POETICA GENULUI TRAGIC ÎN ITALIA. ARISTOTEL ŞI INTERPREŢII SĂI DIN SECOLUL AL XVIII-LEA

GABRIELA E. DIMA

Deşi vorbeşte de tragedie, comedie, epopee, ditiramb etc., Platon nu încearcă o clasificare riguroasă a genurilor literare. Cea mai dezvoltată tentativă de încadrare a scrierilor existente în anumite categorii este cea din *Cartea III* a *Republicii*, în care Platon împarte operele literare în trei categorii, în funcţie de gradul în care acestea sunt sau nu mimetice:

> „În poezie şi în povestirile mitologice, există un /tip de istorisire/ întemeiat întru totul pe imitaţie – aceasta este, cum spui, tragedia şi comedia; există apoi un tip întemeiat pe expunerea făcută de către poetul însuşi – vei găsi acest tip cel mai bine /reprezentat/ în ditirambi; şi, în sfârşit, mai este un tip bazat pe ambele feluri, pe care îl afli atât în poezia epică cât şi în multe alte locuri..."[1].

Astfel, el distinge între imitaţia integrală, specifică artei dramatice, imitaţia parţială din epopee şi lipsa imitaţiei, atunci când poetul se transformă în povestitor care relatează din exterior faptele, fără să se implice în desfăşurarea lor, sau atunci când poetul se abandonează unor efuziuni lirice care dau glas propriilor sentimente.

Platon nu intenţionează să iniţieze o teorie a genurilor, ci doar se serveşte de aceste observaţii pentru a alcătui o ierarhie a diferitelor tipuri de poezie, pe baza căreia să justifice excluderea artei dramatice din statul său, ca fiind cea mai îndepărtată de adevăr prin caracterul ei de imitaţie totală.

Răsturnând ierarhia platoniciană, care situa imitaţia dramatică pe treapta cea mai de jos, Aristotel susţine superioritatea tragediei, datorată capacităţii de a produce desfătare în cel mai înalt grad:

> „Ce e concentrat produce mai multă plăcere decât ce se întinde pe un timp îndelungat. [...] E evident că [tragedia] întrupează o mai aleasă formă de artă, ca una care-şi atinge ţelul într-un chip mai deplin decât epopeea"[2].

---

[1] Platon, *Republica*, 394b–c. (Pentru datele complete privind autorii şi operele citate în cuprinsul articolului sau în note, vezi lista bibliografică de la sfârşit. Toate traducerile din autori italieni ne aparţin.)

[2] Aristotel, *Poetica*, 1462b1–15.

ALIL, t. XLVII–XLVIII, 2007–2008, Bucureşti, p. 201–226

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

Astfel, ea întrece epopeea prin folosirea de mijloace proprii, prin concentrarea acțiunii și prin participarea intensă a spectatorilor, grație *mimesis*-ului absolut[3].

Plecând de la clasificarea din *Republica* lui Platon, Aristotel definește cele trei genuri clasice, epic, liric și dramatic, acesta din urmă cu două forme, tragedia și comedia. Deosebirile dintre ele nu mai privesc gradul de participare la imitație, ci mijloacele de care se servește fiecare, subiectul pe care îl imită și modalitatea prin care se realizează imitația[4]. Combinațiile acestora duc la individualizarea diverselor genuri.

În cazul artei dramatice, sunt folosite toate mijloacele posibile (cuvinte, ritm, melodie și măsură/armonie), iar modalitatea de dezvoltare a subiectului este de a aduce în fața spectatorului acțiuni în derulare. Distincția dintre tragedie și comedie are la bază, așa cum sublinia și Platon, seriozitatea subiectului și a personajelor. În tragedie, subiectul imită faptele alese ale unor eroi deosebiți, năzuind să-i înfățișeze pe oameni mai buni decât în viața de toate zilele[5]. Într-o definiție devenită celebră, tragedia este:

> „...imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai împodobit cu felurite soiuri de podoabe, osebit după fiecare din părțile ei, imitație închipuită de oameni în acțiune, ci nu povestită, și care stârnind mila și frica săvârșește curățirea acestor patimi"[6].

Plasarea de către Aristotel, dar și de lumea romană, a tragediei deasupra tuturor celorlalte genuri literare se va menține în spațiul italian și va sta la baza atenției pe care literații italieni i-o vor acorda începând cu secolul al XVI-lea, când se asistă la o adevărată tentativă de reînviere a tragediei antice. Din punctul de vedere al teoriei genului, secolul al XVI-lea reprezintă o perioadă de căutări, ezitări, dezbateri și încercări literare care au drept punct de plecare *Poetica*, fie prin acceptarea necondiționată și rigidă a regulilor desprinse din aceasta, fie prin negarea cvasitotală a preceptelor antice. Tipice sunt oscilațiile structurale, ca și apariția unor noi tipuri de tragedie, precum tragedia iezuită ori cea burgheză, sau chiar a unor noi genuri, ca melodrama și tramelogia[7].

Eșecul majorității tragediilor scrise în această perioadă, ca și excesele tragediei baroce au drept rezultat modificarea, în secolul al XVIII-lea, a concepției

---

[3] De altfel, Aristotel susține superioritatea genului dramatic în general, preferând tragedia, epopeii și comedia, versurilor iambice: „De cum și-au făcut apariția tragedia și comedia, cei din fire înclinați spre una sau cealaltă din aceste forme ale poeziei au pornit să scrie, unii, comedii în loc de versuri iambice, alții, tragedii în loc de epopei, ca unele ce erau mai ample și mai prețuite decât manifestările anterioare" (*ibidem*, 1449a1–5).

[4] Cf. *ibidem*, 1448a25.

[5] Cf. *ibidem*, 1448a15.

[6] *Ibidem*, 1449b20–25.

[7] Deși lucrarea de față are în vedere doar tragedia în forma ei pur dramatică, importanța discuțiilor privitoare la apropierea melodramei de tragedia greacă, precum și întrepătrunderea ideilor exprimate atât de teoreticienii tragediei, cât și de cei ai melodramei ne-au determinat să nu excludem referirile la melodramă ca tragedie cântată, fără însă a insista asupra ei.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

asupra folosirii ca normă a *Poeticii*[8]. Admirator declarat al lui Aristotel, Gravina reia în lucrarea sa multe din ideile anticilor, precum derivarea tragediei din epopee[9], distincția dintre tragedie și comedie[10] etc. Teoreticianul italian susține însă o interpretare flexibilă a *Poeticii* și necesitatea adaptării teoriei aristotelice la necesitățile lumii moderne:

> „Cum regulile antice se potriveau cu obiceiurile antice, așa cele noi să se potrivească cu obiceiurile națiunii care este introdusă în operă în prezent, astfel că, atât regulile antice, cât și cele noi, să rămână în cadrul unei idei comune de imitație proprie, naturală și convenabilă și de transpunere a adevărului în ficțiune, aceasta fiind rațiunea cea mai înaltă, universală și perpetuă a tuturor operelor poetice, la care reducem în aceste două cărți toate preceptele și exemplele și a cărei utilitate, scop și plăcere încercăm să le expunem, pentru a pune capăt viciilor care au fost introduse atât din neglijarea cât și din studierea superstițioasă a regulilor, ceea ce, îndemnându-ne să ordonăm ficțiunea lucrurilor prezente după regulile bazate pe obiceiuri antice variate, ne îndepărtează de natural doar o idee mai puțin decât întreaga lor neglijare"[11].

Gravina atrage atenția asupra imposibilității de a pretinde respectarea strictă a unor precepte enunțate cu peste două milenii înainte și care, de altfel, nici măcar atunci nu aveau caracter normativ, ci descriptiv.

Deși izolată, părerea lui Gravina, de la începutul secolului al XVIII-lea, are un impact deosebit asupra literaților datorită autorității de necontestat a autorului. Sugestia lui de a se înțelege corect spiritul tratatului aristotelic va fi pusă în practică mult mai târziu de Vittorio Alfieri, care încearcă să propună un limbaj și o formă poetică pe care viitorimea să le poată folosi pentru a dezvolta genul literar cel mai înalt. Caracteristicile definitive ale tragediei italiene vor fi așadar stabilite de Alfieri, în urma unui proces de respingere și anulare a tuturor încercărilor precedente și de reîntoarcere la tragedia antică, pe care însă nu o imită, ci o reelaborează prin prisma propriei simțiri și a propriei angajări etico-civice, urmărind recrearea nu a unei lumi de mult apuse, ci a spiritului universal al virtuții grecești și romane:

---

[8] Pronunțându-se împotriva analizei unei opere literare pe baza criteriului genurilor, Benedetto Croce remarca faptul că acest criteriu a dominat critica din Renaștere și din Clasicismul francez, ducând la excese: „când cineva vrea să stabilească că tragedia trebuie să aibă cutare sau cutare subiect, cutare tip de personaje, cutare desfășurare a acțiunii și cutare dimensiuni" (Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in nuce*, traducere de Eugen Costescu, studiu introductiv de N. Tertulian, București, Editura Științifică, 1971, p. 211). Intenția de a stabili astfel de legi de apreciere estetică precedă perioada de care ne ocupăm și se perpetuează, în măsură din ce în ce mai mică, până în secolul al XIX-lea.

[9] Cf. Gravina, *Della ragion poetica*, I, 12.4.

[10] Diferențierea este formulată extrem de limpede: „Dacă se va reprezenta un subiect politic și personaje sublime, se va naște tragedia; dacă vor fi acțiuni din sfera prifată, familiare, va rezulta comedia: care, amândouă, descriu prin invenție pasiuni adevărate, idei, sfaturi, obiceiuri și apucături, una ale principilor, cealaltă ale oamenilor de rând" (*ibidem*, I, 12.5).

[11] *Ibidem*, I, *dedica*.4.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

„Eu cred ferm că oamenii trebuie să învețe în teatru să fie liberi, puternici, generoși, animați de virtute adevărată, netoleranți față de orice violență, iubitori de patrie, adevărați cunoscători ai propriilor drepturi, și în toate pasiunile lor înflăcărați, drepți și măreți. Așa era teatrul la Atena"[12].

Alfieri își rezumă considerațiile asupra tragediei într-o definiție devenită notorie, cu care începe răspunsul său la scrisoarea prietenului literat Ranieri de' Calzabigi:

„...tragedia de 5 acte dense, cât permite subiectul, doar cu acțiune; cu dialoguri numai între personaje-actori, și nu cu mobilierul sau cu spectatori; tragedia urzită cu un singur fir; rapidă, cât se poate pentru a servi pasiunilor [...]; simplă, cât permite folosirea artei; întunecată și feroce, cât suportă natura; caldă, cât era în mine"[13].

După cum se poate observa, definiția alfieriană respectă preceptele aristotelico-horațiene, cărora le adaugă menționarea pasiunii ce trebuie să anime scriitorul, preluată din tratatul *Despre sublim*. Alfieri este convins că, pentru a-și atinge scopul, în spatele versurilor tragice trebuie să se întrevadă sufletul poetului, nobil precum cel al eroilor săi, fără de care opera literară rămâne un simplu exemplu de scriere bine meșteșugită.

Aristotel este mai puțin interesat de structura dramatică și mai mult de cea literară. Faptul că evoluția tragediei este un fenomen încheiat în momentul în care scrie[14] îi permite să observe trăsăturile comune majorității tragediilor și să individualizeze caracteristicile lor definitorii. Astfel, Aristotel identifică șase elemente componente ale tragediei: *subiectul*, *personajele*, *judecata*, *limbajul*, *scena* și *muzica*, pentru fiecare în parte stabilind câteva trăsături fundamentale[15]. În funcție de măsura în care unele din aceste elemente contribuie la realizarea tragicului, Aristotel împarte tragediile în patru categorii: *complexă* (cu răsturnare de situație și recunoaștere), *patetică* (ce prezintă suferințele unui personaj), *de caracter* (privitoare la un erou anume) și *tragedie-spectacol* (în care elementul spectaculos predomină, ca în cazul acțiunilor amplasate în Hades).

1. Subiectul

Principala caracteristică atribuită de Aristotel subiectului unei tragedii este de a fi complet, întreg și unitar, ceea ce înseamnă că acțiunea trebuie să aibă un început și un sfârșit în cadrul tragediei, să conțină numai episoade esențiale pentru înțelegerea acțiunii, iar aceste episoade să decurgă unele din celelalte:

[12] Alfieri, *Risposta dell'autore*, p. 564.

[13] *Ibidem*, p. 554.

[14] Acest lucru este remarcat chiar de Aristotel: „...tragedia s-a desăvârșit puțin câte puțin, pe măsura dezvoltării fiecărui nou element dezvăluit în ea, până când, după multe prefaceri, găsindu-și firea adevărată, a încetat să se mai transforme" (Aristotel, *op. cit.*, 1449a1–15).

[15] Vom analiza în lucrarea de față caracteristicile formale ale celor șase elemente, pornind de la capitolele IV–XVIII ale *Poeticii* aristotelice.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

„...subiectul, întrucât e imitația unei acțiuni, cată să fie imitația unei acțiuni unice și întregi, iar părțile în așa fel îmbinate ca prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori tulburat"[16].

Cu mici excepții, tragedia romană este, din punct de vedere structural, o copie a celei grecești. Deși importanța acțiunii se reduce în favoarea unei mai mari atenții acordate personajelor, Horațiu are în mod special în vedere unitatea subiectului, recomandând în mai multe rânduri folosirea unei acțiuni întregi[17].

În comentariul său din 1570 la *Poetica* lui Aristotel, Castelvetro identifică alte două unități ale subiectului tragediei, și anume unitatea de timp și unitatea de loc, care, împreună cu unitatea de acțiune, devin cunoscute sub numele de „cele trei unități aristotelice" sau „clasice" și capătă statutul de regulă obligatorie în alcătuirea tragediei. Ce spune însă Aristotel în privința lor este departe de a avea caracterul de normă care le-a fost atribuit, fiind vorba mai degrabă de observații dictate de realitatea practică a reprezentării tragediei.

Stagiritul vorbește de două ori de lungime temporală în cazul tragediei, prima dată atunci când compară acțiunea sa cu cea a epopeii și, mai târziu, când se referă la durata acțiunii, care trebuie să fie „o întindere lesne de cuprins cu gândul"[18] și care nu ține de regulile artei, ci de condițiile reprezentației dramatice, astfel că, „...dacă nevoia ar cere să se joace odată o sută de tragedii, e limpede că li s-ar măsura durata cu clepsidra..."[19]. Cele mai multe dificultăți de interpretare au fost provocate de prima afirmație, pe care Aristotel o explică notând că „...tragedia năzuiește să se petreacă, pe cât se poate, în limitele unei singure rotiri a soarelui, sau într-un interval ceva mai mare, iar epopeea n-are limită de timp"[20]. Comentariile la acest pasaj au privit două aspecte asupra cărora literații de la începutul secolului al XVI-lea nu au reușit să se pună de acord: cât înseamnă ca timp „o singură rotire a soarelui" și la ce se referă ea. Astfel, expresia aristotelică a fost echivalată de unii cu 12 ore (timpul în care astrul străbate bolta cerească), iar de alții cu 24 de ore (durata astronomică a unei zile), ultima variantă fiind și cea preferată de Castelvetro. De asemenea, din text nu rezultă clar ce are în vedere Aristotel când vorbește de o rotire a soarelui: durata efectivă a reprezentării tragediei sau întinderea acțiunii ei. În primul caz, faptul că tragediile erau reprezentate în trilogii urmate de o dramă cu satiri ar explica nevoia de a limita spectacolul la durata unei zile; în cel de al doilea, concentrarea temporală a acțiunii ar contribui la realizarea unității și esențialității ei. Castelvetro alege ultima variantă și, deși Aristotel menționează doar

[16] *Ibidem*, 1451a30.
[17] Cf. Horațiu, *Arta poetică*, v. 23, 43–45, 148–152.
[18] Aristotel, *op. cit.*, 1451a5.
[19] *Ibidem*, 1451a5–10.
[20] *Ibidem*, 1449b10.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

„năzuința" de a se respecta această limită, comentatorul italian o transformă în normă obligatorie, aproape pierzând din vedere motivația care o justifica, și anume de a nu dilua acțiunea tragică și de a nu o întrerupe cu episoade marginale.

Dacă unitatea de timp este amintită, chiar dacă nu cu caracter normativ, în *Poetica*, unitatea de loc nu apare menționată nicăieri de filosoful grec, fiind, după cum s-a constatat, o invenție a Renașterii[21].

Regula celor trei unități s-a răspândit în întreaga Europă, iar respectarea sau nerespectarea ei a constituit o preocupare constantă a tragediografilor și a comentatorilor lor. În Italia secolului al XVIII-lea, unitățile au ajuns ca un bun câștigat, obligatoriu pentru adevărata tragedie[22], imposibil de contestat chiar de către un atent cititor al textului aristotelic precum Gravina. El sesizează lipsa unității de loc la Aristotel, dar nu ia nici un fel de atitudine, mulțumindu-se doar să o ignore atunci când formulează propriile indicații de poetică.

Ca și Aristotel, Gravina insistă asupra unității de acțiune și a necesității ca întâmplările să decurgă una din cealaltă:

> „Rezultă așadar că fiecare fapt e legat de un altul, și cine vrea să conducă o acțiune trebuie să-și îndrepte instrumentele către operă, iar acestea, pentru a lucra bine, trebuie să fie bine ancorate în trecut"[23].

În privința unității de timp, Gravina consideră că anticii urmăreau ca durata acțiunii tragice să fie aceeași cu cea a reprezentării spectacolului și, deci, să se încadreze în douăsprezece ore:

> „anticii [...] voiau să imagineze lucrul ca și când ar fi fost făcut, pentru a răpi cu reprezentarea vie și verosimilă întreaga fantezie a ascultătorilor, aproape ca și când acea acțiune s-ar fi produs tocmai atunci. De aceea, măsurau întinderea succesului cu orele teatrului, care erau în general douăsprezece"[24].

Sentimentul de autenticitate a imitației, datorată identității dintre jocul scenic și realitatea pe care o reproduce, îl determină să ceară și el respectarea unității de timp:

---

[21] D.M. Pippidi identifică originea unității de loc în Aristotel, *Poetica*, 1459b25, unde se spune că tragedia e „restrânsă la cele petrecute pe scenă și reprezentate de actori" (D.M. Pippidi, *Formarea ideilor literare în antichitate*, București, Editura Enciclopedică Română, 1972, p. 121). Nu ni se pare însă că expresia în chestiune ar fi suficientă pentru a constitui o justificare a normei unității de loc și preferăm să o considerăm pură invenție, așa cum observă mai mulți exegeți (cf., de exemplu, Roberto Tessari, *Teatro e spettacolo nel Settecento*, Roma–Bari, Laterza, 2000, p. 40; Claude Margueron, *La tragédie italienne au XVIe siècle: théorie et pratique*, în *Le Théatre Tragique*, études réunies et présentées par Jean Jacquot, Paris, Editions CNRS, 1970, p. 139; Sandro Bajini, *Teatro e poetiche: dai greci al Seicento*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 95).

[22] Potrivnic teoriei unităților, Giuseppe Baretti comenta ironic: „trebuie să te conformezi, sau să pieri" (Baretti, *Prefazioni...*, p. 233).

[23] Gravina, *Della ragion poetica*, I, 12.7.

[24] *Ibidem*, I, 3.2.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

„...dramaticul, care ascunde propria persoană și le creează pe cele ale altora în acțiune, e obligatoriu să facă să se nască acțiuni și sfaturi care să pară a corespunde timpului în care poporul rămâne în teatru, și căruia totul i se reprezintă în curs de realizare"[25].

Importanța celor trei unități este recunoscută și de Alfieri. Analizându-și propriile creații din această perspectivă, poetul simte nevoia de a preciza că a nesocotit de trei ori unitatea de loc și numai ocazional pe cea de timp[26]. El preia ideea lui Gravina, care lega unitatea de timp de senzația de autenticitate a acțiunii dramatice, considerând de asemenea că aceasta poate fi încălcată cu condiția să nu dăuneze verosimilului[27].

Atenția lui Alfieri se îndreaptă cu precădere către unitatea de acțiune, care i se pare „singura adevărată" și pe care o respectă întotdeauna cu rigurozitate:

„În ceea ce privește regulile celor trei unități, mi se pare că nici cum nu a fost încălcată vreodată aceea principală și care este singura unitate adevărată, existând în sufletul omului, unitatea de acțiune"[28].

Pentru el, ca și pentru Aristotel sau Gravina, tragedia este în special acțiune: intensă, severă și simplă. Nu admite nici o replică inutilă, nici o întâmplare suplimentară a cărei prezență ar putea devia atenția spectatorului sau al cărei efect ar putea împiedica desfășurarea directă și violentă a acțiunii către catastrofa finală. Convins susținător al principiului că episoadele tragediei trebuie să fie atât de strâns legate unul de altul încât nici unul să nu poată fi eliminat sau mutat, Alfieri insistă asupra obligației scriitorului de a „dezinventa", termen folosit în sensul de a desemna orice fapt care nu este esențial pentru a da intensitate acțiunii:

„Autorul și-a propus să-și dezbrace tema de orice incident care nu apărea natural, necesar și, ca să spun așa, absolut stăpân al locului pe care îl ocupă. Din acest punct de vedere aș spune mai degrabă că autorul a «dezinventat» refuzând orice invenție a lui sau a altora acolo unde dăuna, după părerea sa, simplității subiectului din care și-a făcut o lege sfântă să nu se depărteze nici un moment..."[29].

În plus, atent la păstrarea simplității subiectului, el aplică aceleași exigențe replicilor personajelor, susținând că și acestea trebuie într-atât concentrate încât pierderea unora dintre ele să facă imposibilă înțelegerea acțiunii[30].

---

[25] *Ibidem*, I, 12.4.

[26] Cf. Alfieri, *Parere dell'autore...*, p. 654.

[27] În analiza pe care o face tragediilor sale, Alfieri explică: „Aceea [unitatea] de timp nu a fost niciodată nerespectată decât ușor, rar, și astfel încât aproape nimeni să nu-și poată da seama, nefiind niciodată afectată verosimilitudinea necesară" (*ibidem*, p. 654).

[28] *Ibidem*, p. 654.

[29] *Ibidem*, p. 641.

[30] Alfieri afirmă că și-a compus tragediile astfel încât „...nu se va putea pierde aproape nici un vers fără ca înțelegerea și claritatea să nu fie foarte mult afectate" (*ibidem*, p. 641).

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

Platon sublinia în mai multe dialoguri[31] faptul că opera literară este asemănătoare unui organism viu ale cărui părți trebuie să se găsească în armonie între ele și care, împreună, să creeze un întreg armonic.

Aristotel preia această idee, aplicând-o mai ales la tragedie, a cărei unitate de acțiune devine caracteristica sa fundamentală[32]. Prin aceasta, el înțelege că tragedia trebuie să fie concentrată, să aibă început, mijloc și sfârșit, iar părțile sale să fie esențiale pentru realizarea acțiunii, ordonate logic, decurgând unele din altele. Fundamentală pentru tragedie este respectarea structurii riguroase care îi este proprie, precum și evitarea abordării mai multor subiecte care să se împletească, această practică fiind specifică epopeii:

> „...poetul e dator să țină minte că nu-i e îngăduit să dea tragediei o structură de epopee – vreau să spun în care se împletesc mai multe subiecte –, cum ar fi când cineva s-ar apuca să pună în scenă întreg subiectul Iliadei"[33].

Mai mult, cum tragedia trebuie să aibă o unitate organică incontestabilă, mutarea din loc a unei părți ar trebui să ducă la schimbarea întregului. Deși se pronunță împotriva tragediilor episodice, Aristotel admite că „uniformitatea e pricina căderii tragediilor"[34] și că arta scriitorului constă tocmai în a reuși să evite senzația de uniformitate.

Horațiu menține conceptul de unitate obligatorie a tragediei, trecând de la invitația de a „dura o operă simplă și unitară"[35] la indicații mai precise, potrivit cărora poetul trebuie „să aleagă un fapt și să treacă disprețuitor peste altul..."[36], să stabilească „o strânsă armonie între început și mijloc, între mijloc și încheiere"[37].

Chiar dacă ideea de ordine și, implicit, de unitate este prezentă în secolul al XVI-lea, ea nu este considerată centrală. Scaligero vede în poet un demiurg care ordonează natura, dar nu se preocupă de rezultatul acestei ordini și de obligativitatea ei pentru opera de artă[38].

Dezordinii teoretizate de baroc îi urmează o puternică reacție a literaților secolului al XVIII-lea. Ideile acestora se împart în două direcții principale: una care urmărește restabilirea principiului unității clasice a acțiunii și o alta, care ajunge să creeze o nouă paradigmă: cea a unității în varietate.

---

[31] Conceptul se regăsește în Platon, *Phaidros*, *Philebos*, *Omul politic* etc.

[32] Ideea întregului apare frecvent în *Poetica*, începând cu însăși definirea tragediei drept „imitație a unei acțiuni alese și întregi" (Aristotel, *op. cit.*, 1449b20), sau „complete și întregi" (*ibidem*, 1450b25), sau „unice și întregi" (*ibidem*, 1451a30).

[33] *Ibidem*, 1456a10.

[34] *Ibidem*, 1459b30.

[35] Horațiu, *Idem*, v. 23.

[36] *Ibidem*, v. 44.

[37] *Ibidem*, v. 152.

[38] Cf. Giulio Cesare Scaligero, *Poetices libri septem*, ed. a 2-a, apud Petrum Santandreanum, 1581.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

Muratori şi Gravina se pronunţă ferm în favoarea acţiunii unice şi simple, fără evenimente paralele, condamnând vehement tragedia „împletită”[39], preferată în secolul al XVII-lea. Cum publicul trebuie să aibă senzaţia că totul se petrece sub ochii săi, introducerea de episoade care se desfăşoară în locuri diferite sau între care nu există o legătură imediată contravine verosimilului, putând astfel distruge mesajul tragediei:

> „Va alege acesta subiecte ilustre, nici nu se va pierde vrând să le înconjoare de superfluu (viciu folosit în secolul trecut), pentru ca atunci când se caută Miraculosul mult să nu te împiedici, nici din greşeală, nici automat, în Verosimilul puţin şi să nu ajungi să închei fără măreţie atâtea fire la sfârşit”[40].

Un subiect complicat deviază atenţia publicului ducând nu la mărirea emoţiei, ci la anularea ei:

> „Povestirile prea stufoase nu sunt numai vicioase din cauza neverosimilului lor, ci şi pentru dificultatea lor şi pentru osteneala şi aplicaţiunea pe care le impun cui vrea să le-nţeleagă pe de-a-ntregul: pentru că sufletul fiind scufundat prea mult în ţe, ceea ce îi solicită întreaga atenţie, concepe mai puţin părţile şi expresia, şi extrage mai puţină învăţătură şi cunoaştere a adevărului distribuită în corpul acţiunii”[41].

Principiul unităţii în varietate este introdus în Italia de Conti. Reluând discursul aristotelic despre uniformitate, el susţine că poetul trebuie să încerce o sistematizare a realului, dar că frumuseţea nu este dată de liniaritate, ci rezultă dintr-o uniune de diversităţi şi de simplitate.

> „...e necesar ca, atât cât varietatea satisface şi distrage sufletul, tot atât uniformitatea să-l concentreze şi să-l fixeze, iar acest echilibru de varietate şi de uniformitate, fiind proporţionat cu natura însăşi a sufletului, provoacă plăcere când îl modifică”[42].

Plăcerea provine din moderarea varietăţii, dar şi a uniformităţii, potrivit principiilor ordinii şi gradaţiei:

> „Multitudinea generează confuzie dacă lipseşte ordinea; ordinea constă în trecerea de la un obiect la altul în etape, dispuse în aşa fel încât în etapa următoare să rămână întotdeauna ceva din cea precedentă, însoţită de ceva nou...”[43].

Ideea este preluată de Spalletti, care crede şi el că varietatea este necesară pentru a evita plictiseala provenită din faptul că spectatorul nu se poate concentra multă vreme asupra unei singure impresii:

---

[39] Aşa este denumită tragedia construită pe mai multe filoane narative care se intersectează pentru a se uni în final.

[40] Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, III, 6.6.

[41] Gravina, *Della tragedia*, p. 515.

[42] Antonio Conti, *Lettera a Monsignor Ceratti*, apud Enrico Mattioda, *Teorie della tragedia nel Settecento*, Modena, Mucchi, 1994, p. 256.

[43] *Ibidem*, p. 256.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

„...e un lucru necesar ca unitatea să amendeze şi să corecteze varietatea şi, echilibrându-se una cu alta, să provoace o senzaţie plăcută"[44].

Recunoscând că varietatea este imperfectă, întrucât poate produce confuzie, el vorbeşte despre necesitatea introducerii unităţii drept factor de ordonare a ei. Şi în concepţia sa ordinea înseamnă gradaţie, care constă în faptul că orice element nou introdus trebuie să păstreze ceva cunoscut pentru a realiza legătura cu elementul precedent.

O distincţie clară a termenilor de „unitate" şi „simplitate" o face Beccaria, care atrage atenţia asupra faptului că unitatea se referă la cantitate, putându-se analiza doar în cazul unor obiecte independente, în timp ce simplitatea este calitativă şi există în relaţii, atunci când se pot compara mai multe obiecte:

„...unitate şi pluralitate pot să se aplice obiectelor care sunt independente unele de altele, iar simplitate şi complicare obiectelor care depind unele de altele. [...] Unu deci reprezintă cantitatea, iar simplu, calitatea lucrurilor..."[45].

Beccaria, Pietro Verri sau Baretti susţin diversificarea pasiunilor tragice prin provocarea unei game ample de senzaţii şi sentimente, gradate sau contrastante. Pietro Verri include în conceptul de varietate trecerea de la senzaţii dureroase la cele plăcute[46], dar şi o lărgire a sferei estetice prin acceptarea disonanţei, a dezordinii, neplăcutului, teribilului. Cel mai radical dintre ei, Baretti, admirator al lui Shakespeare, îl critică pe Aristotel şi principiul unităţii pe care acesta îl teoretizează, continuând prin a condamna şi aplicarea sa în tragedia franceză. El se distanţează chiar şi de Verri, prin considerarea tragediei „împletite" asemănătoare unei galerii de tablouri şi, deci, acceptabilă pe baza principiului horaţian de *ut pictura poesis*[47].

Între aceste două direcţii, Alfieri realizează un compromis, interpretând în manieră proprie ideea varietăţii. Analizându-şi opera, Alfieri recunoaşte „uniformitatea" formală a tragediilor sale[48], care au identice structura, dezvoltarea

[44] Giuseppe Spalletti, *Saggio sopra la bellezza*, a cura di Paolo D'Angelo, Palermo, Aesthetica, 1992, p. 59.

[45] Beccaria, *Ricerche intorno alla natura dello stile*, în *Opere*, vol. I, a cura di S. Romagnoli, Firenze, Sansoni, 1958, p. 271.

[46] Potrivit lui Verri, „marea artă constă în a şti cu atâta măiestrie să distribui spectatorului mici senzaţii dureroase, să i le faci să înceteze imediat şi să-l ţii mereu animat cu speranţa unor senzaţii plăcute..." (Pietro Verri, *Discorso sull'indole del piacere e del dolore*, a cura di R. De Felice, Milano, Fletrinelli, 1964, IX.1.

[47] Cf. Baretti, *op. cit.*, p. 232–233. Ideea galeriei de tablouri este interpretată diferit de teoreticieni. Calzabigi, de exemplu, o foloseşte în scrisoarea către Alfieri pentru a afirma tocmai unitatea necesară în tragedie (cf. Calzabigi, *Lettera...*, p. 186–192).

[48] În autoanaliza tragediilor, Alfieri scrie: „Defectul principal pe care îl remarc în desfăşurarea tuturor acestor tragedii este uniformitatea. Cine a observat osatura uneia le-a observat pe aproape toate" (Alfieri, *Parere dell'autore...*, p. 653).

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

acțiunii și, mai ales, tipul de conflict în care sunt antrenați protagoniștii, împinși spre distrugere nu atât de faptele lor eroice, cât de o anume forță secretă și inexplicabilă care provine din străfundul sufletelor lor. Dar, așa cum poetul însuși ține să precizeze, uniformitatea se referă în special la modul de desfășurare a acțiunii, în tragediile sale regăsindu-se o varietate impresionantă de subiecte, caractere și conflicte:

> „alții vor trebui apoi să observe [...] dacă această uniformitate constantă, de economie, în poem este suficient compensată de varietatea subiectelor, a caracterelor și a catastrofelor"[49].

Dacă eroii vorbesc în același fel despre libertate, aceasta nu se datorează lipsei de fantezie a autorului, ci caracteristicilor comune personalității și idealurilor lor. În același timp, însă, ei sunt cât se poate de diferiți prin natura suferinței lor, în cazul căreia dispare orice asemănare.

Și la nivelul fiecărei tragedii în parte, Alfieri recurge la elemente care să asigure o anumită varietate, atât din punctul de vedere al structurii interne, cât și din acela al pasiunilor provocate. Astfel, el introduce ruperi de fraze și diferențe de expresie care rezultă din alternarea ritmului versurilor. Mai semnificativă este însă diversitatea pasiunilor. În acest sens, poetul comentează:

> „Spun unii că în tragedii trebuie totuși introduse personaje secundare, pentru a da astfel diferite nuanțe poemului și a nu obosi prea tare auditoriul. Răspund alții că nuanțele diferite se vor găsi prin simpla forță a naturii în fiecare din personaje luate prin ele însele, având în vedere diversitatea gradelor de pasiune prin care trec în timpul acțiunii. Și așa nuanțele diferite se vor regăsi și între un personaj și altul, având în vedere pasiunile puternice diferite care îi însuflețesc"[50].

Respingând diversitatea obținută prin divagații în acțiune sau prin prezențe scenice inutile, Alfieri susține crearea unei varietăți de senzații pentru diversificarea pasiunii eroilor și prezintă etapele evolutive care conduc protagonistul către prăbușirea finală, menținând în același timp coerența internă a personajului.

* * *

O primă afirmație a lui Aristotel este că, în cadrul acțiunii tragice, trebuie „să se treacă de la o stare de fericire la una de nefericire, sau de la una de nefericire la alta de fericire"[51]. El revine ulterior afirmând că, pentru a avea o intrigă bine închegată, trebuie ca „schimbarea de situații să nu ducă de la nenorocire la fericire, ci dimpotrivă de la fericire la nenorocire"[52]. Această limitare nu intră în

[49] *Ibidem*, p. 654.
[50] *Ibidem*, p. 643.
[51] Aristotel, *op. cit.*, 1451a10–15.
[52] *Ibidem*, 1453a10.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

contradicție cu aprecierea anterioară, ci reprezintă doar exprimarea unei preferințe, justificată în continuare de Aristotel prin faptul că nu toate tragediile grecești se încheie cu o nenorocire dar că acestea sunt mai apreciate de public și se dovedesc a fi cele mai tragice. Este deci normal să recomande acest tip de deznodământ, fără a exclude posibilitatea de a avea tragedii cu final fericit. Mai critică este poziția filosofului față de „tragedia dublă", adică aceea în care sfârșesc în mod diferit cei buni și cei răi, considerată drept o concesie făcută gustului public:

> „A doua în ordinea calității [...] e tragedia înzestrată, ca Odiseea, cu o îndoită desfășurare de fapte [...]. Pare a fi cea dintâi din pricina slăbiciunii publicului, poeții fiind deprinși să se lase înrâuriți și să lucreze după gustul privitorilor. În realitate, desfătarea pe care o dă un asemenea spectacol, departe de a fi desfătarea tragică, e mai curând o desfătare proprie comediei"[53].

Influența lui Seneca, precum și confirmarea teoretică dată de Aristotel faptului că specific tragediei este sfârșitul funest îi determină pe primii tragediografi italieni să accentueze catastrofa și să respingă cu hotărâre orice posibilitate de sfârșit fericit[54].

Însă, la sfârșitul secolului al XVII-lea, poziția teoreticienilor, dar și a scriitorilor începe să se schimbe, autori precum Giraldi Cinzio susținând tocmai tragedia dublă[55]. Această tendință se menține la începutul secolului al XVIII-lea, când tragedia se modifică sub influența noii situații politice create de absolutismul luminat. Protagonistul, erou fără vină, este victima unui șir de nenorociri, pentru a triumfa în final. Ideologia iluministă introduce conceptul de justiție poetică, potrivit căreia pedeapsa trebuie să fie proporțională cu vinovăția personajului, recompensându-l așadar pe cel bun și pedepsindu-l pe cel rău. În strânsă legătură cu ideea ordinii divine, în care binele depășește răul, iar dificultățile temporare sunt doar încercări premergătoare grației finale, teatrul din perioada absolutismului luminat aduce o schimbare de paradigmă, considerându-se că tragedia nu trebuie să reflecte realitatea, ci să ofere o viziune filosofico-științifico-religioasă a ei.

Finalul fericit în tragedie este acceptat de majoritatea teoreticienilor, unii susținându-i superioritatea și mai marea adecvare la lumea modernă. Fără a nega valoarea tragediei clasice, Crescimbeni își exprimă preferința pentru sfârșitul fericit datorat recompensării creștine a eroului virtuos:

---

[53] *Ibidem*, 1453a30–35.

[54] Este emblematică în acest sens tragedia *Merope* a lui Pomponio Torelli. În finalul acesteia, tiranul, care s-a căsătorit cu Merope după ce i-a ucis primul soț și i-a constrâns fiul să fugă în exil, este ucis, iar ordinea de drept restabilită. Pentru a menține însă sfârșitul funest recomandat de Aristotel, autorul modifică sentimentele reginei, încheind tragedia cu regretul acesteia de a-și fi pierdut ambii soți.

[55] Cf. Giovambattista Giraldi Cinzio, *Giudizio sopra una tragedia di Canace e Macareo*, în Sperone Speroni, *Canace e i scritti in sua difesa: Giudizio ed Epistola latina* di Giambattista Giraldi Cinzio, a cura di Christina Roaf, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1982, p. 114–115.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

„Că tragediile cu sfârşit fericit sunt foarte bune, e la fel de clar: pentru că, dacă din cele care se termină în mod nefericit, extrag Ascultătorii învăţăminte folositoare, precum că greşelile se pedepsesc, cele cu final fericit le demonstrează aceleaşi învăţăminte, dar şi altele nu mai mici, adică faptul că nevinovăţia e protejată de Cer..."[56].

Autor al unei tragedii de succes în care triumfă binele, Maffei se justifică[57] afirmând că nu e obligatoriu ca protagonistul să trezească în acelaşi timp milă şi frică şi că aceste pasiuni se pot atribui şi altor personaje. De asemenea, nu este necesar nici ca un singur personaj să trezească ambele sentimente.

Mai radical, Corio condamnă sfârşitul funest sau inacceptabil din punct de vedere moral. Amintind că tragedia are două scopuri principale, producerea plăcerii şi educarea spectatorilor, Corio afirmă şi el că aceasta trebuie să prezinte o ordine dreaptă, universală şi armonică a lumii. Astfel, tragedia are rolul de

„...a ne învăţa moravurile prin a ne demonstra în teatru (care a fost construit ca să fie şcoală a oamenilor) nevinovăţia asistată de cer, tirania prăbuşită, sfaturile rele şi mândria anihilate, şi umilinţa înălţată, toate lucruri care pe lângă învăţăminte provoacă evident o mare plăcere celui care ascultă..."[58].

Încercând să explice că violenţa din teatrul antic nu îşi mai are rostul în societatea modernă, creştină şi civilizată, Planelli, teoretician al melodramei ca tragedie modernă, consideră că finalul fericit este singurul adecvat timpurilor pe care le trăieşte, el reprezentând o dovadă de progres:

„...tragedia modernă, adică melodrama, preferă sfârşitul fericit, şi puţine se termină trist. Această trecere pe care a făcut-o poezia de la trist la fericit e o demonstraţie clară a progresului făcut de om în calm, în civilitate, în clemenţă"[59].

Pe o poziţie moderată se situează Gravina, pentru care sfârşitul dezastruos este justificat atunci când e consecinţa unor situaţii de o gravitate extremă, netrebuind introdus întotdeauna, fără discernământ:

„Dar mulţi vor cu orice preţ moartea în tragedii, chiar şi atunci când s-ar putea lipsi de ea, crezând că dacă renunţă, le fuge tragedia din mână. Nici nu ţin cont că atât natura binelui, cât şi exemplele anticilor, de la care s-au născut preceptele, privesc în primul rând învăţămintele politice şi exprimarea geniului celor mari printr-o acţiune imaginată, căreia îi urmează moartea ca efect ce derivă din marile tumulturi, care uneori nu duc la extreme acţiunea şi atunci nu se comite nici un fel de greşeală lăsând să trăiască persoanele, pentru că împreună cu ele poate să trăiască şi tragedia"[60].

Mai puţin entuziast faţă de tragedia cu sfârşit fericit, pe care totuşi nu o neagă, contele Calepio aminteşte că în acest fel nu se schimbă esenţa tragediei, dar i se diminuează considerabil forţa:

[56] Giovanni Mario Crescimbeni, *La bellezza della volgar poesia*, apud E. Mattioda, *op. cit.*, p. 202.
[57] Cf. Maffei, *Proemio...*, p. 82–83.
[58] Giuseppe Gorini Corio, *Trattato della perfetta tragedia*, apud E. Mattioda, *op. cit.*, p. 213.
[59] Antonio Planelli, *Dell'opera in musica. Trattato*, apud E. Mattioda, *op. cit.*, p. 207.
[60] Gravina, *Della ragion poetica*, I, 12.8.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

„...poezia tragică își pierde prin veselia finală o mare parte din forța ei"[61].

Părerea sa își găsește susținerea în tragediile alfieriene și în crezul artistic al autorului lor. Problema sfârșitului și a catastrofei finale face obiectul unei dispute literare între Alfieri și Ranieri de' Calzabigi care este de părere că spectatorul trebuie să iasă satisfăcut din sală, tragedia ajungând în cele din urmă la victoria onestității și dreptății, cel puțin prin pedepsirea vinovatului. Remarcii lui Calzabigi, nesatisfăcut de modul în care se încheia una din tragediile sale[62], Alfieri îi răspunde că moartea eroului pozitiv este obligatorie tocmai pentru că are drept rezultat insatisfacția spectatorului, trezind în acesta revolta împotriva injustiției care a provocat nenorocirea. Odată realizat acest scop, uciderea tiranului vinovat pe scenă nu mai este necesară, ea putând fi dedusă cu ușurință[63].

Este interesant de subliniat că Alfieri își însușește totuși ceva din ideologia predecesorilor săi, nelăsând niciodată un personaj negativ să triumfe. Chiar dacă eroul pozitiv este cel sacrificat, chiar dacă tragedia nu se încheie cu distrugerea răului, personajele negative sunt întotdeauna psihologic înfrânte, iar revolta provocată în sufletul spectatorilor împotriva lor este tocmai măsura acestei înfrângeri.

2. Personajele și judecata

Personajele (*caracterele*) sunt oameni mai buni ca noi sau la fel ca noi, care atrag ori sunt pe punctul de a atrage nenorocirea asupra lor printr-o greșeală mare, săvârșită cu sau fără voie, cu sau fără știință. Prin caracterul lor puternic, neînduplecat, eroii provoacă ei înșiși deznodământul tragic.

Platon însuși remarcase necesitatea ca personajele să vorbească și să acționeze potrivit educației, vârstei, situației și temperamentului lor. Pentru Aristotel, personajele au de îndeplinit patru condiții principale: să fie alese, să acționeze și să se exprime în concordanță cu natura lor, să fie asemănătoare cu cele reale, să fie statornice în atitudini sau coerente cu ele însele[64].

Din aceste condiții, Horațiu preia doar două, și anume manifestarea pe potriva naturii personajului[65] și coerența caracterelor[66], insistând asupra celei din urmă, mai ales atunci când tradiția nu pune la dispoziție un model deja fixat:

---

[61] Pietro Calepio, *Paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia*, apud E. Mattioda, *op. cit.*, p. 203.

[62] În comentariul la *Virginia*, Calzabigi îi sugerează lui Alfieri să îl ucidă pe tiran în încheierea tragediei: „După părerea mea, pentru a termina bine tragedia dumneavoastră, trebuie să-l faceți să moară pe scenă: puteți să rezolvați asta în câteva versuri" (Calzabigi, *op. cit.*, p. 204).

[63] Cf. Alfieri, *Risposta dell'autore...*, p. 562–563.

[64] Cf. Aristotel, *op. cit.*, 1454a15–30.

[65] Cf. Horațiu, *op. cit.*, v. 114–118, 156–178.

[66] Cf. *ibidem*, v. 119–124.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

„Dacă aduci pe scenă un subiect neîncercat încă şi te încumeţi să plăsmuieşti un personaj nou, păstrează-i până la sfârşit firea cu care a pornit de la început, rămânând statornic cu sine însuşi"[67].

Trebuie remarcat că, în contradicţie cu Aristotel, Horaţiu admite sceleratul drept protagonist al tragediei[68].

Tragedia italiană acordă o atenţie deosebită eroilor, iar teoreticienii secolului al XVI-lea recomandă folosirea miturilor greceşti sau a istoriei îndepărtate drept surse de caractere deosebite. Dacă pentru Aristotel cea mai importantă condiţie în cazul personajului tragic este aceea de a avea suflet nobil, calitate pe care filosoful grec o găseşte în toate categoriile sociale[69], în secolele al XVI-lea şi al XVII-lea aceasta este identificată cu noblețea de sânge, iar tragedia italiană din această perioadă combină în figura eroului tragic trăsăturile unui cavaler şi pe cele ale unui sfânt, chiar dacă acestea din urmă nu sunt strict legate de religiozitate.

Abia în secolul al XVIII-lea accentul se deplasează spre o mai mare credibilitate a caracterului, încadrabil în limitele umanului. Giuseppe Gorini Corio promovează ideea unui erou verosimil şi maiestuos, cu virtuţi naturale, nu angelice:

„Să formeze deci poetul cum vrea eroul, numai că, având mereu ca bază verosimilul şi maiestuosul şi ca scop plăcerea şi distracţia, să îl reprezinte cu virtuţi naturale şi proprii omului, nu îngereşti şi ieşite din uz"[70].

Tot în numele naturaleţei şi al credibilităţii personajelor, Gravina atrage atenţia asupra erorii de a interpreta rigid coerenţa antică a caracterelor, recomandând evitarea unei prea mari liniarităţi a personajelor în favoarea aprofundării psihologice:

„Oamenii, buni sau răi, nu sunt în întregime şi nici întotdeauna cuprinşi de bunătate sau de răutate [...]; şi în general omul nu este mereu la fel, şi orice vârstă, condiţie şi morav poate să devieze prin forţa unor raţiuni externe şi a unor ocazii şi contexte"[71].

În dorinţa de a construi eroi de talia celor clasici, Alfieri îi alege cu precădere dintre protagoniştii miturilor antice sau ai istoriei romane. Ideea de măreţie sufletească este într-un fel echivalată de poet cu demnitatea, astfel că toţi protagoniştii, fie ei pozitivi, reprezentând valori universale precum virtutea, dreptatea, credinţa, sau negativi, conduşi în acţiunile lor de setea de putere, o au în comun, demnitatea constituindu-se ca o caracteristică esenţială a figurilor alfieriene.

---

[67] *Ibidem*, v. 125–127.

[68] *Ibidem*, v. 124.

[69] Aristotel notează: „Această calitate [de a fi ales] se întâlneşte la personaje de orice categorie: aleasă poate fi şi o femeie, şi chiar un rob, măcar că femeia e mai curând o fiinţă inferioară, iar robul pe de-a-ntregul netrebnic" (Aristotel, *op. cit.*, 1454a15–20).

[70] Giuseppe Gorini Corio, *Trattato della perfetta tragedia*, apud E. Mattioda, *op. cit.*, p. 214.

[71] Gravina, *Della ragion poetica*, I, 6.3.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

Dacă Aristotel avea în vedere numai protagoniştii, Alfieri imaginează astfel toate personajele, al căror număr încearcă să-l reducă la minimum[72], renunțând la doici şi confidenți şi păstrând, mai ales pe lângă tirani, doar câte un consilier care, de obicei, este cu mult mai odios decât tiranul însuşi şi are rolul de a scoate în evidență maiestatea acestuia. Convins şi el că eroii trebuie să acționeze şi să vorbească potrivit naturii lor, scriitorul italian elimină personajele secundare a căror prezență poate fi evitată printr-un dialog între protagonişti sau printr-un solilocviu, declarând că e mai bine ca cineva să vorbească singur decât cu un interlocutor nedemn, având în vedere că însăşi natura secretelor sufletelor înalte nu permite mărturisiri sau confidențe către persoane inferioare:

> „...orice om care meditează la o acțiune teribilă şi importantă, pentru a fi capabil să o facă, trebuie în general să se pregătească singur şi să nu se încreadă în nimeni niciodată, cu excepția celui care, chinuit de aceeaşi pasiune, nu e mai prejos decât el. Astfel un personaj nu poate fi, nici nu poate părea supus unui protagonist pasionat, atunci când acesta nu este prost"[73].

Atent la toate recomandările aristotelice, dar şi la cerințele vremii sale, Alfieri reuşeşte să mențină coerența eroilor chiar şi atunci când surprinde multiple aspecte psihologice. Astfel, el identifică o trăsătură dominantă, care se menține liniară chiar dacă uneori pare să dispară în tumultului pasiunilor[74]. Indiferent însă de zbuciumul prin care trec, personajele îşi regăsesc întotdeauna această dominantă care îndeplineşte rolul de destin şi în virtutea căreia se îndreaptă cu demnitate spre catastrofa finală.

În categoria personajelor intră şi corul, căruia Aristotel îi atribuie rolul de a fi implicat direct în desfăşurarea acțiunii ca sfetnic, comentator, cel mai adesea ca voce a polisului atenian. În ciuda faptului că acest rol este confirmat de Horațiu[75], în tragedia latină el îşi pierde funcția de interlocutor. Adeseori cântecul său, liric, nu are legătură cu desfăşurarea evenimentelor de pe scenă, ci serveşte doar drept *intermezzo*, pentru separarea episoadelor.

Majoritatea tragediilor italiene scrise până în prima jumătate a secolului al XVIII-lea păstrează corul ca personaj. La început, el servea drept comentator etic şi moral: prin referiri la actualitate, trebuia să contribuie la îndeplinirea rolului

[72] Numărul personajelor din tragediile alfieriene variază între 4 şi 7 astfel: şase tragedii cu patru personaje, şapte tragedii cu cinci personaje, trei tragedii cu şase personaje şi trei tragedii în care apare poporul ca al şaptelea personaj.

[73] Alfieri, *Parere dell'autore...*, p. 649.

[74] Pentru fiecare personaj, această trăsătură, ca şi cele secundare, este stabilită dinainte, aşa cum rezultă din *Notele* lui Alfieri asupra personajelor.

[75] Din nou Horațiu se detaşează de realitatea tragediei timpului său, acesta recomandând întoarcerea la principiile aristotelice: „Corul să aibă rolul unui actor şi însărcinări proprii. Între acte să nu cânte decât ceea ce e în legătură cu subiectul şi i se adaptează în chip armonic" (Horațiu, *op. cit.*, v. 193–195).

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

estetico-didactic al tragediei. Opozant al funcției moralizatoare a tragediei, Gravina identifică un alt rol pe care corul îl poate îndeplini, și anume cel de subaltern care să anunțe sau să explice deciziile protagonistului. Având în vedere deplasarea acțiunii din piața antică spre curtea princiară modernă, Gravina consideră oportună adaptarea tipologiei corului la noile realități:

> „Dacă, de exemplu, regulile date pentru corurile tragediilor grecești sunt bazate pe vechile obiceiuri ale celor care își discutau problemele în stradă, în fața ușii lor, unde femeile care ascultau și corul aflau despre ce era vorba, și deci vorbeau după aceea despre aceasta, vor putea în timpul nostru să se creeze alte reguli, prin care să se introducă un cor, nu în stradă, ci în anticamere, format din curtezani care să discute despre acțiunile stăpânului lor"[76].

Pentru Alfieri, corul de tip antic este la fel de inutil ca majoritatea personajelor secundare, și îl suprimă împreună cu acestea[77]. În tragedia concentrată pe care urmărește să o creeze, poetul redă opiniile generale prin intermediul câte unui erou. Doar în unele piese cu subiect roman apare poporul ca voce a colectivității[78], iar replicile sale sunt puține, esențiale și nu au nimic în comun cu corul tragic clasic. Introducerea sa este datorată faptului că, pentru Alfieri, statutul de cetățean al Romei permitea oamenilor simpli să exprime păreri de care trebuia să se țină cont. Intervențiile cetățenilor devin astfel la fel de importante precum acelea ale personajelor individualizate, mai ales atunci când ele întăresc dorința de dreptate și libertate a unei națiuni ce se pronunță ferm împotriva tiraniei.

Judecata (*cugetarea*), adică modul de a raționa al personajelor, trebuie să aibă în vedere doar cauzele sau motivațiile acțiunilor lor. Discursul privitor la o situație dată trebuie să conțină doar idei, nu să exprime sentimente sau să încerce un dialog cu sine însuși sau cu publicul. De altfel, Aristotel menționează că detaliile privitoare la felul în care se exprimă judecata reprezintă o problemă mai mult de retorică decât de artă poetică[79].

Deși Horațiu susține importanța predominantă a acțiunii, tragedia romană, concentrată în jurul zbuciumului personajelor, acordă o mare importanță psihologiei eroului, conflictului interior, verbalizat prin lungi solilocvii. Judecata capătă astfel o funcție mult mai accentuată, contrară principiilor aristotelice.

Cum tragedia latină o influențează direct pe cea italiană, importanța judecății se menține, chiar dacă teoreticieni precum Calzabigi atrag atenția asupra pericolului ca aceasta să eclipseze acțiunea propriu-zisă. Calzabigi consideră că „e defectuos orice plan tragic în care se judecă prea mult și se face prea puțin"[80].

---

[76] Gravina, *Della ragion poetica*, I, *dedica*.4.

[77] În tragedia *Mirra* apare un cor, dar care nu are nimic în comun cu cel clasic, singurul său rol fiind de a intona imnul nupțial pentru Myrrha într-una din scenele piesei.

[78] Este vorba despre *Virginia*, *Bruto primo* și *Bruto secondo*.

[79] Cf. Aristotel, *op. cit.*, 1456a35–1456b5.

[80] Calzabigi, *op. cit.*, p. 192.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

Alfieri este de acord cu Aristotel în privința faptului că sentimentele trebuie să rezulte din înlănțuirea faptelor și, în general, își începe tragediile intrând direct în miezul acțiunii:

> „Dar întotdeauna s-a început povestirea cu dialogul de acțiune, pasional numai atât cât se poate admite la început, dar care nu se poate nicicând despărți de personajele care au cu adevărat în suflet pasiuni înalte și arzătoare"[81].

Prin aceasta poetul nu înțelege necesitatea eliminării solilocviilor, pe care le apără din interiorul poziției sale aristotelice:

> „Multe și poate prea multe dintre tragediile acestea încep cu un solilocviu; dar el este întotdeauna scurt, și recitat întotdeauna de unul din personajele principale; el conține, nu prin povestire, ci prin pasiune, tot subiectul tragediei și, în plus, acel personaj spune în acel solilocviu astfel de lucruri pe care n-ar putea cu discreție să le spună nimănui"[82].

Așadar, chiar dacă refuză monologurile lungi, ce ar putea dăuna rapidității acțiunii, Alfieri îi recunoaște judecății exprimate într-un solilocviu un rol esențial în tragedie, preferând-o unui dialog care nu ar putea reda eficient pasiunea supraomenească a personajului sau măreția gândirii sale.

3. Limbajul și versul

Limbajul trebuie să fie „limpede, fără să cadă în comun"[83]. Aristotel însuși recunoaște dificultatea unei astfel de exprimări, care se lovește de contradicția între ideea clarității, obținută tocmai prin folosirea cuvintelor comune, și cea a unui limbaj ales, caracterizat de cuvinte rare, creații interne sau chiar străine. Astfel, talentul poetului constă în a realiza un amestec bine măsurat de provincialisme, metafore, podoabe și cuvinte populare. De asemenea, la noblețea și originalitatea limbajului pot și trebuie să contribuie inversiunile sintactice sau folosirea unor expresii care nu se întâlnesc în vorbirea curentă, cu condiția să nu se exagereze.

Susținător al măsurii, Horațiu se pronunță pentru utilizarea cuvintelor comune, cărora măiestria poetului le poate da noi valențe:

> „Iscusit și măsurat de asemenea și în alegerea cuvintelor, vei scrie bine dacă vei da printr-o măiestrită îmbinare cuvântului obișnuit putere nouă"[84].

Singura abatere de la această regulă o constituie introducerea cuvintelor noi. Conștient de faptul că limba este ca un organism viu în continuă schimbare, care trebuie să răspundă evoluției sociale, el recunoaște drept necesară folosirea de

[81] Alfieri, *Parere dell'autore...*, p. 645–646.
[82] *Ibidem*, p. 649.
[83] Aristotel, *op. cit.*, 1458a15.
[84] Horațiu, *op. cit.*, v. 46–48.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

neologisme, limitându-se la a recomanda moderație și a sugera limba greacă drept sursă a împrumuturilor.

Atât pentru Aristotel, cât și pentru Horațiu, o grijă constantă a poetului trebuie să fie adecvarea exprimării la tipologia personajelor. În acest sens, Horațiu avertizează:

„Dacă vorbele nu se potrivesc cu destinul celui care le rostește, Romanii (cavaleri și pedeștri) vor izbucni în hohote de râs"[85].

Tratatul *Despre sublim*, deși susține necesitatea unui stil grandios în tragedie, atrage și el atenția asupra exagerărilor ce produc efecte negative:

„...și-n tragedie, care prin natura sa e operă măreață și îngăduie cuvinte răsunătoare, umflarea peste măsură a stilului este o greșeală de neiertat"[86].

În afara acestor indicații sumare și care țin strict de limbajul folosit în tragedie, nici unul dintre autorii antici nu insistă asupra caracteristicilor tehnice ale stilului. Complet diferită este situația literaturii italiene, care se confruntă cu o problemă semnificativă în găsirea unui stil potrivit pentru tragedie.

Gravina susține superioritatea limbii italiene față de toate celelalte limbi moderne:

„...limba italiană, așa cum se supune celei grecești, căreia i se supuneau și Latinii, tot așa învinge orice altă limbă vie"[87].

Cu toate acestea, el recunoaște faptul că scriitorii italieni nu reușesc să atingă sublimul care caracterizează tragedia greacă din cauza incapacității limbii de a permite exprimarea măreață și a păstra, în același timp, naturalețea discursului:

„Autorii noștri de tragedii nu au ajuns la acel sublim pentru că, neputând să înalțe stilul decât prin traducere, dacă ar fi împins-o dincolo de puterea limbii noastre, în loc să câștige măreție, ar fi pierdut naturalețea"[88].

De această problemă se lovește și Alfieri, care se găsește în situația complicată de a trebui să inventeze un metru și un limbaj tragic, nici unul din cele folosite până la el neavând forța și expresivitatea necesare.

„Eu am încercat să învăț să fac versuri citindu-i pe Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Poliziano, Ossian [...] și puțini alții. Dar cum la toți aceștia nu găsesc versuri de dialog recitat, am încercat să adaptez cuvintele, frazele și expresiile lor la noua artă de a face versuri tragice italiene, având însă mereu dinaintea ochilor și în urechi recitarea, curățată de orice tărăgănare moale și nedemnă, așa cum se cuvine actorilor experimentați în teatru"[89].

---

[85] *Ibidem*, v. 112–113.
[86] Tratatul *Despre sublim*, III, 1.
[87] Gravina, *op. cit.*, II, 20.2.
[88] *Ibidem*, II, 20.2.
[89] Alfieri, *Note dell'Alfieri...*, p. 276.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

El alege aşadar endecasilabul liber, pe care îl esenţializează, înlăturând ornamentele şi împingând până la limită capacitatea expresivă a cuvântului gol. Teama de a nu cădea în desuetudine îl determină să opereze asupra limbajului aceeaşi sintetizare pe care o face la nivelul acţiunii şi al personajelor. Alfieri rescrie de mai multe ori fiecare vers, căutând cea mai redusă expresie care să redea ceea ce intenţionează să comunice: urmăreşte eficacitatea replicilor în care include nu numai încărcătura semantică a cuvintelor rostite, ci şi sugestiile cuprinse în elipse, într-o privire sau un gest care înlocuieşte o explicaţie verbală[90]. Astfel, stilul alfierian depăşeşte, prin asprimea şi rigoarea sa, toate producţiile precedente, autorul plecând de la premisa că forţa caracterului sublim nu poate fi redată printr-o exprimare elegantă[91], ci printr-una energică.

Ranieri de' Calzabigi, care susţine de altfel că „e obligatoriu, pentru a se apropia de perfecţiunea artei, să se înlăture ambiţioasele podoabe"[92], îi reproşează tocmai esenţialitatea[93] pe care, dimpotrivă, Alfieri o consideră cea mai mare virtute a sa:

> „...nu avem absolut nici o tragedie până acum în Italia care în întregime să poată fi considerată bună ca stil, cu atât mai puţin optimă. Iar eu consider [stilul] acesta ca cel mai puţin prost de până acum, pentru că mi se pare că văd în el în mod constant mai multă concentrare, mai multă energie, mai multă simplitate, demnitate şi varietate decât în orice alt vers tragic încercat până acum în Italia de alţii, pe lângă faptul că mi se pare că zăresc mai puţină tărăgănare şi trivialitate a sunetului"[94].

La rândul său, Cesarotti îl acuză de artificiozitate şi lipsă de cursivitate a exprimării:

> „Energia şi precizia sunt calităţile predilecte ale autorului nostru şi el reuşeşte să fie în mai multe locuri admirabil. Ar fi de dorit ca acestor calităţi singulare să le adauge naturaleţea şi fluiditatea"[95].

Pentru Alfieri însă fluiditatea este sinonimă cu tărăgănarea melodioasă şi este, aşadar, respinsă cu hotărâre, întrucât versul tragic trebuie să fie diferit de cel din alte compoziţii:

---

[90] Celebru în acest sens este un endecasilab care conţine nu mai puţin de cinci replici: „Creon: Ales-ai? Antigona: Am ales. Creon: Hemon? Antigona: Moartea. Creon: Fie" (Alfieri, *Antigone*, IV, 1.1: „– Scegliesti? – Ho scelto. – Emon? – Morte. – L'avrai").

[91] Eleganţa exprimării este menţionată de Alfieri drept caracteristica principală a literaturii produse sub tiranie: „Caracterul predominant în operele meşteşugite născute sub principat va consta deci cu mult mai mult în eleganţa exprimării decât în sublimul şi forţa gândirii" (Alfieri, *Del principe...*, I, 3.3).

[92] Calzabigi, *op. cit.*, p. 192.

[93] Observaţia lui Calzabigi este deosebit de pertinentă: „Aţi preferat gândurile şi nu v-aţi preocupat să le îmbrăcaţi frumos" (*ibidem*, p. 211).

[94] Alfieri, *Parere dell'autore...*, p. 663.

[95] Cesarotti, *Lettera...*, p. 261.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

„...armonia versurilor tragice italiene trebuie să fie diferită de cea a tuturor celorlalte poezii ale noastre, chiar dacă se folosesc de aceeași măsură a versului, pentru că alta, din păcate, nu avem. Dar această armonie tragică trebuie să aibă noblețea și grandilocvența epicii, fără să preia însă și cântul continuat; și să aibă din când în când fioruri lirice, dar presărate cu judecată, și mereu (cum nu există rimă) dispuse cu ritm divers, față de cum ar fi în sonet, madrigal, octavă sau cantonă"[96].

Iar această diferență constă tocmai în ruperea frazelor, în concentrarea de idei, în găsirea acelui cuvânt care să rezume o întreagă gamă de sentimente. Lipsa de naturalețe pe care o remarcă teoreticienii reprezintă tocmai naturalețea personajelor sale pentru că nu se poate crede, afirmă Alfieri, că un erou ar folosi în vorbire sintaxa tărăgănată a limbii populare:

„Am considerat că trebuia să fiu mai puțin fluid decât într-un alt gen de poezie și natural într-o manieră destul de diferită de cea obișnuită. Adică, având în vedere mereu că vorbesc (nu cântă) personaje alese, a căror naturalețe nu trebuie, nici nu poate fi vreodată trivială"[97].

Dimpotrivă, în discursul său fiecare expresie este cântărită pentru a avea acea greutate care să creeze senzația adevăratului sublim.

4. Scena și muzica

Scena și *muzica* sunt elemente de spectacol, specifice modului de reprezentare a tragediei antice. Aristotel nu insistă asupra lor pentru că le consideră străine de arta poetică.

Pregătirea scenei, potrivit stagiritului, reintră în atribuțiile decoratorului, nu ale poetului. Această perspectivă se menține în tragedia latină și se va transmite și tragediei italiene. Chiar dacă în cazul celei din urmă decorurile joacă un rol mult mai important, ele sunt încredințate arhitecților, scriitorii limitându-se la indicații sumare privitoare la locul desfășurării acțiunii.

Muzica, în schimb, este „cea mai de seamă podoabă"[98] a tragediei. Lipsește, din păcate, din opera filosofului grec, ca și din scrierile latine, o mențiune clară asupra modului în care ea însoțea textul dramatic. Această omisiune a provocat în Italia numeroase dezbateri, care au dus la nașterea melodramei la începutul secolului al XVII-lea.

Faptul că elementul muzical ajunge să predomine în melodramă, provocând o scădere a calității textului și o lipsă de interes pentru poezie, determină o puternică reacție a teoreticienilor secolului al XVIII-lea împotriva muzicii. Nici măcar

[96] Alfieri, *Risposta dell'autore*, p. 567.

[97] Alfieri, *Note dell'Alfieri...*, p. 274. Observația lui Alfieri nu are valoare absolută, ci se referă mai ales la efectul versurilor atunci când sunt pronunțate pe scenă: „cuvinte fluide, rotunde și cântate toate, recitate în teatru provoacă imediat tărăgănare; și din tărăgănare, neverosimil, din neverosimil, plictisul" (Alfieri, *Risposta dell'autore...*, p. 568).

[98] Aristotel, *Idem*, 1450b15.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

susținerea necondiționată venită din partea unui poet de talia lui Metastasio, care întrunește uneori aprobarea criticilor[99], nu poate împiedica detașarea definitivă a melodramei de tragedia clasică.

Alfieri recunoaște rolul muzicii de a exprima pasiuni, dar o consideră inferioară literaturii pentru că nu este autosuficientă: în cazul muzicii instrumentale depinde de execuție, iar în cazul muzicii vocale se subordonează poeziei:

> „Muzica, nobilă artă și ea, și prima poate pentru a mișca și pentru a exprima (chiar dacă în trecere) toate pasiunile și emoțiile, muzica ar putea, într-un anume fel, să fie suficientă ei însăși. Dar în vremurile noastre nu este practicată de cei mari decât pentru propria plăcere; în plus, toate creațiile sale au nevoie de executanți, pentru că acele hârtii notate sunt mute prin ele însele dacă nu vin instrumentele să le facă să vorbească. Iar muzica vocală, care trebuie preferată tuturor celorlalte, care nu sunt altceva decât imitații imperfecte ale ei, muzica vocală e sclava înnăscută a scriitorului; și chiar (așa cum era cel puțin în Grecia) nu ar trebui să se depărteze niciodată de poet"[100].

Pentru Alfieri problema se pune în termeni definitivi: indiferent de modul în care era reprezentată tragedia în Antichitate, în lumea modernă muzica nu-și mai are locul:

> „Dar Tragedia [...] nu cântă printre moderni; puțin știm dacă și cum cânta la antici și, de altfel, puțin contează să o știm"[101].

În viziunea poetului, tragedia trebuie să îndrepte sufletele spre simțiri înalte și sublime, nu să le consoleze cu duioșia cântecului.

Fără îndoială, Alfieri greșea apreciind ca fiind negativ rolul muzicii în trezirea conștiințelor, în opoziție cu ceea ce avea să demonstreze Giuseppe Verdi, care se considera discipol al marelui poet, ale cărui arii de operă devin simbol al luptei pentru unitatea și independența Italiei. Alfieri nu putea să prevadă că secolul următor va aduce în melodramă aceeași revoluție pe care el o operase în tragedie, transformând opera lirică în cea mai reușită formă de tragic italian[102]. Ca gen literar însă, tragedia se desprinde definitiv de muzică, renunțând astfel la una din podoabele pe care lumea antică i le atribuia.

5. Concluzii

În Italia secolului al XVIII-lea, în cercurile culturale, există numeroase personalități preocupate de tragedie, dintre care se distinge, în prima jumătate a

[99] Calzabigi apreciază lucrările lui Metastasio, considerând că, în absența muzicii, au toate caracteristicile adevăratelor tragedii (cf. Ranieri de' Calzabigi, *Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio*, apud E. Mattioda, *op. cit.*, p. 224).

[100] Alfieri, *Del principe...*, II, 5.10.

[101] Alfieri, *Risposta dell'autore...*, p. 566.

[102] Mario Baratto consideră opera, și în special opera lui Verdi, drept urmașa istorică a tragediei alfieriene în Italia (cf. Mario Baratto, *La letteratura teatrale del Settecento in Italia*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1985, p. 32).

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

veacului, vocea lui Gian Vincenzo Gravina, autor a două tratate fundamentale – *Della ragion poetica*, 1708 şi *Della tragedia*, 1715 – în care se susţine reîntoarcerea la Aristotel printr-o interpretare flexibilă a stagiritului, care să ţină cont de înnoirile în plan artistic şi social, specifice societăţii moderne. Gravina continuă în mod firesc dezbaterile începute încă de la sfârşitul secolului al XV-lea privitoare la poetica genului, dar, în acelaşi timp, anunţă ruptura faţă de acestea pe care o va concretiza Vittorio Alfieri, autorul singurelor tragedii de valoare din literatura italiană.

Cât de interesat a fost Alfieri de justificarea teoretică a modificărilor realizate în scrierea tragediilor sale o demonstrează preocuparea sa de a-şi motiva deciziile, de a-şi explica intenţiile ori de câte ori era confruntat cu îndoielile sau reproşurile colegilor literaţi. Alfieri nu s-a considerat teoretician şi nu a intenţionat să scrie o poetică[103], totuşi, din scrierile sale este uşor de identificat un adevărat sistem, bazat în mare parte pe antici (Aristotel, Horaţiu şi pseudo-Longinus în special), în virtutea căruia sunt alcătuite tragediile sale.

Pentru Alfieri, ca şi pentru Aristotel, tragedia este în special acţiune, simplă, dar intensă. Nu admite nici o replică inutilă, nici o întâmplare suplimentară a căror prezenţă ar putea devia atenţia spectatorului sau al căror efect ar putea împiedica desfăşurarea directă şi violentă a acţiunii, direcţionată către catastrofa finală. Ca şi Aristotel, care cerea ca nici un episod să nu poată fi eliminat, Alfieri insistă asupra necesităţii de a „dezinventa", cum numeşte el suprimarea oricărui fapt care nu este esenţial, pentru a da astfel intensitate acţiunii. Atent la păstrarea simplităţii subiectului, Alfieri susţine că replicile personajelor trebuie într-atât concentrate, încât îndepărtarea câtorva dintre ele să facă imposibilă înţelegerea acţiunii. Alfieri este de acord cu Aristotel în privinţa faptului că sentimentele trebuie să rezulte din înlănţuirea faptelor şi, în general, îşi începe tragediile intrând direct în miezul acţiunii, poziţionarea personajelor rezultând ulterior din dialogul protagoniştilor. De asemenea, în numele verosimilului invocat şi de Aristotel, Alfieri renunţă la unele mijloace utilizate frecvent în tragedia antică, dar şi în cea franceză, considerate de el desuete. Astfel, el respinge vehement recunoaşterea cu ajutorul unor „semne", indicii concrete precum şuviţe de păr, săbii, cruci, ca şi folosirea intervenţiilor spectaculoase de tipul *deus ex machina*. Această ultimă metodă – folosită frecvent de Euripide – era, de altfel, criticată şi de Aristotel, dispus să admită astfel de interferenţe doar în afara acţiunii principale, şi nu ca factor decisiv în rezolvarea conflictului.

Pentru a se ajunge la efectul atât de mult dorit, de continuitate şi esenţialitate, este necesar ca poetul să se apropie cât mai mult posibil de verosimil, nu numai în

[103] Cf. Alfieri, *Risposta dell'autore...*, p. 576.

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

desfăşurarea acţiunii, dar şi în ceea ce priveşte credibilitatea personajelor, astfel încât Alfieri le aplică, de asemenea, exigenţa de sinteză pe care o pretinde de la acţiune, reducând la minimum numărul lor. Aristotel consideră că protagoniştii tragediilor trebuie să fie personaje maiestuoase, excepţionale, în speţă regi sau eroi. Alfieri preia această idee şi o extinde la toate personajele, renunţând la doici şi confidenţi, existenţi în teatrul antic, ca şi în piesele anterioare poetului italian, personaje minore, dar care aveau rolul de a dezvălui secrete majore. Păstrează, mai ales pe lângă tirani, doar câte un consilier care, de obicei, este cu mult mai odios decât tiranul însuşi şi are rolul de a scoate în evidenţă măreţia acestuia. Opţiunea lui Alfieri este, în acest sens, clară şi întru câtva opusă celei a lui Aristotel. Cum problemele cu care se confruntă eroii şi caracteristicile psihologiei lor nu le-ar permite mărturisiri sau confidenţe către persoane de rang inferior, prezenţa masivă a solilocviilor sau dialogul între protagonişti sunt considerate de autor preferabile unui dialog cu un personaj neînsemnat, eliminarea personajelor secundare din economia unei piese fiind o inovaţie a teatrului alfierian, iar în favoarea deciziei sale el readuce ideea de verosimil. De exemplu, nu ar fi credibil ca regina Isabella să împărtăşească unei confidente marea taină din sufletul ei, atunci când nu îndrăzneşte să-şi mărturisească nici ei înseşi iubirea pentru Don Carlos. De aceea e mai plauzibil ca un personaj să vorbească cu sine însuşi, deoarece natura secretelor unui suflet înalt nu permite împărtăşirea acestora.

După Alfieri, o altă funcţie a solilocviilor este aceea de a crea varietate în interiorul tragediei. Respingând diversitatea obţinută prin devieri ale acţiunii sau prin prezenţe scenice inutile, poetul susţine crearea unei varietăţi de senzaţii, cu rolul de a diversifica pasiunea eroilor, în etape evolutive, care conduc protagonistul către prăbuşirea finală, menţinând în acelaşi timp coerenţa intimă a personajului.

Dacă pentru Aristotel era suficientă precizarea că personajele trebuie să se exprime potrivit condiţiei lor, literaturii greceşti nelipsindu-i modelele, Alfieri se găseşte în situaţia dificilă de a trebui să inventeze un metru, dar şi un limbaj tragic, pentru obţinerea expresivităţii dorite; el respinge categoric folosirea muzicii în tragedie şi alege endecasilabul liber, pe care îl despoaie de ornamente, îl esenţializează, împingând până la limită capacitatea expresivă a cuvântului. Teama de a nu cădea în desuetudine îl determină să opereze asupra limbajului aceeaşi reducţie pe care o face la nivelul acţiunii şi al personajelor. Alfieri rescrie de mai multe ori fiecare vers, căutând cea mai concisă expresie care să redea ceea ce intenţionează să comunice, urmărind eficacitatea replicilor în care include nu numai încărcătura semantică a cuvintelor rostite, ci şi sugestiile cuprinse în întreruperi, pauze, elipse, într-o privire sau într-un gest care înlocuiesc o explicaţie verbală.

Spre deosebire de poetica lui Aristotel, cea alfieriană este, însă, în primul rând opera unui poet care nu sintetizează, ci desprinde caracteristicile, în parte, din

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)

propria experienţă, din cunoaşterea directă a problemelor pe care tragedia le ridică, încercând o rezolvare uniformă a lor, care să se înscrie în limitele genului, dar, în acelaşi timp, să nu permită acestor limite să anuleze autenticitatea inspiraţiei. Astfel, poetica lui Alfieri nu rămâne o simplă teorie literară, ci îşi găseşte materializarea în cele nouăsprezece tragedii ale sale, care se constituie ca principala expresie a genului în Italia.

BIBLIOGRAFIE

Alfieri, Vittorio, *Della Tirannide e Del principe e delle lettere*, Milano, Rizzoli, 2000.
Alfieri, Vittorio, *Note sui personaggi* şi *Dediche*, în Alberto Granese, *La „cornice" nel sistema tragico di Vittorio Alfieri*, Salerno, Edisud, 1993.
Alfieri, Vittorio, *Parere sull'arte comica in Italia* şi *Note dell'Alfieri che servono di risposta alla lettera dell'abate Cesarotti*, în Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche.*
Alfieri, Vittorio, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche*, a cura di Morena Pagliai, Asti, Casa d'Alfieri, 1978.
Alfieri, Vittorio, *Risposta dell'autore alla lettera di Ranieri de' Calzabigi*, *Parere dell'autore sulle presenti tragedie*, în *Opere*, vol. II, a cura di Francesco Maggini, Milano, Rizzoli, 1958[1].
Alfieri, Vittorio, *Antigone*, în *Tragedie*, a cura di L. Toschi, Firenze, Sansoni, 1985.
Aristotel, *Poetica*, studiu introductiv, traducere şi comentarii de D.M. Pippidi, Bucureşti, Editura Academiei Române, 1965.
Baretti, Giuseppe, *Prefazioni e polemiche: Prefazioni alle tragedie di P.Cornelio*, a cura di L. Piccioni, Bari, Laterza, 1911.
Calzabigi, Ranieri de', *Lettera di Ranieri de' Calzabigi*, în Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche.*
Cesarotti, Melchiorre, *Lettera dell'abate Cesarotti su „Ottavia", „Timoleone" e „Merope"*, în Alfieri, *Parere sulle tragedie e altre prose critiche.*
Gravina, Gian Vincenzo, *Della ragion poetica* şi *Della tragedia* în *Scritti critici e teorici*, a cura di A. Quondam, Bari, Laterza, 1973.
Horaţiu, *Arta poetică*, text, traducere, comentar de H. Mihăescu, Iaşi, 1943.
Maffei, Scipione, *Proemio alla „Merope"* în *„De' teatri antichi e moderni" e altri scritti teatrali*, a cura di Laura Sannia Nowé, Modena, Mucchi, 1988.
Muratori, Ludovico Antonio, *Della perfetta poesia italiana*, a cura di A Ruschioni, Milano, Marzorati, 1971.
Platon, *Republica*, în *Opere*, vol. V, traducere de Andrei Cornea, cuvânt prevenitor de Constantin Noica, Bucureşti, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, 1986.
Tratatul Despre sublim al unui autor necunoscut, [traducere] din greceşte, studiu introductiv de C. Balmuş, Bucureşti, 1935.

LA POETICA DEL GENERE TRAGICO IN ITALIA. ARISTOTELE E I SUOI INTERPRETI NEL SETTECENTO

RIASSUNTO

A partire dalla scoperta della *Poetica* di Aristotele, la tragedia gode in Italia di un'attenzione particolare, soprattutto a livello teorico, che culmina nel Settecento con l'opera di Vittorio Alfieri. Il presente studio, che parte dalla stistematizzazione proposta da Aristotele, analizza le idee dei letterati

BDD-A1266 © 2007-2008 Editura Academiei
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 08:54:11 UTC)