero arabo e lo sviluppo delle traduzioni latine¹⁰.

fatti che tratta la storia, li trasfigura, per così dire, in virtù del suo modo di affrontarli e di vederli «sotto l'aspetto della possibilità e della verosimiglianza»; e così li fa assurgere a un più ampio significato, e, in certo senso, universalizza questo oggetto. Aristotele usa proprio il termine tecnico di «universalì» (*to katholou*).

⁷ Applicando questi canoni alla tragedia, Aristotele la voleva né troppo lunga né troppo corta, ma capace di essere colta con la mente come in uno sguardo dal principio alla fine. È la stessa cosa certamente varrebbe, per lui, per ogni altra opera d'arte. È un modo di concepire il Bello, questo di Aristotele, che reca la chiara impronta ellenica del μηδὲν ἄγαν e della "misura" e, in particolare, la chiara cifra del pensare platonico, che nel «limite» poneva la perfezione.

⁸ Questo il filosofo sostiene, facendo esplicito riferimento alla tragedia, con una definizione che, però, può essere estesa anche all'arte in generale: «Tragedia, dunque, è mimési [«imitazione»] di un'azione seria e compiuta in se stessa, con una certa estensione; in un linguaggio abbellito di varie specie di abbellimenti, ma ciascuno a suo luogo nelle diverse parti; in forma drammatica e non narrativa; la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà o terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni» (*Poet.* 6).

⁹ Cfr. G. Reale, *op. cit.*, p. 247.

¹⁰ In ambito ebraico, invece, si era avuto già con Filone di Alessandria (I secolo d.C.) un primo tentativo di conciliare la Legge mosaica con la filosofia platonica, tentativo tuttavia che aveva avuto maggior seguito presso i

2.1 L'Aristotele islamico

La storia della *Poetica* aristotelica nel mondo islamico risulta significativa per diverse ragioni. Innanzitutto, mentre per settori della filosofia e delle scienze greche la cultura islamica ha assorbito le conoscenze ellenistiche senza contrapporvi un proprio patrimonio, nel caso della letteratura la rielaborazione del pensiero greco è avvenuta in un contesto molto più stimolante. Infatti, gli arabi disponevano di una propria tradizione poetica, risalente all'epoca della *jâhiliyyah* (cioè l'ignoranza di Dio prima della rivelazione di Muhammad). Conseguentemente, il ricco contesto culturale autoctono non poteva non condizionare la lettura che i filosofi musulmani hanno operato sul trattato aristotelico¹¹.

Non a caso, la *Poetica* appare quasi irriconoscibile nei commenti degli esegeti musulmani, dal momento che i riferimenti alla letteratura greca presenti nell'originale si perdono completamente e, nel caso di Averroè, vengono addirittura sostituiti con esempi tratti dalla tradizione poetica araba.

La poesia gioca un ruolo di primaria importanza nel contesto culturale arabo-islamico. Durante la *jâhiliyyah* i poeti erano i cantori delle gesta delle tribù, coloro che ne serbavano la storia e la memoria, trasmettendo oralmente il patrimonio condiviso della collettività, ed erano i titolari di una funzione politico-sociale, tessendo le lodi della tribù e scagliando invettive contro i nemici. Con l'avvento dell'Islam, tuttavia, il ruolo centrale del poeta nella comunità ed il carisma di cui veniva investito lo rendevano una figura potenzialmente pericolosa nell'ottica di diffusione della nuova fede.

D'altronde c'era il dogma dell'inimitabilità del testo Sacro, ossia il Corano, che non solo rappresentava un modello estremo di perfezione letteraria, ma poneva veri e propri limiti alla creatività dell'uomo. Il Corano supera le forme espressive proprie della poetica dell'oralità della *jâhiliyyah*, inaugurando un'estetica della scrittura¹².

Ciò posto, occorre capire se, e in che modo, la percezione che gli arabi avevano dell'unicità del proprio patrimonio letterario influi sulla mancata traduzione della letteratura greca e sulle conseguenti difficoltà di comprensione della *Poetica* aristotelica. Al riguardo il poligrafo *mu'tazilīta* al-Jâhîz (VIII-IX secolo), nel *Libro sugli animali*, affronta i problemi di traduzione e le difficoltà di tradurre la poesia araba. Egli scrive: «Il merito della poesia spetta solo agli Arabi e a quelli che parlano la loro lingua: la poesia non può e non deve essere tradotta. Quando viene tradotta, infatti, l'armonia si rompe, il metro si perde, la bellezza svanisce e tace per sempre il meraviglioso che è in essa, divenendo così simile alla prosa»¹³.

Al-Jâhîz aveva messo a confronto la poesia araba e la filosofia greca, giungendo alla conclusione che, mentre è lecito tradurre la filosofia, risulta impossibile fare altrettanto con la poesia, che soffrirebbe un'inevitabile perdita del ritmo, della rima e di tutti gli elementi che determinano la musicalità di un componimento. Analogamente la poesia straniera è altrettanto intraducibile: essa deve essere frutta nella sua lingua originale, e quindi, per leggere i testi di letteratura greca, è dunque necessario conoscere il greco.

Nessuno degli esegeti musulmani, però, ha avuto accesso diretto ai testi di letteratura greca e per le opere filosofiche ci si basava sulla doppia mediazione della traduzione siriaca e araba.

primi cristiani. Con Avicebron, e poi con Mosè Maimonide, si avrà un effettivo confronto tra la fede ebraica e il retaggio culturale greco. Maimonide si servì dell'aristotelismo, influenzato da numerosi concetti neoplatonici, per conciliare la fede nella *Torah* e nel *Talmud* con forme razionali di speculazione filosofica, sostenendo la trascendenza di Dio, la libera volontà umana e divina, e l'origine creazionistica del mondo, ma negando come Averroè l'immortalità dell'anima individuale; cfr. *Filosofia medievale*, s.v., in Wikipedia.

¹¹ Cfr. F. Forte, *La poetica aristotelica nella tradizione islamica*, in "Doctor Virtualis", 7 (2007), pp. 149-168.

¹² Cfr. A.W. Adonis, *Introduction à la poétique arabe*, Paris 1985, trad. it. di F. Del Vescovo - L. Cambria, Genova 1992.

¹³ Cfr. Ch. Pellat, *Le milieu basrien et la formation de Jâhîz*, Parigi 1953; Al-Jâhîz, *Le cadi et la mouche: anthologie du Livre des animaux*, trad. franc. di Lakhdar Souami, Parigi 1988; M. Cassarino, *Traduzioni e traduttori arabi dall'VIII all'XI secolo*, Roma 1998.

Considerando che il testo della *Poetica* è ricchissimo di riferimenti alla letteratura greca ed è costruito intorno alla forma della tragedia, la mediazione dei traduttori risulta particolarmente importante e significativa nell'orientare la lettura dei commentatori arabi.

In mancanza di testimonianze certe circa l'esistenza di versioni precedenti, è da ritenere che la prima traduzione siriaca della *Poetica* sia quella di Ishâq Ibn Hunayn, figlio del più celebre medico e traduttore dell'epoca abbaside, Hunayn Ibn Ishâq (IX secolo), della quale restano pochi frammenti. Questi ultimi lasciano intravedere un testo molto oscuro e poco comprensibile. Eppure è su questa versione che hanno lavorato i traduttori arabi: sicuramente la prima traduzione di Abû Bishr Mattâ ibn Yûnus (X secolo) si è basata su quella di Ishâq Ibn Hunayn¹⁴.

L'altra traduzione di cui disponiamo è quella attribuita all'allievo di Abû Bishr, Yahyâ Ibn 'Adî (X secolo). Essa appare una semplice revisione di quella precedente, senza particolari variazioni rispetto al testo siriaco. È da notare che già nella traduzione araba di Abû Bishr la traslitterazione siriaca del termine greco *tragoidia* viene sostituita con il termine arabo *madîh* («poesia d'elogio»)¹⁵.

La lettura proposta dai filosofi musulmani cerca di rispondere a due esigenze teoriche: da un lato giustificare l'appartenenza di *Retorica* e *Poetica* all'opera logica di Aristotele (al-Fârâbî e Avicenna), dall'altro adattare le norme espresse nella *Poetica* aristotelica alla produzione letteraria del mondo orientale (Averroè), nonostante ci sia una totale discrepanza tra questi due universi letterari¹⁶.

Nella trasmissione del trattato aristotelico è importante il ruolo della tradizione esegetica tardoantica, che includeva la *Poetica* nell'*Organon*. Una tale sistemazione potrebbe avere invogliato i commentatori arabi, per esigenze di completezza, a prestare attenzione al testo, nonostante le oggettive difficoltà di comprensione. Un'ipotesi verosimile è che la tradizione dell'*Organon* lungo (*Categorie*, *De Interpretatione*, *Analitici primi e secondi*, *Topici*, *Confutazioni sofistiche*, *Retorica e Poetica*) – la *Poetica* è dunque una disciplina della logica – viene ereditata dai traduttori nestoriani e giacobiti e, attraverso questi, da tutti i *fâlâsifah*.

Nel *Catalogo delle scienze* (X secolo), al-Fârâbî propone una nuova divisione del sapere. Egli supera sia il modello aristotelico (nel quale, come detto, le scienze erano divise in teoretiche, pratiche e poietiche), che quello islamico (in cui alle scienze razionali si affiancavano le scienze tradizionali), giungendo ad includere nella classificazione filosofica le scienze del linguaggio, la giurisprudenza e la teologia (tradizionalmente inserite nell'ambito delle scienze religiose). In tale sistemazione, la logica rappresenta una sorta di grammatica universale in grado di fornire un metodo argomentativo e un linguaggio tecnico adatti ai differenti tipi di discorso. Annettendo la *Poetica* alle discipline logiche, si riconosce il valore epistemologico della poesia.

Posta la propria divisione delle scienze, al-Fârâbî, nell'*Epistola introduttiva alla logica*, classifica cinque differenti tipi di discorso, scanditi secondo il grado di verità delle premesse:

¹⁴ Cfr. L. Schierer, *The Syriac and Arabic Versions of Aristotle's Poetic*, in G. Endress - R. Kruk (eds.), *The ancient Tradition in Christian and Islamic Hellenism. Studies on the Transmission of Greek Philosophy and Sciences*, Leiden 1997. Per le notizie sulla versione di Abû Bishr, cfr. la breve bibliografia della poetica di Aristotele nella tradizione orientale e anche alla bibliografia di C. Baffioni, in *Averroes, Commento al Perì Poietikés*, Milano 1990.

¹⁵ Cfr. S.M. Afnan, *The Commentary of Avicenna on Aristotle's Poetic*, in "Journal of the Royal Asiatic Society", 1947, che analizza le differenze tra la versione di Avicenna e la traduzione di Abû Bishr, ipotizzando che il filosofo abbia utilizzato la revisione di Yahyâ ibn 'Adî.

¹⁶ La letteratura greca rimane sconosciuta al mondo islamico, e, essendo il testo aristotelico basato sui riferimenti al dramma attico, si può capire la difficoltà di comprensione degli interpreti musulmani di fronte al suo contenuto. Ma il testo commentato dai *fâlâsifah* è già molto lontano da quello greco: i traduttori nestoriani prima, e quelli arabi poi, hanno già stravolto gran parte del senso della teoria aristotelica. Perciò, il ruolo delle traduzioni va considerato sempre accanto al contesto culturale in cui operavano gli interpreti arabi: nel caso della *Poetica* questo quadro è dato dalle teorie elaborate dalla critica letteraria, cfr. F. Forte, *op. cit.*, p. 156.

discorso dimostrativo, dialettico, sofistico, retorico e poetico. Quest'ultimo è senz'altro logico, poiché gli si può applicare la forma argomentativa del sillogismo. Si tratta, però, di un sillogismo particolare, poetico o immaginativo, la cui peculiarità è data dal fatto che le premesse sono ispirate dall'emozione, e l'assenso all'argomentazione è psicologico e non intellettuale. Il piacere rappresenta una parte della struttura formale del sillogismo poetico, poiché garantisce l'armonia del discorso.

La teoria del sillogismo poetico è ripresa da Avicenna, che potrebbe aver utilizzato una traduzione araba diversa rispetto al suo predecessore. Nelle parti dedicate alla logica del *Libro della guarigione* (*Kitâb al-Shifâ'*, XI secolo), egli cerca di legittimare l'appartenenza della poetica alla logica, fornendo criteri oggettivi alla valutazione estetica. Pertanto, individua alcune regole, che permettano di misurare l'efficacia del discorso poetico e di conseguenza la sua validità.

Avicenna sostiene che la poesia possegga una forza argomentativa diversa e complementare a quella del discorso logico scientifico: l'assenso che essa produce dipende dal piacere che la rappresentazione suscita nell'ascoltatore. Questo assenso "immaginativo" è generato dalla mimesi (intesa sia come imitazione, che come rappresentazione), la quale suscita sentimenti di piacere e dolore, e indirizza l'azione in una direzione piuttosto che in un'altra.

Di Averroè (XII secolo) abbiamo conservato sia un compendio sia una parafrasi del testo aristotelico; nel primo, il gran commentatore segue le orme dei suoi predecessori (in particolare di Avicenna), trattando del sillogismo poetico; nella seconda scompaiono i cenni alla poesia come argomentazione logica.

La sottolineatura del legame tra bellezza e verità fa meglio comprendere il valore epistemologico della poesia, capace di condurre alla verità attraverso un percorso alternativo a quello delle scienze dimostrative. Anche per Averroè il discorso poetico genera l'assenso dell'ascoltatore attraverso l'imitazione. Quest'ultima, per essere efficace, deve sempre rappresentare qualcosa di vero o di verosimile, e non allontanarsi troppo dalla verità. Di conseguenza il poeta deve rendere i propri versi comprensibili, se vuole essere persuasivo nei confronti del pubblico. Averroè sottace, a differenza di Aristotele, la capacità creativa del linguaggio simbolico della poesia, insistendo piuttosto sul legame con la verità e la rappresentazione della realtà.

Non a caso, l'aspetto più importante, che caratterizza i commenti arabi al testo aristotelico e soprattutto la parafrasi di Averroè, è l'accentuazione della funzione morale della poesia, il cui scopo è quello di educare gli uomini alla virtù e allontanarli dal vizio. L'insistenza di Averroè sul legame della poesia con la verità si spiega proprio alla luce di una maggiore efficacia pedagogica della poesia: se il lettore/ascoltatore non ritenesse plausibili gli eventi descritti nel discorso poetico, si perderebbe la loro funzione di edificazione morale. In tal modo, il giudizio estetico assume una connotazione morale, che, attraverso l'identificazione tra tragedia ed encomio (*madîh*) e, parallelamente, tra commedia e satira (*hijâ'*), è all'origine delle maggiori discrepanze tra il testo greco e i commenti arabi.

È chiaro come la parafrasi di Averroè risulti piuttosto distante dalla *Poetica*, muovendosi con disinvolta libertà tra le norme estetiche dello Stagirita. Per esempio: l'arte dell'encomio (cioè il corrispettivo della tragedia aristotelica) è legata alla imitazione delle virtù, e nel *Commento medio alla Poetica* vengono citate le storie coraniche di Giuseppe e Abramo. Il tragico per Averroè è dato dal fatto che, negli eventi narrati, le disavventure vengono subite immeitatamente da uomini nobili. La catarsi, allora, in questa prospettiva, deve produrre nell'animo un sentimento di attaccamento alla virtù e alla nobiltà di sentimenti, dal momento che la mimesi è propria non solo del poeta, ma anche dell'ascoltatore: si produce infatti la tendenza a imitare le virtù rappresentate e a rifuggire i vizi.

Averroè comprende che la poesia tende all'universale, e che il suo fine è suscitare pietà e timore per colpire gli animi. Ma anche questi procedimenti mirano a rendere persuasivi alcuni

valori morali, e questa idea moralizzante della poesia impedisce ad Averroè di capire la concezione di Aristotele della fondamentale funzione catartica (non didascalica) dell'azione tragica. Averroè propone una personale interpretazione della teoria della catarsi aristotelica: la poesia, se è poesia d'encomio e ha per oggetto le azioni virtuose di uomini virtuosi, spinge chi ascolta a imitare le virtù lodate e ad allontanarsi da ciò che viene disprezzato; gli uomini nobili che, devono essere rappresentati dalla buona poesia, diventano quindi modelli di comportamento da seguire, e il poeta svolge così il compito educativo che gli è originariamente assegnato.

2.2 L'Aristotele latino

Nel 529 d.C. l'imperatore Giustiniano decretò la chiusura delle scuole filosofiche di Atene. Da quel momento in poi il pensiero greco intraprese la sua migrazione verso Oriente, trovando il suo ambito di accoglienza soprattutto nelle scuole siriache, come quella di Edessa, fondata nel 563 da Efrem di Nisibi. Gli autori greci – Ippocrate, Aristotele, Teofrasto, Alessandro di Afrodizia, Tolomeo, Galeno – vi venivano letti e tradotti insieme ai testi dei primi Padri della Chiesa, all'Antico e al Nuovo Testamento. È evidente quanto stimolante possa essere stata la commistione di testi di nature e provenienze tanto varie.

Se fino al XII secolo dell'Aristotele logico erano note solo le *Categorie*, il *De interpretatione* (nella versione di Boezio), con l'*Isagoge* di Porfirio, poi Giacomo Veneto diffonde in tutta la latinità la propria operazione di traduzione dell'intero *corpus* filosofico aristotelico. Anche presso le corti di Toledo in Spagna e di Federico II in Sicilia si lavora a traduzioni in latino di Aristotele¹⁷. Infine, superate le iniziali resistenze culturali e le proibizioni ecclesiastiche, nel 1255 le opere di Aristotele vennero ammesse ufficialmente negli statuti della facoltà delle arti di Parigi. Conseguentemente, se fino ad allora filosofia e teologia poggiavano saldamente sulla tradizione platonico-agostiniana, esse dovettero cominciare a confrontarsi con le fondamentali strutture della filosofia aristotelica. L'emancipazione della filosofia aristotelica conobbe comunque una certa opposizione degli ambienti teologici: le condanne parigine del 1270 e del 1277 colpirono numerose tesi aristoteliche, caratteristiche non soltanto delle interpretazioni arabe (soprattutto averroistiche), ma in parte anche della filosofia di Tommaso d'Aquino, il quale pure aveva ritenuto di poter conciliare l'aristotelismo con gli insegnamenti cristiani¹⁸.

¹⁷ La fortuna degli scritti aristotelici fu da subito ampia negli ambienti universitari: ne sono testimonianza le condanne parigine del 1210 e del 1215, che proibivano la lettura delle opere aristoteliche di filosofia naturale e di metafisica con i relativi commenti. Era questo un segno della reazione degli ambienti teologici che – ispirati alla tradizione agostiniana – vedevano nella filosofia di Aristotele un naturalismo del tutto estraneo e inconciliabile con il cristianesimo. In particolare, si denunciava nel sistema aristotelico la negazione della Provvidenza, l'assenza di una dottrina dell'immortalità dell'anima, la negazione della creazione e della prospettiva escatologica per l'asserita eternità del mondo, cfr. *Aristotelismo*, s.v., in *Dizionario di filosofia*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Milano 2009.

¹⁸ Per esempio, nella teoria dell'arte, professata da Tommaso d'Aquino, è aristotelica la concezione del rapporto tra materia e forma, che nettamente si differenzia dal neoplatonismo di Scoto Eriugena (810-877 ca.), che considerava la materia un riflesso della luce divina, filosoficamente legittimando il gusto per cui le differenti materie, secondo il colore, la luminosità, la consistenza tattile, erano più o meno belle di per sé, già prima che fossero modellate dall'artefice. Basti citare l'enumerazione delle pietre preziose nel *Ritmo Cassinese* in onore dell'abate Desiderio, e ancora, in epoca assai più tarda, gli zoccoli di variopinti cristalli semipreziosi in uso in certe costruzioni gotiche della Boemia, come le parti originali del duomo di Praga e la cappella del castello di Karlštejn. Per l'aristotelico Tommaso, invece, la bellezza di un manufatto, e quindi anche delle opere d'arte, non è data mai dalla materia in quanto tale, ma dalla forma che ad essa conferisce la mano dell'artefice, in relazione allo scopo cui l'oggetto deve servire. D'altra parte, anche nel campo più schiettamente filosofico si cominciarono presto a indicare i punti dubbi del pensiero aristotelico e, soprattutto con l'occamismo, che pure in gran parte dipende da Aristotele, si giunse, lungo il XIV secolo, a una critica acuta di fondamentali tesi aristoteliche e del "concordismo" di tipo tomista. L'aristotelismo restò comunque il costante punto di riferimento della speculazione filosofica della metà del XIII secolo; anche le caratterizzazioni delle varie scuole finirono per

In ogni caso, i concetti dell'aristotelismo estetico medievale, che ebbe in Tommaso d'Aquino il massimo suo teorizzatore, passarono poi in Dante, il quale più volte si soffermò sulla concezione dell'opera d'arte come unità di materia e di forma; non senza sottolineare, nel *De vulgari eloquentia* (II, VII), la matericità delle parole, che vanno scelte, secondo che esse siano ruvide o lisce, ispide o pettinate, in relazione a quello che con esse si vuol significare; ed è un riferimento all'arte letteraria, fabbrilmente intesa (*fabricatio verborum armonizatorum*, ivi, II, VIII, 5), del concetto aristotelico esposto da Tommaso nell'argomento della sega di vetro e della sega di ferro. Un concetto, pur esso aristotelico, si legge nel *Convivio* (II, I, 10), dove Dante dice che non si può fare opera alcuna se prima non si è approntata la materia adatta alla forma che essa deve ricevere: «in ciascuna cosa, naturale ed artificiale, è impossibile procedere a la forma, senza prima essere disposto lo subietto, sopra che la forma dee stare: sì come impossibile la forma de l'oro è venire, se la materia, cioè lo suo subietto, non è digesta e apparecchiata; e la forma de l'arca venire, se la materia, cioè lo legno, non è prima disposta e apparecchiata». E sulla resistenza che a volte la materia oppone all'intenzionalità formatrice dell'artefice Dante insiste anche in una famosissima terzina del *Paradiso* (I, vv. 127-129): «Vero è che, come forma non s'accorda / molte fiate a l'intenzion de l'arte, / perch'a risponder la materia è sorda»¹⁹.

Come scrive Umberto Eco²⁰, nonostante l'operazione di traduzione di Giacomo Veneto, tanto la *Poetica* quanto la *Retorica* apparvero relativamente tardi nella cultura medievale. Guglielmo di Moerbeke tradusse la *Poetica* nel 1278 (cioè quattro anni dopo la morte di Tommaso d'Aquino); il *Commento Medio* (1175) di Averroè fece la sua comparsa ad opera di Ermanno il Tedesco nel 1256, anno in cui costui approntò anche una traduzione dall'arabo della *Retorica* aristotelica. Qualche tempo dopo, comparve una traduzione dal greco della *Retorica* probabilmente ad opera di Bartolomeo da Messina. Infine, verso il 1269 (o 1270), fu disponibile una traduzione dal greco fatta da Guglielmo di Moerbeke.

Nel sottoparagrafo precedente abbiamo precisato come Averroè ignorasse il greco e a mala pena conoscesse il siriaco. Egli leggeva Aristotele in una traduzione araba del X secolo, a sua volta derivata da una versione siriaca. Abbiamo anche detto del tentativo dei vari esegeti arabi di adattare gli esempi che lo Stagirita offriva nel suo trattato sulla poetica con quelli derivati dalla tradizione letteraria araba. Dunque il quadro è: un lettore latino leggeva la traduzione che Ermanno il Tedesco aveva fatto di un testo arabo, il quale rendeva una traduzione siriaca, condotta su un testo greco sostanzialmente ignoto. Considerato che per Averroè la poesia ha un fine morale, il *pragma* aristotelico diventa così una impresa virtuosa e volontaria (Ermanno: *operatio virtuosa, que habet potentiam universalem in rebus virtuosis, non potentiam particularem in unaquaque rerum virtuosarum*).

Quando Averroè deve commentare *Poetica* 1450a sgg., dove Aristotele elenca le componenti della tragedia (*mythos, ethos, lexis, dianoia, opsis* e *melopoia*), l'arabo intende il primo termine come “affermazione mitica” (che Ermanno traduce *sermo fabularis*); il secondo come “carattere” (che Ermanno traduce *consuetudines*); il terzo come “metro” (per Ermanno: *metrum seu pondus*); il quarto come “credenze” (per Ermanno: *credulitas*), e cioè come “abilità di rappresentare ciò che esiste e ciò che non esiste in tal modo o tal altro” (*potentia representandi rem sic esse aut sic non esse*). La sesta componente viene rettamente intesa

essere piuttosto relative a particolari interpretazioni del pensiero di Aristotele, senza rifiutare, anzi accettando, la sua generale concezione fisica e metafisica; cfr. *Aristotelismo*, s.v., in *Dizionario di filosofia*, op. cit.

¹⁹ Cfr. M. Forlivesi, *Aristotelismo e aristotelismi tra Rinascimento ed Età moderna. Lettura degli atti del convegno di Padova sulla presenza dell'aristotelismo padovano nella filosofia della prima modernità*, <http://web.tiscali.it/marcoforlivesi/mf2003a.pdf>, 2003. Edizione su supporto cartaceo: M. Forlivesi, *Aristotelismo e aristotelismi tra Rinascimento ed Età moderna*, in “Rivista di filosofia neo-scolastica”, 96 (2004), pp. 175-194.

²⁰ Cfr. U. Eco, *L'Aristotele latino*, in “Doctor Virtualis”, 3 (2004), pp. 9-24.

come “melodia” (*tonus*), ma evidentemente Averroè pensa a una melodia poetica, non alla presenza di musicisti in scena.

La confusione è massima con la quinta componente, la *opsis*. Averroè non pensa alla rappresentazione spettacolare di azioni: il termine *nazar* allude a qualcosa che dimostri la “correttezza delle credenze” rappresentate (sempre a fini morali). Ermanno, conseguentemente, traduce *consideratio, scilicet argumentatio seu probatio rectitudinis credulitatis aut operationis non per sermonem persuasivum (hoc enim non pertinet huic arti neque est conveniens ei) sed per sermonem representativum*. Così fraintendendo lo spettacolo, Averroè esclude l’unico aspetto veramente teatrale della tragedia. Con ogni evidenza il commentatore arabo sarà stato tratto in inganno da 1450b18 sgg., dove Aristotele afferma che lo spettacolo, pur essendo allettante, non è peculiare all’arte poetica, in quanto la tragedia funziona anche senza esecuzione e senza attori. Così l’idea aristotelica, per la quale la tragedia può anche essere letta, si trasforma nell’annullamento della *opsis*.

Altro passo equivocato è quello di 1451a37: Aristotele oppone la poesia alla storia, nel senso che la poesia narra fatti possibili, e/o verosimili, e/o necessari, ma sempre generali, mentre lo storico espone eventi reali, ma particolari. Averroè capisce tutt’altro, traducendo che il poeta parla di cose esistenti e possibili, e di cose universali (Ermanno traduce: *poete vere ponunt nomina rebus existentibus, et fortassis loquuntur in universalibus*), laddove “coloro che raccontano parabole” (e cioè l’*historikos* aristotelico, che in Ermanno diventa semplicemente un *fictor*, vale a dire un raccontatore di favole) fingono cose false, inventano individui inesistenti e trovano per essi dei nomi (Ermanno dice: *Fictor... fingit individua quae penitus non habent existentiam in re, et ponitur eis nomina*).

Curiosamente Averroè insiste sulla metafora, laddove Aristotele non ne dice nulla, limitando il suo discorso all’imitazione. Per Averroè i componimenti poetici sono imitativi quando paragonano una cosa ad un’altra, fornendo esempi di casi in cui si descrive qualcosa “come se” fosse un’altra (Ermanno, per queste “particolari di comparazione”, parla di *sygkategoremata similitudinis*). Trattando di metafore, Averroè fa un’affermazione comune alla filosofia araba, e che, come abbiamo già detto prima, avrà notevole influenza su quella latina: la poetica appartiene all’arte logica²¹. I lettori dell’Occidente medievale leggevano (in latino) metafore provenienti dalla poesia araba e rese molto approssimativamente (quando non erroneamente) da Ermanno²².

Dal canto suo, la traduzione di Moerbeke appare molto più fedele ad Aristotele, benché anch’essa lasci intravedere qualche titubanza interpretativa. Come avviene per 1457b32: Aristotele dice che lo scudo potrebbe essere chiamato “coppa senza vino”; Moerbeke non capisce *aoionon* e traduce *puta si scutum dicat 'fyalam' non Martis sed vini*. Tuttavia, Guglielmo traduce correttamente i termini tecnici di *tragodia* e di *komodia*. Al riguardo, però, non bisogna dimenticare che tali termini erano decisamente fraintesi dalla cultura medievale. Guglielmo di Saint Thierry (*Comment. in Cant.*, PL 180) è convinto che la commedia sia una storia che, malgrado contenga passaggi elegiaci sui patimenti degli amanti, si risolve in lieto fine; Onorio di Autun (*De animae esilio et patria*, PL 172) dice che le tragedie sono poemi che trattano della guerra, come quello di Lucano, mentre le commedie cantano le nozze, come

²¹ Cfr. U. Eco, *op. cit.*, passim.

²² Al riguardo si vedano i pochi commenti medievali dedicati al testo averroistico, almeno prima dell’uso che ne farà Egidio Romano. Questi testi sono le *Glosse sulla Translatio Hermanni*, una *Quaestio in Poetiam* e l’*Expositio supra Poetiam* di Bartolomeo da Bruges. Si tratta di riassunti abbastanza pedestri del testo averroistico, che non aggiungono nulla che possa servire sia alla comprensione di Aristotele che a quella di Averroè. Al massimo nelle prime glosse, là dove Ermanno parla di *translatio* e *transumptio* come due specie di *concambium*, si introducono due esempi, forse presi dal *De consolatione boeziano*, vale a dire *sicut enim se habet liberalis ad pecuniam, sic mare ad aquas e sicut mare arenis siccis aquas ministrat, sic liberalis e gentibus pecuniam*, che sembrano entrambi casi di *transumptio*, cfr. U. Eco, *Averroè e la metafora*, in AA. VV., *I dieci anni di Scienze della Comunicazione*, Siena 2002, pp. 37-112.

le opere di Terenzio; Ugo di San Vittore (*Didascalicon* II, 27) afferma che l'arte dello spettacolo prende il nome di “arte teatrale” dalla parola “teatro”, luogo dove i popoli antichi si radunavano per i divertimenti, e nel teatro venivano recitate ad alta voce vicende drammatiche, con letture di poemi oppure con rappresentazioni di attori e maschere; nella sua *Poetria* Giovanni di Garlandia classifica i generi letterari, definendo la tragedia *carmen quod incipit a gaudio et terminat in luctu*, mentre la commedia è *carmen jocosum incipiens a tristitia et terminans in gaudium*.

Solo l'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme sembra cogliere con maggior precisione che cosa sia una tragedia: *inter ceteras clamitans boatu*, la quale (citando Orazio, *Poet.* 97) *projicit ampullas et sexquipedalia verba e*, prosegue Matteo, *pedibus innitens coturnatis, rigida superficie, minaci supercilio, assuetae ferocitatis multifariam intonat conjecturam*.

È fondamentale sottolineare che Moerbeke, a differenza di Averroè, si rendeva conto di che cosa fosse un'azione teatrale. Pertanto, traduce mimesi con *imitatio*; pietà e terrore con *misericordia e timor*; *pathos* con *passio*; le sei parti della tragedia diventano *fabula, mores, locutio, ratiocinatio, visus e melodie*. Comprende che la *opsis* riguarda l'azione mimica dello *hypocrites* e cioè dell'istrione; ha ben chiara la distinzione tra il poeta e lo storico.

Il Medioevo resta sostanzialmente indifferente a queste traduzioni per vari motivi²³. Una prima ragione è che, fino al XII secolo, la retorica apparteneva al trivio, ma ne era esclusa la poetica²⁴. Poi, intorno al XII secolo, si afferma un'altra divisione delle scienze, di origine stoica, per cui la filosofia si suddivideva in logica, etica e fisica, e a questo punto sia poetica che retorica entravano di diritto nella logica²⁵. Grosso modo in quello stesso periodo, attraverso le traduzioni del toledano Gundisalvi, si afferma in Occidente la classificazione araba, per la quale poetica e retorica sono parte integrante dell'*Organon* aristotelico. D'altronde Ermanno compie la sua traduzione proprio per fornire un sussidio agli studenti di

²³ Scrive la Forte: «La diffusione e la circolazione dell'*expositio* di Averroè sono attestate dalla quantità di manoscritti (più di una ventina) conservati. Nel 1523 si ha una nuova traduzione latina del commento di Averroè a opera di Abraham de Balmes sul testo ebraico di Todroso Todrosi del 1337, nel 1550 (ancora nel 1562 e 1570) una terza traduzione latina, ancora una volta basata sul testo ebraico, a opera di Jacobus Mantino: le due versioni dall'ebraico eliminano le parti che Averroè aveva dedicato alla letteratura araba e che Ermanno aveva cercato di mantenere. La via araba della *Poetica* (*Talḥīṣ*, traduzione di Ermanno del 1256, traduzione ebraica di Todroso Todrosi del 1337, traduzioni latine dall'ebraico di Abraham de Balmes del 1523 e Jacobus Mantino del 1550) è stata quella che ha assicurato una vera e propria circolazione delle idee aristoteliche nel tardomedioevo. La via greca invece (traduzione anonima o di Moerbeke precedente a quella di Ermanno; traduzione di Moerbeke 1278; traduzione di Giorgio Valla 1498; traduzione di Alessandro de' Pazzi e nuova edizione del Trincavelli 1536), fino almeno all'ultima traduzione edita dal Trincavelli, non ha conosciuto lo stesso successo, e l'opera di Moerbeke, invece di soppiantare il commento averroista nella versione di Ermanno, sembra essere caduta nell'oblio. Non si può dire che il commento averroista abbia conosciuto un grande successo e in effetti i veri e propri commenti dedicati al testo (lasciando quindi da parte i casi in cui si trovano semplici citazioni tratte dal *Talḥīṣ*) sono poco numerosi: oltre alle glosse del manoscritto Paris, Bibliothèque Nationale Lat. 1670951, nello stesso, di seguito, si trova una *Quaestio anonyma*, c'è poi l'*Expositio super Poetram* di Bartolomeo da Bruges e, infine, la *Poetria* di Mattia di Linkoping. Tranne quest'ultima opera, che rivela gli interessi letterari del maestro, gli altri testi si concentrano sul rapporto della poetica con la logica lasciando completamente da parte i riferimenti alla letteratura araba e alla tradizione latina riportati da Ermanno. In effetti il legame tra poetica, retorica e logica rappresenta la vera novità introdotta dalla *logica nova* e la traduzione della *Poetica* aristotelica, anche nella versione mutilata offerta dal commento averroista, sembra destare le speranze degli interpreti latini: forse, nell'ultimo testo dell'*Organon* aristotelico che resta da tradurre, si trova la spiegazione definitiva, la giustificazione o la smentita, della nuova tassonomia del sapere», F. Forte, *Ermanno il Tedesco e il «viaggio della Poetica»*, in “Annali del Dipartimento di Filosofia dell’Università di Firenze”, 14 (2008), pp. 17-52.

²⁴ Così della poetica non si occupano, per esempio, Alano di Lilla nel suo *Anticlaudianus*, Onorio di Autun, Roberto Grossatesta (nel *De artibus liberalibus*), Ugo di San Vittore, e Giovanni di Dacia nel *De divisione scientiae*.

²⁵ L'idea è già presente in Agostino, ma si veda per una succinta definizione *Etymologiae* II, 24,3: *Philosophiae species tripartita est: una naturalis, quae graece physica appellatur; altera moralis, quae graece ethica dicitur; tercia rationalis, quae graece vocabulo logica appellatur*.

logica (*et gaudeant se cum hac adeptos logici negotii Aristotilis complementum*) Anche Alberto Magno, pur non conoscendo la *Retorica* aristotelica, fa della retorica una disciplina logica (*Liber de praedicabilibus* I, 4), e nel *Liber Primus Posteriorum Analyticorum* include nella logica anche la poetica²⁶.

Ruggero Bacone (XIII secolo), ispirato dalla traduzione che Gerardo di Cremona ha fatto del *De scientiis* di al-Fârâbî, nella *Philosophia moralis* (che costituisce la settima parte dell'*Opus Majus*), stabilisce un metodo per convincere gli infedeli della superiorità del cristianesimo, individuandolo proprio nei discorsi retorici e poetici, capaci di un *sermo potens ad inclinandam mentem*. Laddove gli argomenti dialettici e dimostrativi potevano muovere l'intelletto speculativo, poetica e retorica possono smuovere, in sede morale e civile, l'intelletto pratico (*Opus Majus* III)²⁷.

Bacone fornisce anche un'altra ragione per la scarsa circolazione che hanno avuto le volgarizzazioni o traduzioni aristoteliche, e cioè la non eccelsa resa delle traduzioni che induceva ad una scarsa comprensione dei precetti poetici del filosofo. Nella *Moralis philosophia* (VI) afferma che Ermanno *dixit michi* di essere a digiuno di logica per azzardarsi a tradurre la retorica, e che per la stessa ragione non aveva osato tradurre la *Poetica*, limitandosi a tradurre il commento di Averroè. Dunque, osservava Ruggero, non conosciamo direttamente il pensiero di Aristotele sulla poetica, potendo solo *olfacere ejus sententiam, non gustare. Vinum enim, quod de tercio vase transfusum est, virtutem non retinet in vigore*.

Nella *Moralis philosophia* Bacone ci fa sapere anche che non è disponibile in latino la *Poetica*: è di tutta evidenza che egli non conosceva ancora la traduzione di Moerbeke, che infatti apparirà tempo dopo. L'avrebbe considerata con maggiore indulgenza? Probabilmente no, attesa la sua opinione molto severa verso tutti i traduttori, benché non chiarisse quali fossero, a suo parere, i modi di una traduzione corretta.

Anche Tommaso D'Aquino, con ogni probabilità, conosce alcune traduzioni (non certo quella della *Poetica* fatta da Moerbeke), ma nel suo commento agli *Analitici Posteriori* suddivide la logica in: giudicativa (*Analitici primi e secondi*), sofistica (*Elenchi*), ed inventiva (*Topici, Retorica e Poetica*). Quindi *poetae est inducere ad aliquod virtuosum per aliquam praecedentem representationem*. Inoltre, Tommaso cita della *Retorica* tradotta da Ermanno un breve passo in *Contra Gentiles*, e più tardi nella *Summa Theologiae* (I-II, 29, 6) lo riprende nella citazione di Moerbeke. Ma appunto la traduzione moerbekiana della *Retorica* avrà più fortuna, circolerà in numerosi manoscritti, e sarà alla base del commento alla *Retorica* fatto da Egidio Romano.

Giovanni Buridano (XIV secolo) accenna al fatto che la poetica, invece di dire chiaramente le cose come la retorica, *scientiam delectabiler obscurare nititur, per verborum transumptionem* (ma pur sempre con uno scopo pedagogico).

L'attenzione sui due testi aristotelici si risveglia nel XIV secolo, dove citazioni della traduzione di Ermanno appaiono in alcuni florilegi²⁸. Ciò nonostante, Aristotele diviene,

²⁶ In quanto parti della logica, poetica e retorica venivano intese come discorsi persuasivi che possono essere usati a fini politici e morali, e Gundisalvi appunto definisce la poetica come una parte della scienza civile, a sua volta parte dell'eloquenza, che ha lo scopo di dilettere e insegnare sia nella scienza che nei buoni costumi.

²⁷ L'argomento poetico non ha nulla a che vedere col vero e col falso, e la poetica è lo studio dei modi di muovere emotivamente l'ascoltatore mediante uno stile grandiloquente, e il massimo esempio di discorso poetico è dato dalle Sacre Scritture. Nella *Moralis philosophia* l'imitazione (*similitudo*) è vista come il modo di comparare per esempio la virtù alla luce e il peccato alle cose orribili. Sempre Bacone in *Communia Mathematica* dirà che l'argomento poetico *utitur sermonibus pulchris et in fine decoris, ut rapiatur animus subito in amorem virtutis et felicitatis, et in odium vicii et pene perpetue que ei respondent*.

²⁸ La *Poetica* fu portata all'attenzione degli studiosi tardo-umanisti solo con la traduzione latina di Giorgio Valla pubblicata a Venezia nel 1498. Questa edizione costituì il primo passo verso una profonda diffusione delle idee aristoteliche di poetica e di retorica, stimolando così la riflessione teorico-critica. La traduzione latina curata da Giorgio Valla suscitò un interesse per la *Poetica* molto vivace e ben presto si susseguirono molte traduzioni, che promossero tanto la diffusione del testo quanto la discussione dei tanti argomenti da esso trattati. A dieci anni di

nell'immaginario poetico, dantesco prima e petrarchesco-boccaccesco poi, un imprescindibile termine di confronto, anche alla luce dei complicati rapporti politici con l'Oriente²⁹.

3. Petrarca, l'Islam e la *Poetica* di Aristotele

Della vita di Francesco Petrarca, della sua biografia, della sua personalità, della sua poetica abbiamo tante informazioni forniteci dal diretto interessato. Il ritratto che ne esce è quello di un autorevole maestro in Italia e in Europa, consapevole di sé e della nuova cultura da lui avviata. Un esponente del pre-umanesimo veneto-lombardo, animato da un amore smisurato per la romanità, ma poco sensibile alla tradizione romanzesca e al culto dei greci, che invece furono il segno di quel pre-umanesimo napoletano (e delle sue aperture verso altri orizzonti culturali) di cui si imbevve Giovanni Boccaccio.

Della trascuratezza che Petrarca riservò alle culture “altre” è sintomatico un passo delle *Seniles* (XVI, 2), in cui il grande poeta italiano, confidandosi con il suo amico Giovanni Dondi, afferma che odia tutta la stirpe araba, per cui gli chiede insistentemente di non avere nessuna considerazione per costoro, perché conosce abbastanza bene i loro medici e i loro poeti, e ritiene che non ci sia «nulla di più blando, di più molle, di più snervato, nulla di più

distanza, nel 1508, Aldo Manuzio pubblicava l'originale testo greco della *Poetica* di Aristotele. Questa edizione contribuì ulteriormente alla capillare diffusione delle idee di Aristotele. Proliferarono traduzioni e commenti. Il testo aristotelico fu di nuovo tradotto in latino, tra il 1527 e il 1536, da Alessandro de' Pazzi, con la collaborazione del figlio Guglielmo, il quale dette alle stampe il volume solo dopo la morte del padre (1536). L'edizione portava il titolo di *Aristotelis Poetica in latinum conversa*. Le traduzioni latine lasciarono presto il posto a quelle in volgare, più esattamente a quelle in «lingua vulgare fiorentina» quando, nel 1549, la *Poetica* venne tradotta da Bernardo Segni (*Rettorica e Poetica di Aristotele tradotte in lingua vulgare fiorentina*). La *Poetica* di Aristotele divenne allora un punto di riferimento irrinunciabile, e nuovo, capace di innescare una dialettica tanto vivace da far parlare, già dopo il 1536, di un nuovo orientamento del pensiero estetico. Lungo tutto il Cinquecento continuano a proliferare le traduzioni, ma la necessità di discutere il contenuto e l'importanza del testo aristotelico porta gli studiosi a pubblicare edizioni commentate. Alla pubblicazione del testo originale e delle traduzioni latine e volgari, infatti, seguirono quelle di numerose edizioni commentate, che riportavano, cioè, accanto al testo e alla sua traduzione, una spiegazione e interpretazione del contenuto dell'opera. Le prime, uscite a distanza di brevissimo tempo l'una dall'altra, furono quella di Francesco Robortello, edita a Firenze nel 1548 (*Francisci Robortelli Utinensis in librum Aristotelis de arte poetica explicationes*), e quella di Vincenzo Maggi e Bartolomeo Lombardi, pubblicata a Venezia nel 1550 (*Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum De Poetica communes explanationes*, 1550). La quasi contemporaneità delle due edizioni diede origine a un'aspra polemica tra gli autori. Neanche un ventennio più tardi, una nuova serie di commenti sancì la sempre maggiore importanza assunta dalla *Poetica*: nel 1570 esce l'esposizione di Ludovico Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*); nel 1572, le annotazioni di Alessandro Piccolomini (*Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele*); quindi il commento e la parafrasi di Pietro Vettori (*Petri Victorii Commentarii in primum librum Aristotelis de arte poetarum*) e di Leonardo Salviati (*Parafrasi e commento della poetica di Aristotele*) negli anni immediatamente successivi. Il confronto continuo con la *Poetica* di Aristotele è dunque per tutto il Cinquecento, e anche oltre, il punto di partenza, e a volte di arrivo, di questa riflessione e non solo per le traduzioni e i commenti. I commenti diventano anche un modo per prendere posizione nella riflessione poetica del tempo: diverse interpretazioni del testo di Aristotele, infatti, costituiscono diverse risposte alla medesima esigenza di tracciare regole per i generi letterari e la poesia del Cinquecento. Per tutto il Medioevo fin quasi alla fine dell'Umanesimo i testi di riferimento per gli studi teorici di poetica e retorica furono la *Lettera ai Pisoni* di Orazio (meglio nota con il titolo di *Ars Poetica*), alcuni scritti di Cicerone, soprattutto il *De Oratore*, e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano. Il pensiero aristotelico intervenne a fondo su questo contesto teorico e contribuì alla formulazione di una filosofia estetica, che nel Cinquecento ridefinì se stessa in un diverso rapporto con i modelli classici e con la consapevolezza di una propria peculiare modernità.

Cfr. *La Poetica di Aristotele*, <https://spazioinwind.libero.it/terzotriennio/quarto/ita/arist%20poetica.htm>.

²⁹ Cfr. V. Ruggiero Perrino, *Dante, l'Islam e la lingua del Diavolo*, in due parti, in “Senecio”, luglio/novembre 2022.

osceno»³⁰. Ovviamente Islam e Occidente, a partire dal IX secolo e fin dentro il Medioevo pre-umanistico, avevano intessuto una fitta rete di rapporti culturali³¹.

Petrarca voleva persuadere il Dondi e, per il suo tramite, gli ambienti dotti di Padova, a tornare alla grande tradizione classica, specialmente quella latina, troncando con quelle esperienze culturali, fondate, in gran parte, sulla scienza e sulla filosofia e su quanto degli arabi era giunto in Europa, particolarmente a partire dal Duecento³².

Secondo il Gabrieli, Petrarca intende, con la grande abilità che gli è consueta, passare un colpo di spugna sui meriti che gli arabi avevano conseguito nel campo delle scienze matematiche, astronomiche e in generale esatte, da cui l'Occidente medioevale, attraverso la Spagna (e la sua già richiamata attività di traduzioni), aveva tratto innumerevoli vantaggi, per concentrarsi solo sulla medicina, la filosofia e con qualche perplessità anche sulla poesia³³.

Se per quanto riguarda la filosofia, essa è difficilmente separabile dal sapere medico, Petrarca, come riporta Renan, addirittura non voleva essere curato né dai consigli della medicina araba né dalle medicine che portavano nomi arabi. L'atteggiamento anti-arabo di Petrarca è incarnato dal suo fiero anti-averroismo, accertato anche dalle sue accese polemiche con i giovani avverroisti. L'Averroé preso di mira è certamente quello latino e, in particolar modo, padovano³⁴.

È opportuno sottolineare che l'attacco di Petrarca non era un episodio isolato, anzi era ben legato al giudizio generale sull'età in cui viveva, età che, secondo lui, era stata rovinata dalla scuola araba. I segni più funesti del disastro culturale denunciato erano evidenti sia nel campo dei fisici e dei medici del suo tempo, che nel linguaggio di una teologia che fonde il messaggio evangelico e la dottrina mondana di Aristotele, destinati a coesistere a lungo negli stessi ambienti e addirittura nelle stesse persone. A tale proposito Gabrieli cita *Dalla mia ignoranza*, in cui Petrarca riporta la sua accesa polemica contro i quattro giovani averroisti veneziani, oltre ad un accurato invito, rivolto ad un amico, di comporre una confutazione di Averroé, «perfido cane rabbioso». Gabrieli fa riferimento anche alla *Vita Solitaria*, che contiene tra l'altro un violentissimo attacco a Maometto, senza dimenticare, naturalmente, le *Invettive contro un medico*, i cui quattro libri furono scritti per rispondere ad un medico della curia papale che aveva offeso il Petrarca³⁵.

La polemica fra il poeta e il medico curiale (oltre che con i quattro giovani averroisti veneziani), è di grande utilità in quanto sintetizza in modo ineccepibile il pensiero petrarchesco e la sua opinione riguardo le tante questioni cruciali che preoccupavano la sua generazione. È innegabile che il genere dell'invettiva avesse preso un nuovo fiato con Petrarca, il quale alla violenza dell'attacco personale alterna una discussione generale, che riguarda la cultura umanistica e particolarmente la rivalità tra medici e poeti³⁶.

³⁰ Cfr. F. Gabrieli, *Petrarca e gli Arabi*, in Id., *Testimonianze arabe ed europee*, Bari 1976.

³¹ Cfr. G. Nuvoli, *Le tre anella: Dante al crocifisso tra cultura cristiana, ebraica ed islamica*, in "Tenzione", 11 (2010).

³² Cfr. A. Mouloud, *Petrarca e gli arabi: status questionis*, www.istitutoeuroarabo.it, luglio 2021.

³³ Ivi, p. 43. Infatti, nel campo medico, Petrarca si limita a chiedere all'amico Dondi, come fece una ventina di anni prima nelle *Invettive contro un medico*, di non avere nessun rispetto per la medicina araba, liquidando così, in un colpo solo, il grande ruolo che gli arabi avevano svolto nella ripresa e nello sviluppo della stessa tradizione medica greca e tardo-antica e lo sforzo di uomini come Costantino l'Africano, Gerardo Da Cremona, che permisero di svelarla e consegnarla all'Occidente.

³⁴ Cfr. E. Renan, *Averroès et l'Avverroïsme*, Francfort 1985.

³⁵ Cfr. F. Gabrieli, *op. cit.*

³⁶ Vi è certamente lo sdegno per la maledicenza a cui il Petrarca era particolarmente sensibile, l'orgoglio di un uomo colto contro l'ignorante e venale categoria dei medici, l'ostilità per la falsa medicina e soprattutto per l'averroismo, ma è abbastanza palpabile l'esaltazione dell'amore per la poesia, per la letteratura e per la solitudine. Il Pepe coglie nelle *Invettive contro un medico* uno spirito innovatore, che segna una rottura con i vecchi modelli medioevali e che anticipa, in un certo modo, l'Umanesimo, cfr. G. Pepe, *L'invettiva del Petrarca contro un medico*, in *Da Cola Rienzo a Pisacane*, Roma 1947, pp. 111-122. Ezio Raimondi ne formula un

Nella sua condanna categorica dell'averroismo, la negazione per la quale Petrarca disistima i filosofi averroisti risiede nella loro esaltazione di Aristotele a scapito di Cristo. Perciò, si tratta di un'ostilità che va al di là della sfera della scienza, per abbracciare quella religiosa, considerando il filosofo di Cordoba sempre in antitesi con Cristo. Averroè, dunque, contro Cristo (il Sole elevatissimo); l'eresia contro la fede, il sapore naturalistico contro la cultura dell'anima, il mondo della cultura greco-araba contro la tradizione latina-occidentale.

Petrarca cercava – come sostiene il Bosco – di difendere la teologia dalla futilità degli averroisti, e non esitava ad esprimere il suo rammarico nel vedere la teologia e la filosofia ridotte ormai a mere chiacchiere averroistiche, portatrici di teorie eretiche. Il Bosco afferma che nella polemica contro gli averroisti «sembra che sia stabilita l'equivalenza dialettica averroismo-empietà»³⁷.

Il Toffanin tiene a precisare che non c'è nessuna prevenzione di Petrarca contro Aristotele, ma il poeta attribuisce tutte le empie deviazioni ai commentatori arabi e alle volgarizzazioni latine³⁸. Infatti, non si tratta assolutamente di un'avversione pregiudiziale, perché la medicina viene creata da Dio per essere utile, sono alcuni medici invece che l'hanno resa inutile. In questo è abbastanza chiaro il riferimento agli arabi, rei, secondo Petrarca, di pervertire l'intramontabile patrimonio lasciato da Ippocrate e Galeno³⁹.

Edward Said aveva forse ragione quando sottolineò, nel suo *Orientalismo*, che dalla “visione del mondo” traspare un Umanesimo rigorosamente e gelosamente eurocentrico⁴⁰. Il poeta del *Canzoniere* vide nell'Umanesimo, non tanto un atteggiamento culturale e filosofico fine a se stesso, quanto piuttosto uno strumento valido per imprimere una svolta decisiva in senso innovatore alla spiritualità e alla cultura medioevale: il culto per l'antichità classica non è più limitato solo alla consapevolezza di un possesso più autentico né ad un'ansia di approfondire il patrimonio culturale, ma è soprattutto legato alla certezza di vivere nell'estremo declino di una civiltà ormai tradita e corrotta in tutte le sue forme. Diventa quindi imperativa, a parer suo, la necessità di una rinascita e insieme di un rinnovamento, ma intende farlo con un approccio critico e selettivo. Infatti, nella sua valutazione del mondo classico tende ad escludere, per esempio, Aristotele dal filone classico, che egli intende recuperare, esclusione che potrebbe essere spiegata dalla sua opposizione alla Scolastica averroistica di cui Aristotele è la fonte principale.

Petrarca interpreta la Scolastica aristotelica come la tipica espressione di una filosofia astratta e morta, insensibile ed estranea ai problemi dell'uomo. Il suo obiettivo è quello di sottomettere la sapienza ad esigenze morali e religiose, per cui gli autori sui quali egli richiama l'attenzione sono in particolare Platone, Cicerone e Sant'Agostino. Con l'esclusione

giudizio estremamente positivo definendola, tra l'altro, un brevario poetico di singolare acutezza e ribadendo che, pur trattandosi di un lavoro minore, rispecchia il genio di Petrarca, cfr. “*Studi Petrarcheschi*”, I (1948), pp. 97-109). Sulla stessa lunghezza d'onda c'è Rita Realfonzo Dell'Area, che la considera una vera e propria dichiarazione di guerra contro la scienza. Con essa nasce, in Petrarca, l'esaltazione congiunta del retaggio classico e del messaggio cristiano, finalmente fusi contro un bersaglio comune: la scienza averroistica, cfr. R. Realfonzo Dell'Area, *Uno dei primi messaggi dell'Umanesimo: le Invectivae contra medicum quedam*, in “*Italica*”, V. XXIX (1952), pp. 95-102.

³⁷ U. Bosco, *Francesco Petrarca*, Bari-Roma 1977, p. 114.

³⁸ Cfr. G. Toffanin, *Il Petrarca*, in Id., *Storia dell'Umanesimo*, vol. II, Bologna 1964, pp. 97-98.

³⁹ A conferma della sua totale scarsa considerazione nei confronti della medicina e dei medici, è quanto mai esemplificativo il fatto che verso la fase finale della sua vita, quando era in preda alla malattia, egli aveva chiesto ai servi di non badare alle prescrizioni dei medici riguardanti la sua persona, anzi, se proprio fosse necessario fare qualcosa, avrebbero dovuto fare esattamente l'opposto. Anche se c'è chi cerca di giustificare quella mancata fiducia considerando la situazione della medicina di quel periodo che era ancora, nonostante gli sforzi di Federico II, un tessuto di imposture magiche, un irrigidimento di dottrine arabiche rimaste senza sviluppo e prive di qualsiasi fondo scientifico, cfr. G. Toffanin, *op. cit.*

⁴⁰ Cfr. E. Said, *Orientalismo*, Torino 1991, pp. 149-150.

di Aristotele vuole dare la prova che il suo atteggiamento non significa un'adesione cieca o entusiastica⁴¹.

Quando incentra il discorso sul campo letterario e in particolar modo sulla poesia, ritiene invece di avere tutte le carte in regola per trarne le dovute conclusioni. Ecco perché il giudizio appare pesantissimo: «nulla v'è al mondo di più fiacco, molle, effeminato, di più brutto insomma di una tale poesia». Allora sorge spontanea la domanda che prima aveva posto Renan e cioè «Comment Pétrarque a-t-il pu connaître la poésie arabe, dont le moyen âge n'a pas eu la moindre notion?»⁴².

Prima di tutto, bisogna precisare che la lingua araba classica (cioè quella della poesia) si era introdotta in un campo fertile come quello della Spagna: la poesia ha subito delle innovazioni e così sono nate due forme strofiche che, pur essendo strettamente imparentate, presentano delle differenze sostanziali fra di loro: sono le *muwasciahah* e lo *zagal*. La stessa poesia trovadorica ha delle somiglianze con quella araba in quanto entrambe trattano l'amore cortese. Ecco perché in molti sostengono che la poesia trovadorica e l'amore cortese siano fenomeni “estranei” nello sviluppo della cultura europea occidentale, per cui è probabile che siano stati presi in prestito da qualche parte, e la poesia araba in questa congettura sembra una fonte plausibile⁴³.

La risposta al quesito di Renan passa attraverso una serie di ipotesi, prima di tutte quella del Cerulli. Quest'ultimo escludeva che Petrarca potesse aver avuto un contatto diretto con la poesia araba. Ne conseguiva che il passo di una delle *Seniles*, riguardante la poesia araba, «non è quindi un esempio illustre, ma uno insolito, del critico o del recensore che giudica un'opera che non ha letto. E nemmeno esso presuppone una lettura dei versi arabi ipoteticamente tradotti che non siano piaciuti all'autore del *Canzoniere*»⁴⁴.

Per il Gabrieli, Petrarca è il primo grande poeta della Romania che mostra di conoscere e giudicare la poesia araba. Appare improbabile che il suo sia solo un giudizio *de relato*, circostanza inconcepibile per un intellettuale del suo calibro. Gabrieli asseriva che, quando Petrarca dichiara di aver conosciuto la poesia araba, volesse alludere, molto probabilmente, a quella strofica di Spagna, o eventualmente a qualche saggio di *qasida* («poema») in arabo classico d'Egitto o della Siria sotto il governo degli *ayyubiti*⁴⁵.

Molto interessante è l'ipotesi avanzata dallo studioso inglese Bodenham, il quale sostiene che Petrarca sia potuto venire a conoscenza della poesia araba tramite il *Commento* di Averroè alla *Poetica* di Aristotele (redatto nel 1180), dal momento che nel suo tentativo di adattare il discorso dell'autore greco alla poetica araba, Averroè, accanto agli esempi greci illustrati dal filosofo greco, cita molti poeti arabi appartenenti a vari periodi storici e a varie dinastie, come i poeti degli *abbassidi* e degli *omayyadi*. Cita soprattutto quelli del periodo preislamico del VI secolo, noti per le loro poesie, che costituiscono la raccolta delle *Mu'allaqat* come *Imru'lqais*, *Antara*, *Zuhayr*, e altri. A questo punto il lettore medievale interessato aveva fra le mani una

⁴¹ Occorre altresì osservare che la stessa battaglia di Tommaso d'Aquino contro Averroè non si colloca sul piano della contrapposizione tra fedi diverse. Tommaso si era opposto all'averoismo in quanto interpretazione razionalistica della filosofia di Aristotele destinata a entrare in conflitto con qualsiasi religione monoteistica, anzi, in conflitto con la stessa *forma mentis* della fede intesa come accettazione di principi ricevuti *immediate a Deo per revelationem*. In altri termini, Tommaso vede in Averroè l'interprete di un aristotelismo laico che si oppone alla fede cristiana non più di quanto si opponga all'ortodossia islamica. Il bersaglio polemico del tomismo non è nemmeno tanto quella dottrina che si è voluto in malo modo definire della “doppia verità”, quanto quel ghibellinismo laico e spregiudicato di cui l'imperatore Federico II è stato la massima incarnazione, cfr. A. Raffi, *Dante e Petrarca si confrontano con Averroè*.

<https://web.infinito.it/utenti/a/alexraffi/dante/dpetraver.htm>, dicembre 2004.

⁴² Cfr. E. Renan, *op. cit.*, p. 330.

⁴³ Cfr. A. Mouloud, *op. cit.*

⁴⁴ Cfr. E. Cerulli, *Petrarca e gli arabi*, in “Rivista di studi classici e medieevali”, gennaio-dicembre 1965, p. 335.

⁴⁵ Cfr. F. Gabrieli, *op. cit.*, p. 45.

vasta antologia della poesia araba, con i suoi esotici scenari, così poteva farsene un’idea e darne poi un giudizio⁴⁶.

Abbiamo accennato al fondamentale ruolo del movimento di traduzione: è doveroso ricordare anche l’importante laboratorio sviluppato nell’Italia Meridionale, a Salerno e a Montecassino, grazie agli sforzi preziosi di Costantino l’Africano che, con la traduzione in latino di diverse opere arabe, contribuì alla celebrità della Scuola di Salerno, che fu alla base dell’insegnamento medico in Occidente fino alla fine del Medioevo. Le definizioni chiare che proponeva il *corpus* costantiniano diedero un impulso decisivo al radicamento di una scienza medica. Le prime opere tradotte orientarono decisamente, come sottolinea Jacquot, l’insegnamento medico occidentale. Proprio a Salerno si deve registrare la fusione tra le cognizioni dei testi arabi e l’eredità greco-latina. Lo testimonia il gran numero dei termini tecnici di matrice araba introdotti da Costantino e conservati nel vocabolario anatomico moderno⁴⁷.

Come già detto prima, non meno importante era il centro di Toledo in Spagna, raggiunto da un gran numero di dotti, tra cui Gerardo da Cremona, che vi convenne inizialmente per la ricerca di alcuni scritti, per poi impararvi l’arabo e trascorrervi oltre quarant’anni, portando a compimento un immenso progetto che puntava a trasmettere ai latini più di ottanta volumi, tra cui le opere fondamentali di Razi e di Avicenna⁴⁸.

Quanto alla poesia araba alla quale allude il Bodenham è molto probabilmente quella delle *mu-allaqat*, una materia ricca di immagini affascinanti, in cui si intrecciano l’amore per la donna spesso irraggiungibile, la passione per i cavalli e i cammelli, i valori sociali tramandati come la cavalleria, la generosità, l’ospitalità, l’audacia, qualche volta anche l’intransigenza e la cultura della vendetta e della “faida”. La poesia delle *mu-allaqat* costituisce uno splendido tesoro letterario, che si incide nella memoria degli arabi, non solo delle persone colte, ma anche – come afferma Jacque Berque⁴⁹ – dell’intero popolo, inclusi i beduini.

Se la lezione dantesca è stata decisiva per quanto riguarda l’integrazione delle due dimensioni, storica ed universale, della missione del poeta, Petrarca può essere l’anello di congiunzione tra Boccaccio e la *Poetica* di Aristotele. Infatti, nella violenta diatriba delle *Invective* contro il medico averroista (e, attraverso lui, contro Averroè stesso), denuncia le deformazioni fatte subire al pensiero dello Stagirita, e in particolare l’ignoranza delle regole metriche della tragedia greca. Petrarca cita letteralmente il testo aristotelico, desumendolo – è evidente – dalla versione di Guglielmo di Moerbeke: «A tutte le sciocchezze che vuoi per forza far dire ad Aristotele, contro le sue intenzioni, non rispondo neppure, perché mi vergogno di te. La tua ignoranza è troppo lampante. Una sola cosa dirò, senz’ombra di paura: tu non sai che cosa sia una tragedia e il passaggio avvenuto dai tetrametri trocaici ai trimetri giambici; mentre è davvero una vergogna per un uomo colto toccare argomenti che non conosce» (*Invective*, IV).

Aristotele parla di “tetrametri trocaici ai trimetri giambici” nel capitolo IV della *Poetica*, laddove affronta la questione dell’origine della tragedia. Come abbiamo detto, nella parte corrispondente del *Commento*, Averroè ammette di non essere in grado di trattare le questioni tecniche riguardanti specificamente la tradizione greca. Perciò, l’intervento polemico di

⁴⁶ Cfr. C.H.L. Bodenham, *Petrarch and the Poetry of the Arabs*, in “Romanische Forschungen”, 273 (1982), pp. 167-178.

⁴⁷ Cfr. D. Jacquot, *Influence de la médecine arabe en occident médiéval*, in “Histoire des Sciences Arabes”, T. 3, Paris 1995, p. 214.

⁴⁸ Il movimento delle traduzioni ebbe la sua continuazione, in Sicilia, con Federico II (1215-1250) che era fortemente affascinato dalla scienza e dalla cultura musulmana. Egli suggeriva spesso ai grandi traduttori che lo circondavano di superare l’ostilità verso il mondo musulmano e di valorizzarne invece i suoi apporti. Le traduzioni tolediane rappresentarono un solido punto di riferimento per gli aspiranti studiosi di medicina e di filosofia, cfr. A. Mouloud, *op. cit.*

⁴⁹ Cfr. J. Berque, *Les dix grandes odes arabes de l’anté-islam: le mu-allaqat*, Paris 1979, p. 16.

Petrarca presenta un duplice interesse: quale critica del metodo averroistico di lettura di Aristotele (e in particolare della *Poetica*), e quale puntualizzazione di una grave lacuna nella cultura medievale, cioè l'ignoranza del teatro classico.

Su quest'ultimo aspetto è significativo che Petrarca ponga l'accento sulla misconoscenza dei generi teatrali, che paradossalmente un Mussato (autore della tragedia *Ecerinis*), un Trevet (commentatore delle tragedie di Seneca), i quali avevano a disposizione probabilmente il solo commento di Averroè, non potevano correggere: per cui egli può legittimamente farsi merito di conoscere un testo così poco diffuso. Ad accreditare l'ipotesi di una conoscenza diretta della *Poetica* da parte di Petrarca, contribuiscono non soltanto i riferimenti ad Omero, quale padre tutelare della poesia, e all'importanza determinante riconosciutagli appunto da Aristotele in quel trattato, ma anche il legame stabilito con il genere tragico: «Ma la Filosofia – e questo, tu pazzo, non lo rilevi – chiamò “sue” quelle Muse e in funzione loro chiamò “suo” Euripide; e non si vergognò di dichiarare proprio amico Lucano. Se così non fosse, Aristotele, filosofo appena un po' inferiore a te, non avrebbe mai pubblicato l'opera sulla *Poetica*, che, a quanto immagino, non hai visto, e per quanto so, non hai capito né avresti potuto capire. E poi Aristotele non avrebbe mai commentato la poesia di Omero, né Cicerone l'avrebbe tradotta, o certi illustri scrittori lo avrebbero preferito ai grandi filosofi; mai Seneca avrebbe composto tragedie con tanto impegno, oppure il famoso Solone, il primo tra i sapienti della Grecia, che si dilettava di poesia, si sarebbe dedicato ad essa con tanta passione dopo aver promulgato le leggi ad Atene e quando era ormai in età molto avanzata» (*Invective*, III).

Petrarca prosegue stigmatizzando un'altra grave lacuna nella conoscenza e nella padronanza dei testi di Aristotele – palese appunto nel *Commento* averroistico alla *Poetica* – e cioè la confusione tra retorica e poetica: «Leggi e rileggi, sciagurato, il celebre passo del terzo libro della *Retorica* di Aristotele, dal quale ricavi il tuo sillogismo mal tornito; e non tirarne fuori questa o quella parola, senza capire niente, solo per dar l'impressione di aver letto Aristotele, ma esamina a fondo il passo intero. Scoprirai – sempre che tu lo capisca – che quell'uomo geniale, desideroso di abbracciare tutto lo scibile umano, ha disquisito ampiamente, secondo il suo costume, della facondia oratoria e di quella poetica, delle differenze che tra esse intercorrono, degli errori che l'una e l'altra devono evitare, dei loro difetti e delle loro manchevolezze; ma a quel che tu sogni non ha rivolto assolutamente neanche un pensiero, tant'è vero che concludendo dice: “È evidente che non è compito nostro trattare da cima a fondo tutto ciò che si può dire circa l'elocuzione, bensì quel che riguarda il tipo di elocuzione cui ci riferiamo”, cioè l'elocuzione oratoria, perché questa costituisce l'argomento della *Retorica*; e segue la spiegazione “Dell'altro tipo di elocuzione si è parlato nella *Poetica*”» (*Invective*, III). La chiara allusione è a quei capitoli della *Poetica* (XIX-XXII), dedicati all'eloquenza poetica, distinta da quella oratoria (con l'osservazione che i discorsi dei personaggi ricorrono agli stessi mezzi della retorica, mentre la rappresentazione mimetica dell'azione ricorre ad altri mezzi).

Lo stretto legame tra Petrarca e Boccaccio, su questo punto, appare evidente da quanto leggiamo nella *Genealogia* boccacciana: «Facciano che si spogliano il vecchio ingegno, e si vestino di nuovo e generoso, che quello che ora gli pare oscuro gli parrà poi famigliare e aperto. Né si credano di coprire la dura rozzezza del suo intelletto col preцetto degli antichi oratori, del quale non dubito che sempre i poeti siano stati ricordevoli. Ma avertiscano che lo ordine delle parole altrimenti procede orando che fingendo, e le finzioni essere state lasciate al volere del fingente, come opera di una altra spezie, dove grandemente dai poeti si serba la maestà dello stile, e si ritiene la dignità dello istesso, sì come nel terzo libro delle *Inventive contra il medico* dice Francesco Petrarca [...]. Percioчé sono più care le cose che acquistiamo con difficoltà, e con più cura sono serbate sì come il medesimo Petrarca nello stesso libro narra. Che tante cose? Se quelli hanno lo ingegno rozzo, riprendano la sua dapocaggine, e non i poeti, né si oppongano contra loro con fieri latrati da' quali seco

benissimo è stato contrastato [...]. E per dirlo di novo a chi mi vuole intendere, a snodare i dubbiosi groppi, egli bisogna leggere, affaticarsi, vegghiare, interrogare, e con ogni fatica sottigliare le forze del cervello, e se per una via alcuno non può aggiungere dove disia, entri per una altra, e se egli resiste qualche incontro, ne prendi un'altra fino a tanto che se gli giovano le forze, gli paia lucido quello che prima gli pareva oscuro» (*Genealogia Deorum gentilium*, libro XIV, cap. VII).

Scrive il Cazalé Bérard: «Se Boccaccio [...] ha conosciuto effettivamente la *Poetica* di Aristotele, la lezione più innovatrice che egli abbia ricavata dal trattato è stata quella d'instaurare con indefesso sperimentalismo [...] l'attività letteraria quale attività specifica e separata, produttrice di creazioni autosufficienti e autoteliche; di definire e di delimitare insomma per i poeti futuri un territorio privilegiato e un segno di riconoscimento per le loro opere, vale a dire uno "statuto della letteratura" [...] La sua *ars narrandi* è un modello operativo costituito da un insieme di regole e di criteri in base ai quali creare delle finzioni, non un'arte del vivere [...]. In questo modo, Boccaccio meglio che non l'agostiniano e tormentato Petrarca propone di risolvere le aporie del tempo e della storia»⁵⁰.

4. Boccaccio, l'Islam e la *Poetica* di Aristotele

Come abbiamo detto, il genere letterario fondamentale della cultura araba è la poesia. Tuttavia, questo primato non toglie importanza al racconto, soprattutto quello breve, benché esso abbia conosciuto alterne fortune lungo il cammino storico-letterario⁵¹.

Con riguardo al genere del racconto, nel Medioevo letterario italiano il riferimento maggiore è al *Decameron* di Giovanni Boccaccio. Novelle come quella con protagonisti Messer Torello e Saladino, oppure la novella delle tre anella come silloge di un'epoca dove le lingue e le culture si miscelavano attraverso l'attività del commercio⁵², fanno del *Decameron* un vero scrigno, nel quale rintracciare una risposta concreta a quella fatidica domanda sulla tolleranza e la coabitazione tra le religioni e i popoli. Del resto la stessa raccolta boccacciana è una *summa* di storie, personaggi, suggestioni, provenienti da culture diverse. Non a caso sono stati individuati numerosi arabismi in diverse novelle. Per esempio, nella novella VIII, 10, quella di Salabaetto, appare la parola "saraceno", denominazione con la quale, nel Medioevo e nel Rinascimento, si designavano i mussulmani, in particolare arabi. Il saraceno del *Decameron* è, senz'altro, Saladino. Compare nella terza novella della prima giornata (I, 3) e nella penultima novella della decima giornata (X, 9), narrazioni nelle quali il Boccaccio lo rappresenta come un supremo eroe.

La presenza nel *Decameron* di Saladino, «splendido principe, luce della religione, condottiero e speranza dei credenti, acqua nel deserto, sultano d'Egitto e di Siria», riassume i criteri ideali dell'eroe boccacciano, e forse anche dell'uomo umanista e rinascimentale, a cui mireranno gli scrittori ed i pensatori dell'Umanesimo e del Rinascimento: la prudenza, la giustizia, la nobiltà d'animo, la tolleranza, la cortesia, la riconoscenza, la magnificenza, la cordialità, la liberalità, oltre alle gesta cavalleresche.

La parola letteraria del Boccaccio descrive un percorso alla ricerca di una definizione (e anche di una sperimentazione pratica) di una poetica fondativa di un'attività intellettuale,

⁵⁰ C. Cazalé Bérard, *Boccaccio e la Poetica, ovvero l'apologia della finzione*, parte 2, in "Testo e Senso", 2, 1999, p. 43.

⁵¹ La raccolta de *Le mille e una notte*; il *Libro di Sindbad*; il libro di *Kalīla e Dimna*; il racconto de *La concubina Tawaddud* e *Le storie di Ğūfa* (o in altre versioni *Rarità di Ğūfa*): sono questi i maggiori racconti arabi che fecero nascere il genere narrativo nell'antichità, ma dopo prevalse il genere poetico e si fece più vivo lungo la storia letteraria araba, cfr. M. Bagaanajem, *Boccaccio e Dante nella cultura araba*, in "Quaderni asiatici", 109 (2015).

⁵² L'apertura, anche geografica, che testimoniano le novelle boccaccesche si coglie anche dai coltissimi riferimenti al Buddha, cfr. A. Piras, *Mercanzie di racconti. Echi di una novella buddhista nel Boccaccio*, in "Intersezioni", vol. XXXI, 2 (2011), pp. 269-285.

quale luogo ideale di un riconoscimento etico e sociale. Sulla falsariga di Dante, Boccaccio, lavorando sulle forme e sui generi, riflette sui mezzi, sugli oggetti, sui modi della creazione, fondendoli magistralmente all'interno dell'ordito testuale delle opere. Fin dai testi raccolti negli *Zibaldoni*⁵³, è già verificabile un prevalere di materie rientranti in quella che si potrebbe definire una “poetica in nuce” della letteratura, ossia un elementare programma di forme, generi, argomenti che, oltre alla stimolazione e l'arricchimento intertestuale delle opere originali, alimentano una vera e propria teorizzazione poetica e un approccio critico del patrimonio letterario⁵⁴.

Piuttosto sorprendentemente, la *Poetica* di Aristotele non figura tra i testi ricopiatati negli *Zibaldoni*, né compare negli altri manoscritti posseduti da Boccaccio. Ancor più sorprendente è la circostanza che il trattato non venga citato (né direttamente né indirettamente) nemmeno negli interventi teorici (*Genealogia* e *Esposizioni*), laddove esso è menzionato, come detto, nelle *Invettive* petrarchesche, che Boccaccio sicuramente aveva letto nel 1357. E la sorpresa è tanto più grande se si considera che – malgrado la mancata (o scarsissima) circolazione della traduzione che Guglielmo di Moerbeke avrebbe fatto della *Poetica* nel 1278 – le posizioni teoriche di Boccaccio in fatto di poetica narrativa convergono con l'impostazione metodologica di Aristotele.

Dunque: è fondamentale la presenza di Petrarca per comprendere la relazione tra Boccaccio e Aristotele. Al riguardo, tre testi petrarcheschi sono determinanti nella maturazione delle idee di Boccaccio intorno alla “difesa della poesia”: la *Familiare* X, 4 (indirizzata a Gherardo nel 1349), le *Invective contra medicum* (1352), e la *Familiare* XXI, 15 (1359). Partendo da questi tre scritti, Boccaccio struttura e arricchisce le proprie idee sulla poesia. Il *Trattatello in laude di Dante* (1351) è ispirato alla lettera a Gherardo, ma anche all'atteggiamento più critico della *Familiare* XXI, 15; la *Genealogia deorum gentilium* è pervasa (almeno nei libri XIV-XV) dallo spirito polemico delle *Invective contra medicum*; la petrarchesca *Epistola XIX* a Iacopo Pizzinga (1371) è alla radice delle digressioni contenute nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*. Senza contare che il programma teorico boccacciano coinvolge la propria esperienza delle forme narrative e la propria *ars narrandi*, in particolare quella del *Decameron*, quasi adombrando una volontà di portare a ulteriori sviluppi l'impostazione dantesca (storiografica e critica), dei generi, degli stili e degli autori della letteratura italiana, e dando prova di originalità nell'interesse che dimostra per la descrizione dei meccanismi dell'*inventio* poetica, per la riflessione sui mezzi e sugli strumenti utili alla costruzione delle finzioni (*Genealogia*), e sui fini di un'attività intellettuale che può rivendicare uno spazio specifico e autonomo di creazione (*Decameron*, *Introduzione della Giornata IV*, *Conclusione dell'Autore*)⁵⁵.

⁵³ I cosiddetti “zibaldoni” di Giovanni Boccaccio sono raccolte manoscritte nelle quali lo scrittore fiorentino ricopiò testi di varia provenienza e (per noi) importanza. Infatti, alcuni di questi testi sono a noi noti solo nella versione offerta da queste copie. Sono tre i manoscritti miscellanei: il cd. *Zibaldone Laurenziano* (conservato appunto presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze sotto la segnatura Plut. XXIX, 8); il cd. *Zibaldone Magliabechiano* (che si trova alla Nazionale di Firenze, segnato II, II, 327); e la cd. *Miscellanea Laurenziana* (anch'essa alla Laurenziana – segn. XXXIII, 31), che in origine costituiva un tutt'uno con lo *Zibaldone Laurenziano*, dal quale venne staccata più o meno nella prima metà del Cinquecento. La pratica di ricopiatura di opere altrui, che Boccaccio compì in questi manoscritti, era parte del percorso formativo per diventare un *auctor*. Infatti, si cominciava con l'essere *scriptor*, semplice copista di testi composti da altri autori; si continuava ricoprendo il ruolo di *compilator*, colui che riuniva insieme i testi di vari autori sulla base della loro affinità contenutistica; si raggiungeva quindi lo stato di *commentator*, cioè di colui che univa il suo testo esplicativo al testo dell'autore; si arrivava finalmente alla condizione di *auctor*, quando sulla base dei testi elaborati e assimilati nelle fasi precedenti, si era capaci di produrne di propri.

⁵⁴ C. Cazalé Bérard, *Boccaccio e la Poetica, ovvero l'apologia della finzione*, parte 1, in “Testo e Senso”, 1, 1998.

⁵⁵ Cfr. C. Cazalé Bérard, *Boccaccio e la Poetica, op. cit.*, parte 2.

Abbiamo detto prima che Petrarca, nel criticare l'approccio averroistico alla *Poetica*, poneva l'accento sulla non conoscenza dei generi teatrali. Dal canto suo Boccaccio manifesta interesse e conoscenze (insolite per la sua epoca) nei confronti dei due generi teatrali – tragedia e commedia – quasi volendo confutare la genericità delle critiche platonizzanti. È chiaro che questa conoscenza non può che venirgli da un contatto diretto o mediato (non si dimentichi la frequentazione di Boccaccio con Dionigi da Borgo San Sepolcro, colui che lo introdusse al Petrarca, e che regolarmente teneva letture e commenti delle opere aristoteliche), con il solo testo che ne rilasciasse una descrizione precisa.

Nelle *Esposizioni* Boccaccio non si limita, infatti, ad evocare l'origine della commedia, ripetendo l'etimologia fornita da Dante nell'*Epistola XIII a Cangrande della Scala* (conosciuta da lui solo parzialmente e probabilmente adespota, quindi non attribuita al poeta), per giustificare il titolo dell'opera, ma si sofferma, con scrupolo storico, a ricostruire una breve storia del genere, illustrando anche le condizioni dello spettacolo. Egli, sottolineando opportunamente la differenza che corre tra narrazione poetica (che ammette l'intervento del poeta in persona) e narrazione drammatica, insistendo sull'unità d'azione come dato strutturale dell'opera teatrale, e, infine, segnalando che i casi rappresentati dalla commedia sono verosimili piuttosto che improntati alla realtà, sembra conformarsi puntualmente ai principi aristotelici. La questione centrale dell'unità d'azione è fondamentale per la definizione di un'ars narrandi come quella che Boccaccio ha applicato nel *Decameron*⁵⁶.

Abbiamo detto, alresì, che Petrarca additava un'altra manchevolezza nella conoscenza e nella padronanza dei testi di Aristotele – palese appunto nel *Commento* di Averroè – la non distinzione tra retorica e poetica.

Boccaccio pone la distinzione tra “orare” e “fingere”, vale a dire tra “retorica” e “poetica”, con una finalità ben precisa: difendere il contenuto di verità delle finzioni poetiche contro le accuse di menzogna che venivano da filosofi come Platone, Agostino e Boezio: «Adunque per non far più lunga diceria, assai si può vedere dagli uomini pii la poesia essere una facultà, aver origine dal grembo di Dio, dall'effetto pigliar nome, e a lei appartenersi molte cose degne e eccelse, delle quali quelli istessi che ciò negano, spesse volte si servono, se cercano dove, o quando, e con qual guida, e per opra di cui, essi compongono le loro finzioni, mentre drizzano le scale per gradi distinte fino al Cielo, mentre medesimamente i famosi alberi di rami fecondi producono alle stelle, mentre circondano con giri i monti fino in alto. Diranno forse che da lei incognitamente vi sono condotti, e che quello ch'eglino usano, è opra di retorica, il che io in parte non negherò, percioché la retorica ha la sua parte d'invenzione, ma appresso i velami delle finzioni, ella non v'ha che fare. Egli è pura poesia tutto quello sotto velame componiamo, e stranieramente si ricerca e narra» (*Genealogia Deorum gentilium*, Lib. XIV, cap. VII).

Nella *Genealogia* e nelle *Esposizioni*, Boccaccio, con la mediazione di Dante, si riferisce in particolare ai poemi allegorici (cioè ai discorsi metaforici narrativizzati), o allegorizzati dai commenti (Viriglio, Ovidio), ma il proposito è quello di includere – con le ovvie distinzioni – tutte le forme di narratività, purché esse siano il frutto di quel processo insieme creativo e conoscitivo, che, secondo Aristotele, caratterizza il “fare poesia” al di là delle distinzioni di genere. La qual cosa allontana il Nostro dalle posizioni realistiche di un Orazio o di un Averroè, e dimostra, con una innata tendenza al compromesso, il tentativo di conciliazione tra le posizioni neoplatoniche e aristoteliche, tra l'allegorismo dantesco e quello misticheggiante di un Mussato (allegorismo del tutto estraneo alla poetica aristotelica), conciliazione da lui personalmente sperimentata con l'*Amorosa visione* o con il *Buccolicon carmen*⁵⁷.

⁵⁶ Ivi.

⁵⁷ Ivi, p. 31.

Nella *Conclusione dell'Autore* Boccaccio si spinge a fuoco il problema della *katharsis*. Egli suggerisce che il messaggio veicolato dalle novelle non può incidere sul comportamento dei suoi narratori, il che potrebbe sembrare contraddittorio rispetto all'impostazione generale del libro, che intende offrire alle donne “utile e diletto”. Tuttavia, è dalla *katharsis* che Boccaccio prende le mosse con il suo *Proemio*, nel quale egli riconosce alla parola e alla letteratura una funzione prettamente conoscitiva e quindi liberatoria. La *katharsis* consiste, dunque, essenzialmente in un esercizio intellettuale di messa a distanza e di controllo della realtà con lo strumento razionale della costruzione poetica, dell'invenzione⁵⁸.

Concludendo, è possibile allora mettere in corrispondenza i principi della teoresi aristotelica e la pratica dell'*ars narrandi* di Boccaccio. Se, descrivendo gli elementi compositivi della tragedia (e dell'epica) l'autore della *Poetica* non si limita a stabilire le regole di organizzazione di due generi affini sul piano dell'*inventio*, ma elabora una vera e propria “grammatica del racconto”, similmente nel sistema narrativo boccacciano ritroviamo la favola (o intreccio o storia, quale composizione ben ordinata di una serie di atti e di fatti); l'unità e l'estensione dell'azione perfettamente compiuta in se stessa, tale da costituire un tutto di una certa grandezza; la sua organicità; l'articolazione delle sue parti, in modo che le peripezie, lo sviluppo dei fatti, e lo scioglimento finale scaturiscano dall'intima struttura della storia; la verosimiglianza della loro concatenazione (rovesciamento – *metabole*; peripezia – *peripeteia*; riconoscimento – *anagnorisis*; effetto violento – *pathos*); la coerenza dei caratteri in conformità alle situazioni e il linguaggio appropriato.

Non sappiamo con certezza se Boccaccio abbia conosciuto effettivamente la *Poetica* di Aristotele. Tuttavia, se ciò fosse vero, la lezione più innovativa che ne abbia tratto è quella di un'attività letteraria produttrice di creazioni autosufficienti, siglate con un crisma di perfezione formale ed estetica: «la poesia [...] è stabile e fissa scienza fondata con le cose eterne e fermata con i principii, la quale in ogni loco e in ogni tempo è quella medesima né mai conquassata da alcuni moti» (*Genealogia Deorum gentilium*, Lib. XIV, cap. IV).

Resta fermo che la poetica del Boccaccio faccia da anello di congiunzione tra l'esperienza della commedia classica (filtrata attraverso lo snodo della commedia elegiaca, nota anche attraverso il lavoro di ricopiatura di alcuni di questi testi negli *Zibaldoni*) e quella rinascimentale (che attingerà a piene mani dal repertorio di situazioni e personaggi comici del *Decameron*).

Ma questa, come si suol dire, è un'altra storia.

⁵⁸ Ivi.