
Il piacere delle lacrime: il *diletto oblico* nella *Spositione all'Inferno* di Lodovico Castelvetro

Vera Ribaudò

Abstract: The *diletto obliquo*, which in Ludovico Castelvetro's commentary to Aristotle's *Poetics*, the spectator feels facing the unjust suffering of the tragic hero plunged into misery, is felt by Dante at the sight of the damned in the *Spositione*. The paper shows how the dynamic of pleasure is oblique and how the Aristotelian precept is based on a common, philanthropic feeling.

Keywords: Castelvetro, Aristotle, Dante, Aristotelianism, poetics, *diletto obliquo*.

Con il ventinovesimo canto dell'*Inferno*, trascritto fino al v. 72 e commentato fino al v. 64, si conclude la *Spositione* di Lodovico Castelvetro da Modena.¹ Il commento, allestito a Vienna tra il 1569 e il 1570, è la riscrittura di una prima redazione ultimata a Lione e qui purtroppo andata perduta, insieme alla biblioteca di Castelvetro, il 26 settembre 1567, all'infuriare delle sanguinose lotte tra cattolici e ugonotti.² A Lione era stato ultimato anche il commento alla *Poetica*,³ dato alle stampe a Vienna proprio nel 1570.⁴ Cronologicamente intrecciati, i commenti a Dante e Aristotele richiedono a Castelvetro un impegno prolungato, che nel caso della *Poetica* si traduce in un meticoloso lavoro di revisione successivo alla *princeps*,⁵ mentre per la *Spositione* in una riscrittura probabilmente allestita tra Vienna e Chiavenna, dove il Modenese morirà di lì a poco, nel febbraio del 1571. La *Poetica vulgarizzata et sposta* è richiamata in più punti della *Spositione all'Inferno*; e i rinvii sono perfettamente coerenti con la prassi di Castelvetro che, per evitare inutili ripetizioni, si limita a richiamare quanto già trattato, senza dunque riformulare un pensiero già espresso altrove. Il lettore è dunque costretto a recuperare il pregresso; ma tale recupero si rivela nei fatti tutt'altro che agevole a fronte tanto del tortuoso periodare del Modenese quanto dello svolgersi serrato del suo ragionamento che obbliga a ripercorrere ampie porzioni della *Poetica* per ricostruire i presupposti dell'argomentazione, spesso disseminati nelle singole particelle a commento del testo greco.

Il passaggio dalla nona alla decima bolgia, ossia dai tormenti dei seminatori di discordie a quelli dei falsari, non è immediato: i primi trentanove versi di *Inf.* XXIX costituiscono una sorta di corollario narrativo del canto precedente, con lo sguardo di Dante rivolto ai mutilati. Alla vista di tale spettacolo, gli occhi del *viator* si riempiono di lacrime, desiderosi di piangere:

La molta gente et le diverse piaghe
havean le luci mie sì 'nebbriate,
che de lo stare a piangere eran vaghe. (*Inf.* XXIX, 1-3)

Puntuale Castelvetro interviene a stroncare la terzina, rilevando subito un'incongruenza nel tessuto narrativo della prima cantica:

par cosa strana che Dante piangesse di compassione che aveva a' fediti, essendo altra volta stato ripreso così agramente da Virgilio di simile compassione, là dove dice: «Se dio ti lasci, lettore, prender lc. 118r/ frutto / di tua lettione, hor pensa per te stesso / com'io potea tener lo viso asciutto, / quando la nostra imagine da presso / vidi sì torta, come il pianto degli occhi / le natiche bagnava per lo fesso. / Certo io piangea, poggiato ad un de' rocchi / del duro scoglio, sì che la mia scorta / mi disse: "Anchor sè tu degli altri sciocchi?"» et quel che segue.⁶

Il riferimento è al canto degli indovini (*Inf.* XX, 19-27) dove Virgilio aveva aspramente rimproverato la pietà di Dante verso la somma degradazione dei dannati, ridotti per volere di Dio a guardare e a camminare all'indietro. Che ora invece il *viator* non pianga, ma si limiti a manifestare il desiderio di fermarsi e versare lacrime (*stare a piangere*, v. 3), non è ipotesi contemplata da Castelvetro; sicché resta inspiegabile agli occhi del critico il mancato rimprovero di Virgilio, limitato solo a censurare l'eccessivo indugio di Dante nell'osservare i seminatori di discordie. A questo proposito il Modenese rileva un ulteriore difetto nella costruzione della *favola*, per la cui valutazione egli si rapporta sempre alla prospettiva del lettore, e dunque a tutta una serie di norme e comportamenti suggeriti dall'esperienza comune. Così i versi immediatamente successivi

Ma Virgilio mi disse: «Che pur guate?
perché la vista tua pur si soffolge
là giù tra l'ombre <triste> smozzicate?

Tu non hai fatto sì a l'altre bolge;
pensa, se tu annoverar le credi,
che miglia ventidue la valle volge. (*Inf.* XXIX, 6-9)

gli consentono di rilevare un'anomalia nel comportamento di Virgilio che, contrariamente a ogni maestro, non biasima il discepolo incurante e dimentico dei precedenti rimproveri:

Anchora non dee parer men cosa strana che Virgilio, che altra volta di ciò lo riprese così agramente, non gli rimproveri la poca stima e memoria che tiene delle sue riprensioni, biasimandolo solamente della troppo lunga dimora che faceva più in rimirar que' di questa bolgia, che non haveva fatto in rimirar que' dell'altre bolgie.⁷

Come spesso accade nella *Spositione* la singola terzina, dapprima valutata in rapporto alla coerenza con il nartrato, viene ora analizzata nel dettaglio dei singoli versi, secondo un approccio che, combinando analisi del generale e del particolare, entra nel merito dei meccanismi inventivi. Castelvetro si concentra dunque sul v. 2 che gli offre il destro per richiamare la sua *Poetica vulgarizzata et sposta*:

havean le luci mie sì 'nebbriate: havevano sì ripieni gli occhi miei, per la compassione havuta loro, di lagrime, che si diletta-vano di piangere et di dimorare quivi a piangere; né Dante si sapeva partire di quindi. Hora, come s'è detto nella spositione della *Poetica* d'Aristotele, l'humana natura è tale che si diletta nell'havere compassione percioché le pare di fare opera giusta et si rallegra delle lagrime che sparge per compassione, riconoscendosi in quello spargimento d'essere buona. Il qual diletto mostrarem potersi domandare *diletto oblico*, del quale intende qui Dante.

Sovrapponendo, come di consueto, Dante autore e Dante personaggio, Castelvetro fa sperimentare al *viator* che è anche poeta, e dunque obbligato ad attenersi alle regole dell'arte, la finalità principale della poesia che è il *diletto*.⁸ Ma non solo: il Modenese rintraccia nel dato narrativo la fenomenologia del piacere nella sua dinamica obliqua. Il *diletto obliquo* è proprio della tragedia che, essendo «rassomiglianza di cose spaventevoli e compassionevoli»,⁹ ha come fine esterno¹⁰ lo *spavento* e la *compassione* generati dal rovesciamento dell'eroe tragico – un eroe che per Aristotele è μεταξύ, ossia a mezzo tra l'eccesso di malvagità e l'eccesso di bontà – da una condizione di felicità a una di miseria. La tragedia a finale triste, per il dispiacere suscitato nell'animo dello spettatore, sembra contraddire il fine della poesia che, aristotelicamente, è il piacere:

Ma perché dalla 'nfelicità del buono dalla felicità del reo ci sentiamo pungere dal dispiacere, come abbiamo detto, potrebbe alcuno dire: adunque non è vero che la poesia diletta sempre, secondo che sopra s'è presupposto per cosa vera, o almeno che la tragedia in parte non sia, per questa ragione poesia, poiché non diletta in questi due casi.¹¹

Ma Castelvetro riesce a sanare tale contraddizione, spiegando nella *Poetica* in che modo anche un dispiacere possa essere dilettevole.¹² Chi assiste alla tragedia mette inevitabilmente in atto attraverso l'*occhio della mente*, ossia l'intelletto, un processo di astrazione che gli consente di «trovare e riconoscere le similitudini e le dissimilitudini in cose diverse». ¹³ Nel «riconoscere la rassomiglianza» tra ciò che è agito in scena e ciò che gli è noto,¹⁴ lo spettatore prova un piacere riconducibile all'azione dell'intelletto (l'*occhio della mente*) che compone, scompone e ricongiunge le cose in unità. Il procedimento è analogo a quello compiuto dall'*occhio della fronte* che quando «su un colle rimira uno essercito posto in un piano, cioè tante cose divise che sono in uno essercito e se-

perate (uomini, cavalli, padiglioni, tende, lance, spade, usberghi, elmi, e che no?), congiunge e mette insieme e di tutte le predette cose fa una sola, e la riguarda e la comprende in una sola veduta». ¹⁵ In quest'operazione, tutta razionale, Castelvetro di fatto distingue nettamente due piani per giustificare il piacere tragico, quello dell'azione rappresentata e quello della riflessione posteriore scaturita in chi assiste allo spettacolo;¹⁶ il che gli consente di individuare «in tre casi distinti di favole di tragedie» tre tipi di *diletto*: il *diritto*, l'*obliquo* e il *misto*.¹⁷ Per fare ciò, Castelvetro muove dai casi che Aristotele ha individuato come non adatti alla realizzazione della καλλίστη τραγωδία, quella cioè imitativa di fatti φοβεροί, ossia 'spaventevoli', ed ἐλεινοί, cioè 'compassionevoli'; egli vuole dimostrare così quanto il filosofo «poco intenda quale sia il diletto che si può prendere dalla favola della tragedia». ¹⁸ Lo Stagirita procede escludendo come soggetti tragici gli ἐπεικεις ἄνδρες, «gli uomini di santissima vita», che passano da felicità a miseria, nonché i μοχθηροί, «gli uomini di malvagissima vita», che volgono da miseria a felicità. Il primo caso andava scartato perché non era né φοβερόν né ἐλεινόν, bensì μαρόν, ossia 'abominevole'; il secondo perché non solo non era né ἐλεινόν né φοβερόν, ma neppure φιλόανθρωπον, termine che il Modenese rende con «cosa graziosa agli uomini». Anche l'uomo σφόδρα πονηρός, ossia «molto malvagio», che passa da felicità a miseria, non è per Aristotele un soggetto da tragedia perché tale composizione tragica avrebbe sì comportato τὸ φιλόανθρωπον – termine che Castelvetro volgarizza con «cosa piacente agli uomini»,¹⁹ intendendolo poi nel testo sposto come «compiacimento per miseria meritata»²⁰ – ma non compassione e spavento.

Nella particella di commento al testo greco, il Modenese articola la classificazione aristotelica colmandone le omissioni. Nella fenomenologia tragica dello Stagirita manca infatti, ma vi è implicato logicamente, il caso dell'ἐπεικής che passa da felicità a miseria e che costituisce l'esatto opposto del caso del μοχθηρός che passa da miseria a felicità. Castelvetro individua dunque un primo tipo di favola in cui «il giusto monta di miseria in felicità o il malvagio trabocca di felicità in miseria»;²¹ da essa scaturisce un particolare tipo di piacere, il *diletto diritto*, che il Modenese chiama così «perciocché tanta allegrezza sente l'uomo da bene vedendo il giusto essaltato quanta vedendo il malvagio abbassato; e questa allegrezza procede dirittamente dall'essaltamento del giusto o dall'abbassamento del malvagio». Tale piacere deriva cioè direttamente dall'azione rappresentata in scena con il trionfo del buono e la rovina del reo. Quando invece – ed ecco il secondo tipo di favola tragica – «il giusto trabocca di felicità in miseria o il malvagio monta di miseria in felicità», lo spettatore prova il *diletto obliquo*. In questo caso a generarsi *dirittamente* dall'azione rappresentata non è *allegrezza* bensì *tristezza* «perciocché l'uomo da bene così si contrista del bene del malvagio come del male del giusto». Ma è proprio da qui che nasce il piacere:

altri, sentendo tristizia di quello che ragionevolmente si dee dolere, si riconosce essere giusto, in quanto si duole di quello di che dee dolersi, e riconoscendosi giusto si rallegra e gode, così costringendolo a fare la natura, ancora che ognuno non sappia né

intenda perché si compiaccia e si diletta di dolersi del male del giusto e del bene del malvagio.²²

L'obliquità del piacere consiste dunque nell'essere il riflesso di un dispiacere che determina nello spettatore un autocompiacimento per il proprio senso di giustizia.²³ Ma non solo: il «piacere obliquo si arricchisce del diletto del processo educativo»²⁴ poiché, scrive Castelvetro, «l'esperienza delle cose avvenute ci 'mprima più negli animi la dottrina che non fa la semplice voce del dottore, e più ci raleghiamo del poco che impariamo da noi che del molto che impariamo da altri».²⁵ Quanto al *diletto misto*, esso risulta una combinazione dei primi due: quando il malvagio sino all'ultimo sta per trionfare e il buono per andare in rovina – è il terzo tipo di favola tragica – dapprima ci si rallegra sentendosi *persona giusta*, ossia si prova un'alegrezza obliqua, poi ci si rallegra per la felicità del buono, ossia si prova un'alegrezza diritta.²⁶

Nonostante Castelvetro ripeta di frequente che il *diletto obliquo* è generato da una persona «di mezzana bontà e di mezzana malvagità» passata per errore, e non per colpa, dalla buona alla cattiva sorte,²⁷ egli finisce molto spesso per parlare più genericamente di *giusti* andati in rovina nonché di *malvagi* e *rei* fortunati, superando di fatto la medietà che lo Stagirita ha imposto all'eroe tragico. Diversamente da Aristotele, che aveva fatto della somiglianza morale tra spettatore e personaggio la condizione necessaria per generare *compassione* e *spavento*, Castelvetro apre infatti a più meccanismi di identificazione, suggeriti dall'esperienza comune di chi assiste allo spettacolo. Tale approccio gli consente di riabilitare per la favola tragica il passaggio «della persona di santissima vita da felicità a miseria»²⁸ e di quella «malvagia ... da miseria a felicità», situazione questa da cui, come si è visto, scaturisce il *diletto obliquo*.²⁹ Per il primo caso, il Modenese ragiona *a fortiori*: se lo spettatore si spaventa e compiangere la sventura dell'eroe mezzano, non si vede perché «coloro li quali non menano una vita così santa, come generalmente fa la moltitudine popolare», non debbano provare uno spavento e uno sgomento maggiore «veggendo la persona migliore di loro patire, che non farebbono se vedessono uno simile a loro, dubitando che a loro non incontri simile disavventura».³⁰ Anche per il passaggio del malvagio da miseria a felicità, i dubbi di Castelvetro ineriscono al processo di identificazione in atto: potrebbe infatti «avvenire a noi», come ai personaggi sulla scena, che un malvagio di nuovo e nel nostro popolo uscisse di cattività e occupasse la signoria e ci affliggesse e ci perseguitasse crudelmente, non meritando noi una simile tribolazione».³¹ Ma il Modenese sa che per la produzione di φόβος ed ἔλεος lo statuto morale dei personaggi va rapportato all'andamento narrativo della favola tragica; ed è a partire da qui che egli imposta la sua lettura del dettato aristotelico. Per lo Stagirita la migliore tragedia è πεπλεγμένη 'complessa' e non ἀπλή 'semplice' nella struttura del racconto, ma ἀπλή 'semplice' e non διπλοῦς 'doppia' quanto all'esito: essa deve dunque rappresentare il passaggio, avvenuto per errore (ἁμαρτία), da buona a cattiva sorte (ἢ μετάβασις) dell'eroe intermedio. Tale passaggio deve compiersi attraverso gli strumenti narrativi che rendono l'azione complessa, ossia il riconoscimento, il rovesciamento o entrambi.³² Castelvetro coglie nel commento il doppio significato di ἀπλή 'semplice', ma interpreta in modo persona-

le il valore dell'aggettivo quando è applicato alla struttura del racconto: egli infatti intende μετάβασις non come «mutazione, come vogliono alcuni», bensì come «lo processo dell'azione dal principio alla fine».³³ Ecco allora che egli definisce ἀπλή 'semplice', la favola che mantiene il medesimo «tenore di fortuna», senza mutamento di stato, felice o infelice che sia, dall'inizio alla fine, in contrapposizione alla favola πεπλεγμένη, 'raviluppata', cioè quella in cui il passaggio di sorte avviene sia «per mutazione e riconoscenza separatamente» sia, a integrazione del testo aristotelico, «per mutazione senza riconoscenza» e «per mutazione e riconoscenza» insieme.³⁴ Ma non solo: con il suo solito piglio classificatorio, Castelvetro dimostra che molte altre sono le vie da cui possono generarsi *spavento* e *compassione*. Egli combina gli andamenti narrativi della favola *semplice* e della *raviluppata* con i *costumi* dei personaggi, considerando favole con «una persona sola d'una medesima qualità», quindi *buona* o *rea*, con «due persone di diversa qualità», quindi una *buona* e una *rea* insieme, e favole con «due persone d'una medesima qualità», cioè due *ree* o due *buone*. Né egli trascura il caso di una favola che sia contemporaneamente *semplice* e *raviluppata*, questa volta con «due persone di due diverse qualità» oppure con «due persone d'una medesima qualità».³⁵ Su un totale di quarantaquattro combinazioni – ventotto per le favole prese singolarmente e sedici per la favola contemporaneamente *semplice* e *raviluppata* – diciassette casi vedono generarsi *spavento* e *compassione*: dieci nelle favole in combinazione singola e sette nella favola ad andamento misto. Ad accomunare le combinazioni ritenute valide è non solo il passaggio dell'eroe buono da fortuna a sfortuna, ma anche un particolare tipo di μετάβασις ossia, nell'interpretazione di Castelvetro, di 'andamento narrativo': di fronte alla permanenza del buono in uno stato di miseria (favola ἀπλή, 'semplice'), lo spettatore finisce per commiserarne l'ingiusta sorte e provare timore al pensiero di andare in rovina a sua volta. Non va dimenticato che Castelvetro legge la *Poetica* come indagine sulle tecniche formali di invenzione tragica; egli sta dunque facendo notare a chi volesse comporre una tragedia che, contrariamente a quanto indicato da Aristotele, la favola *semplice* non è da meno della *raviluppata* nella produzione di *spavento* e *compassione*. Puntiglio interpretativo nella traduzione dal greco congiunto a comune buon senso, che mai deve venire meno per potersi collocare nell'orizzonte d'attesa dello spettatore, producono dunque un risultato diverso dalla prospettiva aristotelica, per cui la produzione di φόβος ed ἔλεος è, nella καλλίστη τραγωδία, legata alla μεταβολή da felicità a miseria dell'eroe μεταξύ, ossia intermedio.

Se dunque il *diletto obliquo* è generato da *spavento* e *compassione*³⁶ e se vi sono, come Castelvetro ha dimostrato, più modi per produrre tali effetti nello spettatore, non si vede perché non estendere tale diletto alle succitate combinazioni di *costumi* e andamento narrativo (favola *semplice*, *raviluppata* nonché favola *semplice* e *raviluppata* insieme): seguendo la logica del Modenese, nulla vieterebbe ad esempio che il compiacimento per il proprio senso di giustizia possa scaturire dall'ingiusto permanere del buono in miseria. L'atto intellettuale, centrale nell'esperienza edonistica di chi assiste a uno spettacolo, provocherà infatti un piacere tanto più intenso quanto più il poeta sarà stato abile nel comporre la tragedia (e quindi ad

esempio avrà fatto ricorso al riconoscimento e alla meraviglia); ma questo non intaccherà la dinamica obliqua del piacere generato da *compassione* e *spavento* a fronte di una minore intensità della sensazione provata. Non vi è nulla nella *Poetica vulgarizzata et spostata* che lasci dedurre il contrario, nemmeno il raggiungimento del fine accidentale della tragedia, ossia la catarsi: la *purgazione* castelvetrina di aristotelico mantiene infatti «solo l'aspetto della partecipazione emotiva dello spettatore» e perde quello della «purificazione degli animi che si immedesimano nelle passioni dei personaggi». ³⁷ In questo modo la catarsi, pur non essendo propriamente *diletto*, ma *utilità*, finisce per essere inglobata nella finalità edonistica dell'arte poetica. ³⁸ Tuttavia il Modenese parla esplicitamente di *diletto oblico* solo per le tragedie che vedono il passaggio ³⁹ del buono da felicità a miseria (e/o del reo da miseria a felicità), quelle insomma che realizzano al meglio il fine proprio dell'arte tragica: egli dunque si attiene al precetto che nella *Poetica* è formulato con meno ambiguità, rimanendovi di fatto ancorato. ⁴⁰

La *Poetica vulgarizzata et spostata* individua dunque più modi di generare *compassione* e *spavento*, sulla base dei più comuni meccanismi di identificazione messi in atto dallo spettatore, che giudica la vicenda secondo la propria percezione del reale; percezione che obbliga dunque il poeta a mantenersi fedele ad una *verosimiglianza* che non è solo poetica, ma è pure retorica nell'adesione a ciò che avviene per lo più, assurto a categoria universale. ⁴¹ La gratificante scoperta del proprio senso morale, propria del *diletto obliquo*, potrà dunque verificarsi in altri casi oltre a quello prescritto da Aristotele che ammetteva il solo passaggio da felicità a miseria dell'eroe intermedio. Sulla base di queste premesse, possiamo ritornare alla chiosa della *Spositione* da cui eravamo partiti. Qui Dante personaggio è un vero e proprio spettatore di uno spettacolo ormai concluso, la visione dei dannati della nona bolgia, da cui è costretto ad allontanarsi per poter proseguire il viaggio ultraterreno. La sofferenza dei dannati all'inferno corrisponde, per dichiarazione dello stesso Modenese nella *Poetica*, a una *favola semplice* (ἀπλή) con *miseria dolorosa continuata*. ⁴² Il permanere nella sofferenza non preclude, come si è visto, la generazione nello spettatore di *compassione* e *spavento*, purché a soffrire sia il buono, non il malvagio. Combinando dunque andamento narrativo e statuto morale di chi soffre, Dante personaggio avrebbe dovuto provare il *diletto diritto*, ossia il piacere conseguente al male del reo giustamente punito da Dio, e non l'*oblico*, come invece sostenuto in chiosa. Ne segue che Dante autore non si è attenuto ai precetti dell'arte poetica. L'infrazione tuttavia non appare grave, se lo stesso Castelvetro apre all'obliquità dell'esperienza edonistica qui vissuta dal poeta demandando l'analisi a un approfondimento successivo, purtroppo rimasto nei fatti pura intenzione. Un quadro più completo può essere tuttavia ricostruito per via indiziaria, coniugando il prosieguo della chiosa con quanto già sostenuto nel commento ad Aristotele. Il Modenese rileva subito come Dante «sia discordante da sé stesso in avere et in non avere compassione a' dannati». Per ovviare alla contraddizione, egli ipotizza che

quando altri si propone dinanzi agli occhi della mente la giustizia di dio et riguarda in lei, non dee né può avere compassione del-

le pene de' dannati, perciocché verrebbe a reputare dio ingiusto, non si potendo havere veramente compassione se non di coloro che patiscono ingiustamente. Ma se s'affissa co' predetti occhi solamente nella miseria delle pene di que' miseri, non riguardando altrove, è in certo modo scusato se si muove a compassione.

Se dunque è vero, come già sostenuto nella *Poetica*, che soltanto la compassione scaturita da una sofferenza ingiusta è legittima, ⁴³ è altrettanto vero che le sofferenze di un dannato, con cui Dante condivide la condizione umana, non possono lasciare indifferenti chi vi assiste. La conclusione di Castelvetro è dunque netta:

lc. 118v| quando Dante non approva la compassione verso i dannati, non l'approva perché la passione è congiunta con la giustizia, che non può far nascere vera compassione, et quando non biasima la predetta compassione, riguarda solamente la passione nuda et senza la compagnia della giustizia, che può far nascere compassione breve et transitoria.

Dante e il suo esegeta compiangono l'umanità dannata, mossi dal naturale amore per l'uomo in quanto uomo. In questo senso Castelvetro era stato più esplicito a *Inf.* XXII, 31-33 a proposito dello *stratio* di Giampolo:

Io vidi, et anco il cuor men'accapriccia: il cuore, cioè la memoria, quantunque lontana per tempo dalla vista, *men'accapriccia*, mi fa horrore et spavento dello stratio dello sciagurato Giampolo. [...] Et ecco che la punitione giusta mette anchora spavento in altrui o compassione, tanto può l'umanità dell'uno huomo verso l'altro.

I seminari di discordie, orribilmente mutilati, generano compassione nel poeta che percepisce in se stesso la propria bontà e si autocompiace del suo senso morale. A *compassione breve et transitoria* corrisponderà analogo *diletto*; ma, come già era intuibile tra le righe della *Poetica*, la minore intensità della sensazione non ne inficia la dinamica obliqua ora riconosciuta a una combinazione che la lettura castelvetrina del testo aristotelico non aveva ritenuto idonea a produrre *compassione* e *spavento*, cioè la *favola semplice* (ἀπλή) in cui a soffrire dall'inizio alla fine è il *reo*. Una situazione di cui chiunque, spettatore o lettore, può fare esperienza, ossia la compassione mossa da un sentimento filantropico, è dunque intervenuta a modificare la *ratio* e il campo di applicazione di una norma desunta dalla disamina sulla tragedia e originariamente riferita al finale della vicenda rappresentata. Se nel commento ad Aristotele il reale come misura del verosimile aveva condizionato la lettura del dettato, e dunque la formulazione di un precetto di ordine generale con pretesa di universalità, ora a essere riformulata in nome dell'esperienza e della coscienza del *popolo comune* è la norma stessa secondo un processo che vede *Spositione* all'*Inferno* e *Poetica vulgarizzata et spostata* specularmente coinvolte nella ricezione di Aristotele. A rimanere costante è la centralità dell'atto intellettuale alla base dell'esperienza edonistica; un'esperienza scevra da ogni componente estetica, tutta razionale, che solo la corretta applicazione delle regole dell'arte poetica potrà garantire.

Note

¹ Il manoscritto autografo è conservato alla Biblioteca Estense di Modena (segnatura Deposito Collegio di san Carlo, F 2.1). Il commento di Castelvetro, oggetto della tesi di Dottorato della scrivente (V. RIBAUDO, *La Sposizione a XXIX canti dell'Inferno di Lodovico Castelvetro. Introduzione, edizione critica e commento. Appendice: le postille all'incunabolo Alpha K. 1. 13*, XXVII Ciclo [2011-2014], tutor Prof. Saverio Bellomo, Università Ca' Foscari, Venezia), è in corso di stampa presso la Salerno Editrice. La pubblicazione per l'Edizione Nazionale dei Commenti danteschi andrà a sostituire la *princeps* ottocentesca, cfr. *Sposizione di Lodovico Castelvetro a XXIX Canti dell'Inferno dantesco*, ora per la prima volta data in luce da Giovanni Franciosi, Società tipografica, Modena, 1886.

² Cfr. ANONIMO, *Vita di Lodovico Castelvetro da Modena*, in G. TIRABOSCHI, *Biblioteca modenese o notizia della vita e delle opere degli scrittori nati degli stati del serenissimo Signor Duca di Modena*, 1781-1786, 6 voll., VI pp. 61-82 (ripr. anast. Bologna, Forni, 1970), alle pp. 70-72. Si tratta della biografia che A. MURATORI, *Vita di Lodovico Castelvetro*, in *Opere varie critiche di Lodovico Castelvetro gentiluomo modenese non più stampate, colla vita dell'autore scritta dal sig. proposto Lodovico Muratori*, München, W. Fink Verlag, 1969 (rist. anast. dell'ed. Berna [ma Milano], P. Foppens, 1727), pp. 1-78 ha erroneamente attribuito al nipote Ludovico Castelvetro Jr. Per la questione si rinvia a E. GARAVELLI, *Nelle tenzoni alcuna volta si commenda una sottigliezza falsa più che una verità conosciuta da tutti. Lodovico Castelvetro polemista, in Omaggio a Ludovico Castelvetro (1505-1571)*. Atti del seminario di Helsinki, 14 ottobre 2005, a cura di E. GARAVELLI, Helsinki, 2006, pp. 83-127, a p. 83 e n. 1.

³ A rivelarlo una postilla di mano castelvetrina apposta sull'autografo conservato alla Biblioteca Panizzi di Reggio Emilia, ms. Vari E 100, c. 446v: «In Lione sopra il Rodano il dì 20 gennaio 1567», cfr. V. GROHOVAZ, *La genesi e la datazione della "Esaminatione sopra la Ritorica a C. Herennio" di Lodovico Castelvetro*, in «Italia Medievale e Umanistica», XXXVIII (1995), pp. 285-303, a p. 289, n. 19. Per la ricostruzione delle vicende del manoscritto della *Poetica* si rinvia a EAD., *Per la storia del testo della Poetica vulgarizzata et sposta*, in *Filologia e ascesi*. Atti del Convegno di Roma, 28-29 ottobre 2005, a cura di R. GIULIUCI, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 13-33, alle pp. 14-16.

⁴ *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta. Per Lodovico Castelvetro*. Stampata in Vienna d'Austria, per Gaspar Stainhofer, l'anno del Signore MDLXX. Il testo verrà pubblicato sei anni dopo a Basilea per le cure del fratello Giovanni Maria, cfr. *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta. Per Lodovico Castelvetro*. Riveduta, et ammendata secondo l'originale, et la mente dell'autore. Aggiuntovi nella fine un racconto delle cose più notabili, che nella spositione si contengono. Stampata in Basilea ad istanza di Pietro de Sedabonis l'anno del Signore MDLXXVI. L'edizione da cui qui si cita è quella curata da Werther Romani, cfr. L. CASTELVETRO, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta da Lodovico Castelvetro*, a cura di W. ROMANI, voll. I-II, Bari, Laterza, 1978.

⁵ Cfr. ROMANI, *Nota critica-filologica*, in CASTELVETRO, *Poetica*, II p. 399 e GROHOVAZ, *Per la storia*, cit., p. 32.

⁶ CASTELVETRO, *Inf.* XXIX, 1-3. Si precisa che il testo della *Commedia* è quello dell'edizione aldina del 1502, in uso a Castelvetro. La punteggiatura delle terzine segue la scansione dell'edizione di Giorgio Petrocchi, cfr. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. PETROCCHI, Milano, Mondadori, 1966-67, 4 voll., II. Per il problema dell'interpunzione, sia consentito rinviare a V. RIBAUDO, *Nota al testo*, in L. CASTELVETRO, *Sposizione a XXIX canti dell'Inferno*, Roma, Salerno Editrice, in c.s.

⁷ CASTELVETRO, *Inf.* XXIX, 1-3.

⁸ Cfr. CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 46: «Ora, perché la poesia è stata trovata, come dico, per dilettere e ricreare il popolo commune, dee avere per soggetto quelle cose che possono essere intese da popolo commune e, intese, il possono rendere lieto; le quali sono quelle che tutto di avvengono e delle quali tra il popolo si favella, quali sono quelle che sono simili alle novelle del mondo e alle istorie».

⁹ CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 360.

¹⁰ Ossia quello «che si innesta nell'animo de' veditori», cfr. Ivi, p. 191.

¹¹ CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 167.

¹² Cfr. P. C. RIVOLTELLA, *La scena della sofferenza. Il problema della catarsi tragica nelle teorie drammatiche del '500 italiano*, in *Forme della scena barocca*, a cura di A. Cascetta, in «Comunicazioni sociali», XV, 2-3, aprile-settembre 1993, pp. 101-55, a p. 110.

¹³ Ivi, p. 99.

¹⁴ Come quando riconosce l'identità di una persona dipinta in un quadro componendo «insieme i lineamenti e i colori e la misura e altro simile dell'effigie e dell'effigiato», cfr. CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 99.

¹⁵ Ivi, p. 226. Tale operazione è sottesa ai diagrammi con cui nella *Poetica* – e nella *Spositione* a commento di *Inf.* XXIX, 52-53 – Castelvetro dà forma visiva al suo argomentare: la *figura* con cui egli dispone geometricamente i contenuti del testo sposto «funziona come una scena tanto per l'occhio della fronte quanto per quello dell'intelletto», cfr. E. RAIMONDI, *Il modello e l'eccezione*, in *Poesia come retorica*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 7-24, a p. 22.

¹⁶ Cfr. F. MUSARRA, *Poesia e società in alcuni commentatori cinquecenteschi della Poetica di Aristotele* (F. Robortello, V. Maggi, L. Castelvetro, A. Piccolomini), in *Ideologia e scrittura nel Cinquecento*, Il Contesto, 3, Urbino, Argalia, 1977, pp. 33-78, a p. 52.

¹⁷ CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 365.

¹⁸ Ivi, p. 365.

¹⁹ Ivi, pp. 348-49.

²⁰ Ivi, p. 519. Qui il termine ricorre a proposito della vicenda di Sisifo: genera θαυμαστόν, ossia meraviglia, il fatto che un σοφός come lui cada in miseria, ma anche φιλόνηρον in quanto Sisifo è un malvagio, cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1456a 19-21. Su come intendere tale termine gli studiosi di Aristotele sono divisi: secondo alcuni sarebbe 'il senso morale' che lo spettatore prova a seguito della punizione del malvagio sentendosi così gratificato. Si vedano R. DUPONT-ROC, J. LALLOT, *Aristotele: la Poétique*, Paris, 1980, p. 242 e J. MOLES, *Philanthropia in the Poetics*, in «Phoenix», vol. 38, n. 4, 1984, pp. 325-35 che, contrariamente a R. D. LAMBERTON, *Philanthropia and the evolution of the dramatic taste*, in «Phoenix», vol. 37, n. 2, 1983, pp. 95-103 lo vede peraltro come una componente essenziale del piacere tragico. Così pure D. LANZA, in ARISTOTELE, *Poetica*, Milano, BUR, 1994, p. 157 e P. DONINI, in ARISTOTELE, *Poetica*, Torino, Einaudi, 2008, p. 86. Secondo altri invece, che seguono una linea interpretativa fedele all'etimologia del vocabolo, τὸ φιλόνηρον indicherebbe più generalmente un senso di simpatia per le sofferenze dell'uomo in quanto uomo, giuste o ingiuste che siano, e come tale disgiunto da qualsiasi giudizio di valore, cfr. ELSE, *Aristotle's Poetics* cit., pp. 366-70, D. W. LUCAS in *Aristotle's Poetics*, Oxford, 1968, p. 142, S. HALLIWELL, *The Poetics of Aristotle*, London, G. Duckworth & Co., 1987, p. 52 che traduce «humane sympathy» e C. GALLAVOTTI, in *Aristotele, Dell'arte poetica*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, 1982, p. 151 che opta per «consenso umano». Sulla stessa linea D. GUASTINI in ARISTOTELE, *Poetica*, Roma, Carocci, 2010, pp. 253-56 che intende «senso d'umanità». Un utile quadro anche in M. HEATH, *The best kind of tragic plot. Aristotle's argument in Poetics* 13-14, in «Anais de Philosophia Clássica», vol. 2, n. 3, 2008, pp. 1-18, alle pp. 10-2. La posizione di Chris Carey offre una visione più articolata: dopo aver rilevato la criticità di entrambe le proposte di traduzione – il valore di 'senso morale' non è conforme all'uso del IV secolo e successivi, mentre «the 'humanity' interpretation», seppur in linea con l'uso contemporaneo, non si accorda con il capitolo 18 e la vicenda di Sisifo – egli suppone che «τὸ φιλόνηρον like τὸ μαρτὸν is a quality in the plot, not a quality in the audience» lo studioso propone di intendere τὸ φιλόνηρον come «the opposite of the μαρτὸν plot» con un significato affine a quello dell'aggettivo ἔδῶ – 'dolce' e dunque 'piacevole' – che nella *Retorica* Aristotele riferisce alle peripezie e allo scampato pericolo. Tale valore potrebbe sussumere, secondo Carey, quello di 'senso morale', senza tuttavia identificarsi completamente con esso, cfr. C. CAREY, *Philanthropy in Aristotle's Poetics*, in «Eranos», 86, pp. 131-39, alle pp. 137-38.

²¹ CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 365.

²² *Ibidem*.

²³ Cfr. V. MEROLA, *Il piacere obliquo e la meraviglia. Sulla Poetica di Lodovico Castelvetro*, in *Lodovico Castelvetro. Filologia e ascesi*, [Atti del Convegno di Roma, Università La Sapienza, facoltà di lettere, Dipartimento di Italianistica e Spettacolo, 28-29 Ottobre 2005], a cura di R. Gliucci, Roma, Bulzoni, 2007, pp. 305-13.

²⁴ Ivi, p. 312.

²⁵ CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 391.

²⁶ Ivi, pp. 365-66.

²⁷ Ivi, p. 371.

²⁸ Ivi, p. 361.

²⁹ Ivi, p. 365.

³⁰ Ivi, pp. 361-62.

³¹ CASTELVETRO, *Poetica* I, pp. 364-65.

³² Cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1452a 15-21 e 1453a 15. Per il concetto di μετάβασις, cfr. DONINI, in ARISTOTELE, cit., p. 73, n. 118: «Il cambiamento [μετάβασις] è quello cui Aristotele già alludeva al termine del cap. VII, 1451a 13-14, il passaggio dalla buona fortuna alla cattiva o viceversa»; per la contrapposizione tra racconto semplice e doppi, cfr. DONINI, in ARISTOTELE, p. 87 n. 138.

³³ Per ARISTOTELE, *Poetica*, 1452a 15 il mutamento (ἡ μετάβασις) nella favola semplice avviene «ἀνευ περιπετειᾶς ἢ ἀναγνώρισιμῶς ἢ

περιπετείαις ἢ ἀμοιβῶν». Immediata la puntualizzazione di CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 320: «Non si prende in questo luogo μετάβασις per “mutazione”, come credono alcuni, ma per lo processo dell’azione dall’inizio alla fine; perciocché come si può prendere μετάβασις per “mutazione” in questo luogo, se mutazione non ci ha luogo?». Si noti che nel volgarizzamento Castelvetro ha tradotto il termine μετάβασις con *trapassamento*, distinguendolo da μεταβολή ‘mutazione’: μετάβασις è dunque lo svolgimento generale, mentre μεταβολή il mutamento tra contrari (da buona a cattiva sorte o viceversa), legato all’azione del singolo personaggio.

³⁴ CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 320.

³⁵ Ivi, pp. 352-58 per tutte le combinazioni possibili.

³⁶ Ivi, II, p. 367.

³⁷ MEROLA, *Il piacere obliquo e la meraviglia*, cit., p. 309.

³⁸ Cfr. CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 391; MEROLA, *Il piacere obliquo e la meraviglia*, cit., p. 306.

³⁹ Aristotele si riferisce ai passaggi di sorte usando il verbo μεταβάλλειν cui è legato il sostantivo μεταβολή, cfr. ARISTOTELE, *Poetica*, 1452b 25. Castelvetro nella *contenenza* richiama tali mutamenti *rivolgimenti* per poi nel *volgarizzamento* tradurre μεταβάλλειν con *trapassare*, conferendo al verbo un valore analogo a μεταβαίνω; il che equivale ad ammettere, in questa particella, l’equivalenza di μεταβολή e μετάβασις, cfr. CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 348.

⁴⁰ CASTELVETRO, *Poetica* I, p. 3.

⁴¹ Cfr. G. ALFANO, *Sul concetto di verosimile nei commenti cinquecenteschi alla ‘Poetica’ di Aristotele*, in «Filologia e critica», a. XXVI 2001, pp. 187-209, a p. 196.

⁴² CASTELVETRO, *Poetica* II, p. 507.

⁴³ CASTELVETRO, *Inf.* XXIX, 2 e *Poetica*, I pp. 300-01 e pp. 309-10.

Il presente contributo nasce all’interno del progetto ERC *Starting Grant* 2013, “Aristotle in the Italian Vernacular: Rethinking Renaissance and Early-Modern Intellectual History (c. 1400-c. 1650)”, coordinato da Marco Sgarbi.