



# THIASOS

RIVISTA DI ARCHEOLOGIA E ARCHITETTURA ANTICA

2024, n. 13.2

ANTICHI MAESTRI IN GRECIA E A ROMA

a cura di Massimiliano PAPINI

«THIASOS» Rivista di archeologia e architettura antica

Anno di fondazione: 2011

*Direttore:* Giorgio Rocco (Politecnico di Bari, Dipartimento di Architettura, Costruzione e Design - ArCoD;  
Presidente CSSAr Centro di Studi per la Storia dell'Architettura, Roma)

*Comitato editoriale:* Monica Livadiotti, Editor in Chief (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Roberta Belli (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Luigi M. Calì (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Maria Antonietta Rizzo (Università di Macerata, Dipartimento di Lettere e Filosofia), Giorgio Ortolani (Università di Roma Tre, Dipartimento di Architettura); Fani Mallouchou-Tufano (Technical University of Crete, School of Architecture; Committee for the Conservation of the Acropolis Monuments – ESMA); Gilberto Montali (Università di Palermo, Dipartimento di Culture e Società)

*Redazione tecnica:* Paolo Baronio (Scuola Superiore Meridionale, Napoli), Davide Falco (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Antonello Fino (Politecnico di Bari, Dipartimento ArCoD), Gian Michele Gerogiannis (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Chiara Giatti ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità), Antonella Lepone ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità), Giuseppe Mazzilli (Università di Macerata, Dipartimento di Studi Umanistici), Luciano Piepoli (Università di Bari, Dipartimento di Ricerca e Innovazione Umanistica), Valeria Parisi (Università della Campania Luigi Vanvitelli), Konstantinos Sarantidis (Ministero della Cultura Ellenico), Rita Sassu (Unitelma, "Sapienza" Università di Roma).

*Comitato scientifico:* Isabella Baldini (Università degli Studi di Bologna "Alma Mater Studiorum, Dipartimento di Archeologia), Dimitri Bosnakis (Università di Creta, Dipartimento di Storia e Archeologia), Margherita G. Cassia (Università degli Studi di Catania, Dipartimento di Scienze Umanistiche), Ortwin Dally (Deutsches Archäologisches Institut, Leitender Direktor der Abteilung Rom), Vassiliki Eleftheriou (Director of the Acropolis Restoration Service YSMA), Diego Elia (Università degli Studi di Torino, Dipartimento di Scienze Antropologiche, Archeologiche e Storico Territoriali), Elena Ghisellini (Università di Roma Tor Vergata, Dipartimento di Antichità e Tradizione Classica), Kerstin Höghammar (professore emerito Uppsala University, Svezia), François Lefèvre (Université Paris-Sorbonne, Lettres et Civilizations), Marc Mayer Olivé (Universitat de Barcelona, Departamento de Filología Latina), Marina Micozzi (Università degli Studi della Tuscia, Viterbo, Dipartimento di Scienze dei Beni Culturali), Massimo Nafissi (Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Scienze Storiche sezione Scienze Storiche dell'Antichità), Massimo Osanna (Università degli studi di Napoli Federico II, Direttore generale Soprintendenza Pompei), Domenico Palombi ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Scienze dell'Antichità), Chiara Portale (Università degli Studi di Palermo, Dipartimento di Beni Culturali sezione archeologica), Elena Santagati (Università degli Studi di Messina, Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne), Piero Cimbolli Spagnesi ("Sapienza" Università di Roma, Dipartimento di Storia dell'Architettura, Restauro e Conservazione dei Beni Architettonici), Thomas Schäfer (Universität Tübingen, Institut für Klassische Archäologie), Pavlos Triantaphyllidis (Director of the Ephorate of Antiquities of Lesbos, Lemnos and Samos, Greece), Nikolaos Tsoniotis (Ephorate of Antiquities of Athens, Greece)

Laura LULLI, *Artigiani della poesia: la rappresentazione del poeta nella critica letteraria antica*

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright.

Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale.

La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)  
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2279-7297

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

L. LULLI, *Artigiani della poesia: la rappresentazione del poeta nella critica letteraria antica*, in PAPINI M. (a cura di), *Antichi maestri in Grecia e a Roma*, *Thiasos* 13.2, 2024, pp. 125-135

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.



## ARTIGIANI DELLA POESIA: LA RAPPRESENTAZIONE DEL POETA NELLA CRITICA LETTERARIA ANTICA

Laura Lulli\*

**Keywords:** ancient literary criticism, poet, craftsman, figurative art.

**Parole chiave:** critica letteraria antica, poeta, artigiano, arti figurative.

**Abstract:**

*The aim of this paper is to highlight the techniques of representation of the poet in the reflections of ancient philosophers and literary critics. One of the most effective modes of representation is the parallel between the image of the poet and that of the craftsman and the figures who practised different figurative arts, i.e. the sculptor and the painter. In this way, the traditional poetic vision of the poet compared with the figurative artist is revitalised and refunctionalised.*

*Il contributo si propone di mettere in luce le tecniche di rappresentazione della figura del poeta nelle riflessioni filosofiche e critico-letterarie antiche, in cui si distingue per efficacia espressiva l'accostamento tra l'immagine del poeta e quelle dell'artigiano o di figure che praticano le diverse arti figurative, dallo scultore al pittore. Si delinea, così, una rivitalizzazione e una rifunzionalizzazione della visione del poeta accomunato all'artista già presente nella tradizione poetica arcaica.*

L'immagine del poeta ispirato dalla potenza divina, che si manifesta in forma di fautrice della parola e del canto poetico e diventa una salda sostenitrice e aiutante nel farsi dell'attività poetica, costituisce una costante dell'intera tradizione poetica greca, dall'età arcaica all'età imperiale e oltre<sup>1</sup>; e proprio la dimensione dell'ispirazione ha rappresentato un fattore importante nella percezione e nell'interpretazione dell'attività poetica fino ai giorni nostri. Questa visione, d'altra parte, non si rintraccia solo nei celeberrimi proemi della poesia epica omerica ed esiodea o tra le pieghe dei canti lirici e nella poesia drammatica<sup>2</sup>, ma compare anche nelle riflessioni critico-filosofiche, in cui l'analisi sul ruolo dell'attività poetica nel tessuto politico e culturale della città tende a risolversi in una collocazione di volta in

\* Università degli Studi dell'Aquila; laura.lulli@univaq.it

<sup>1</sup> All'interno della sterminata bibliografia relativa all'ispirazione poetica nella cultura greca vd. almeno le ormai classiche trattazioni di DODDS 1959, pp. 75-117, riguardo alle diverse condizioni estatiche individuate da Plat. *Phaedr.* 244a-245a, 265a-b, con un focus specifico sulla *mania* che coglie il poeta. Per una visione approfondita dell'impatto dell'ispirazione poetica divina, da parte della Musa, sul cantore omerico, anche in rapporto al contesto sociale in cui si trova ad operare, si rimanda a SVENBRO 1984, pp. 34-48. Vd., inoltre, MASSENZIO 1985, pp. 165-174, sulla follia estatica come tratto

nodale della figura del poeta nello *Ione* platonico, con attenzione alla componente antropologica di questa esperienza. Una panoramica sull'azione divina delle Muse nei confronti del cantore omerico e sulla poetica platonica dell'ispirazione è fornita da HALLIWELL 2012, pp. 55-77, 167-179, con bibliografia precedente. Per uno sguardo di sintesi sul concetto di ispirazione poetica, da ultimo, vd. MURRAY 2015. <sup>2</sup> Una visione d'insieme sulle principali testimonianze relative al motivo dell'ispirazione rintracciabile nelle dichiarazioni di poetica tra l'età arcaica e classica, prima dell'elaborazione del tema all'interno del sistema filosofico platonico, è offerta dalla trattazione di LANATA 2020.

volta preminente o marginale della poesia stessa nell'economia dei diversi "sistemi" filosofici. Spunti di questo tipo si ritrovano nel pensiero di Democrito<sup>3</sup>, a quanto emerge da alcuni brevi cenni e rapidi riferimenti giunti a noi per tradizione indiretta:

Democr. fr. 68 B 17 D.-K. (= fr. 2 Lanata = Cic. *de orat.* II, 46, 194)

*saepe enim audiui poetam bonum neminem (id quod a Democrito et Platone in scriptis relictum esse dicunt) sine inflammatione animorum existere posse et sine quodam adflatu quasi furoris.*

Ho sentito spesso affermare che non si può diventare vero poeta (questo appunto si dice abbiano lasciato scritto Democrito e Platone) senza l'ardore dell'animo e senza un certo afflato diciamo così di follia. (trad. G. Lanata)

Democr. fr. 68 B 17 D.-K. (= fr. 2 Lanata = Cic. *de divin.* I, 38, 80)

*negat enim sine furore Democritus quemquam poetam magnum esse posse, quod idem dicit Plato.*

Dice Democrito che senza follia nessuno può essere grande poeta, e la medesima cosa afferma Platone. (trad. G. Lanata)

Secondo quanto riferito da Cicerone, che però non è detto che avesse una conoscenza diretta del testo del filosofo, Democrito, in accordo con Platone<sup>4</sup>, avrebbe impiegato per primo, nella sua analisi dell'ispirazione poetica, una terminologia legata al campo dell'irrazionale, in cui spiccano espressioni come *inflammatio*, l'ardore, e *adflatus furoris*, l'afflato di follia, che troveranno un'ulteriore applicazione nelle elaborazioni fornite nello *Ione* e nel *Fedro* platonici<sup>5</sup>. In Democrito la follia si affiancava, poi, all'entusiasmo, l'ἐνθουσιασμός, di cui il filosofo, secondo quanto sappiamo da Clemente Alessandrino, fu uno dei primi teorizzatori. L'ἐνθουσιασμός costituisce uno dei capisaldi dell'estetica antica dell'ispirazione poetica. La sua essenza era l'idea che il poeta per il tramite dell'influenza divina poteva innalzarsi a una condizione di fervore estatico, che propiziava la creazione del messaggio poetico<sup>6</sup>.

Democr. fr. 68 B 18 D.-K. (= fr. 3 Lanata = Clem. *Strom.* VI, 168)

καὶ ὁ Δημόκριτος ὁμοίως· ποιητῆς δὲ ἄσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ' ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν

dice Democrito: tutto ciò che il poeta scrive sotto l'influsso dell'entusiasmo e dell'ispirazione divina è molto bello. (trad. G. Lanata)

In questa lapidaria affermazione di Democrito l'entusiasmo e l'ispirazione divina sono due fattori che garantiscono di per sé la bellezza di una composizione poetica. Il filosofo precisava anche le caratteristiche dell'ispirazione divina, mostrando come essa andasse considerata, in realtà, come una sorta di dato naturale, ovvero una capacità innata del poeta, che si rivela, così, in grado di percepire al meglio il richiamo divino, facendosi permeare completamente da questo nel processo di creazione poetica. Un'indicazione in tal senso si può leggere in una rapida citazione inserita da Dione Crisostomo all'inizio della sua orazione dedicata ad Omero, dove i concetti sono quasi condensati in una vera e propria massima:

Democr. fr. 68 B 21 D.-K. (= fr. 6 Lanata = Dio 53, 1)

ὁ μὲν Δημόκριτος περὶ Ὀμήρου φησὶν οὕτως· Ὀμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτῆνατο παντοίων

Democrito così si esprime su Omero: Omero, poiché ebbe in sorte una natura sensibile all'influsso divino, architettò un'armoniosa costruzione di parole d'ogni genere.

L'espressione, sintetica, ma non priva di una notevole efficacia, prospetta quale caratteristica essenziale di Omero una natura disposta alla ricezione del messaggio divino per via dell'ispirazione (φύσις θεαζούσης), coniugata alla capacità tecnica e pratica di architettare (τεκταίνομαι)<sup>7</sup> l'ordine delle parole, quell'ἐπέων κόσμος che richiama la disposizione armoniosa dei singoli elementi, sotto il profilo del contenuto e della forma, essenziale alla realizzazione della

<sup>3</sup> Per un quadro di sintesi riguardo alla riflessione democritea sulla poetica e, più in generale, sulla sua elaborazione estetica vd. PORTER 2010, pp. 209-212. Un commento ampio alle fonti principali relative al pensiero di Democrito sulla poetica di deve a LANATA 2020, pp. 252-269.

<sup>4</sup> È opportuno notare che una simile unità di visione tra Democrito e Platone sul senso e sulla funzione della poesia va considerata tutt'altro che scontata. Vd. in merito le considerazioni di LANATA 2020, pp. 254-255.

<sup>5</sup> Vd. le osservazioni riguardo alla possessione divina del poeta elaborate da Platone in DODDS 1959, pp. 116-117. Un esame della teoria dell'ispirazione poetica nello *Ione* platonico, con una riflessione sulla visione ambigua riguardo alla posizione della poesia nel sistema

filosofico platonico, si trova in HALLIWELL 2012, pp. 167-179, con bibliografia precedente. Una sintesi sulla "follia divina", descritta nel *Fedro* come una forma di *enthousiasmòs* capace di cogliere sia il filosofo sia il poeta, è presentata da GIULIANO 1998, pp. 518-542.

<sup>6</sup> Sull'uso del concetto di *enthousiasmòs* da parte di Democrito vd. LANATA 2020, pp. 256-257.

<sup>7</sup> Il verbo rimanda al lessico del mondo dei carpentieri (cfr., e.g., *Il. V*, 62; Aristoph. *Lys.* 674) o, più in generale, dell'artigianato (cfr., e.g., Aristoph. *Plu.* 163; Plat. *Leg.* 846e; Xen. *Mem.* IV, 2, 22), e si è specializzato ulteriormente per la descrizione dell'attività poetica (cfr., e.g., Pind. *Ol.* 1, 29; Soph. fr. 162 N. = 159 P.). In merito vd. LANATA 2020, p. 262.

composizione poetica migliore<sup>8</sup>. Questa testimonianza, nonostante la sua esiguità e il suo isolamento rispetto al contesto di riferimento originario, costituisce uno snodo concettuale interessante tra una visione del fare poetico legato a una dimensione divina, ispirata e persino entusiastica e l'attività poetica intesa come un'azione concreta e dal carattere chiaramente artigianale. E, d'altra parte, l'idea di una poesia ispirata tende a convivere costantemente e a ibridarsi, pur con sfumature di volta in volta diverse e con accenti modulati secondo una variegata pluralità di toni, con un'immagine artigianale dell'agire poetico secondo quanto si osserva sia all'interno della tradizione poetica stessa sia nella riflessione filosofica e critico-letteraria antica.

La dimensione divina dell'attività poetica continua a trasformarsi e a divenire, soprattutto nelle dichiarazioni metapoetiche, un motivo dialettico e dinamico con cui il poeta si misura, provando ad affrancarsi progressivamente dall'influenza divina, oppure cercando di mantenersi connesso alla fonte di ispirazione, ma con l'intento costante di affermare l'autorevolezza della propria parola poetica<sup>9</sup>.

L'insistenza sulla dimensione estatica si riscontra anche nel modo di raffigurare i poeti. Un buon esempio è rappresentato dal tipo ellenistico della statua del cosiddetto cantore (fig. 1), che ritrae un vecchio poeta lirico, dall'identità ancora ignota: la torsione del busto, l'espressione del volto evocano bene l'energia e la passione del canto poetico in uno stato di sostanziale estasi<sup>10</sup>.

Nel corso dell'età ellenistica il motivo dell'ispirazione estatica e della componente divina del fare poetico conosce un'ulteriore diffusione, che si accompagna a veri e propri processi di divinizzazione o eroizzazione di alcuni poeti centrali nella cultura greca arcaica e classica<sup>11</sup>, con risvolti importanti non solo in ambito culturale,

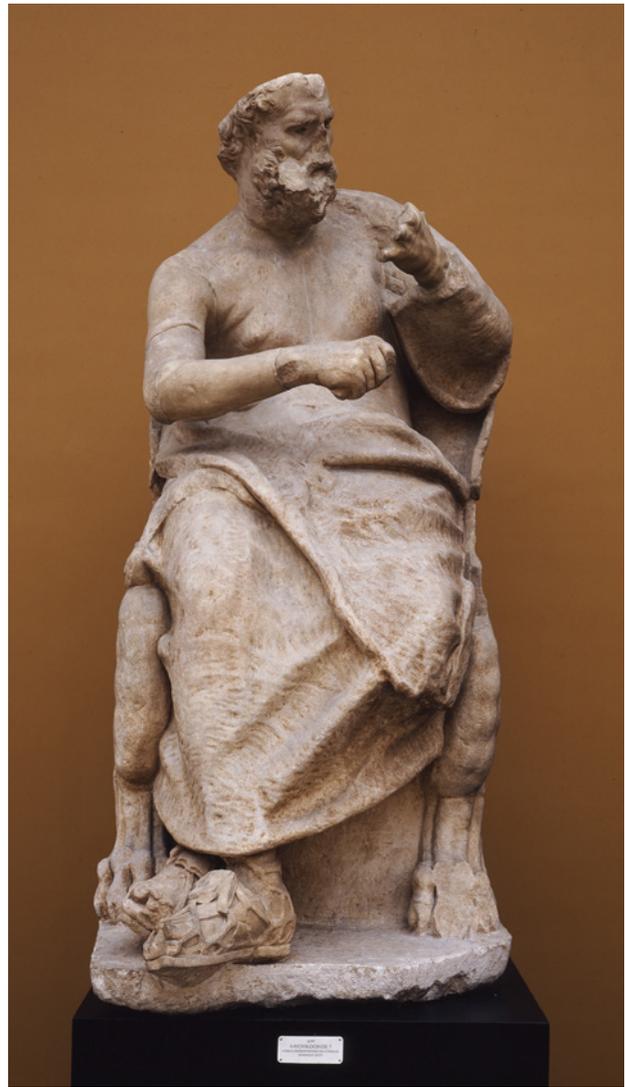


Fig. 1 Statua di un anziano poeta lirico. Copia degli inizi del II sec. d.C. da un archetipo della fine del III sec. a.C. Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, inv. 1563.

<sup>8</sup> Cfr., e.g., Sol. fr. 1. 2 W.<sup>2</sup>; Parm. 22B 8 D.-K.; Emp. 31 B 17 D.-K. Per un quadro sull'uso del termine *κόσμος* per indicare, dapprima, sin dalle attestazioni omeriche (e.g. *Od.* VIII, 489), un'armonia strutturale e narrativa e, in seguito, un progressivo miglioramento del dettato sul piano linguistico e stilistico vd. LANATA 2020, pp. 12-13, 262; HALLIWELL 2012, pp. 84-88; HALLIWELL 2021, p. 365.

<sup>9</sup> La dialettica tra ispirazione divina e componente artigianale della poesia, con attenzione da parte del poeta nelle dichiarazioni metapoetiche a ribadire la propria autonomia e l'autorevolezza della parola poetica pronunciata, diventa sempre più marcata dal tardo arcaismo in avanti e nel pieno dell'epoca classica, per poi penetrare anche nelle nuove esperienze poetiche di epoca ellenistica. Significativo appare in tal senso il rapporto complesso di Simonide di Ceo con la dimensione dell'ispirazione, ridotta sempre più a un'esperienza della Musa come assistente del canto e non come fonte primaria della poesia; per questa visione della Musa da parte di Simonide, in particolare nella produzione elegiaca, e per l'influsso decisivo che ha avuto anche sugli sviluppi successivi della riflessione sull'ispirazione vd. RUTHERFORD 2001, pp. 45-46, e STEHLE 2001.

<sup>10</sup> Su questo aspetto si rimanda alla ormai classica trattazione di ZANKER 1997, pp. 169-173, il cui accento sulle componenti dell'estasi di questa statua sono di particolare rilevanza: "nel cantare egli ha

raggiunto l'estasi, e tutto il suo corpo viene colto dall'entusiasmo con cui suona lo strumento a corda. I piedi sono agganciati l'uno all'altro come se si dovessero mantenere reciprocamente per resistere alla tensione interna ed evitare che il vegliardo balzi in piedi. Il torso, insieme allo strumento, si torce a spirale verso destra. La testa è volta lontano dall'osservatore in un movimento appassionato: il cantore non percepisce l'ambiente circostante, tanto è concentrato sul suo canto e tanto attentamente presta ascolto al suo strumento. Sta recitando versi bellicosi, a giudicare dalla veemente espressione del volto; gli occhi, che erano inseriti a parte, dovevano aumentare considerevolmente il *pathos* di tale espressione" (p. 170). Il tentativo di identificazione della figura ha portato a esiti diversi, come dimostrano le posizioni di SCHEFOLD 1943, p. 138, secondo cui la statua avrebbe rappresentato le sembianze di Pindaro, e di RICHTER 1965, I, pp. 67ss. Per una panoramica ampia sulla ritrattistica del poeta, almeno a partire dalla fine dell'età arcaica, vd. SCHEFOLD 1943, pp. 22-28.

<sup>11</sup> Sui fenomeni di eroizzazione e di costituzione di veri e propri culti eroici dei poeti della tradizione classica vd. almeno le trattazioni di LEFKOWITZ 1978, LEFKOWITZ 2012, e CLAY 2004. Un'analisi della ricezione dei poeti della tradizione per il tramite del culto e dell'omaggio, reale o fittizio e di natura letteraria, alle loro tombe si deve a GOLDSCHMIDT, GRAZIOSI 2018.

ma anche nel campo delle arti figurative, come attesta, solo per ricordare uno tra gli esempi più celebri, il rilievo di Archelao di Priene, concepito probabilmente come un tributo a un poeta contemporaneo vincitore di un agone poetico e che mostra un programma iconografico complesso, finalizzato a esaltare la figura di Omero presentata in chiave divina<sup>12</sup>. Casi analoghi si verificano anche per altri poeti e diventano una pratica abbastanza costante in epoca ellenistica.

L'insistenza sulla componente trascendente del fare poetico, che ha il suo culmine nella fascinazione ellenistica per l'eroizzazione e l'accostamento dei poeti della tradizione a figure divine, ben in linea con la nuova temperie culturale e lo sfaldamento degli ideali civici della *polis*, si accompagna sin dalle origini a un fenomeno inverso, che trova a sua volta una compiuta enunciazione soprattutto nell'ambito delle riflessioni teoriche: la critica letteraria punta sempre più l'attenzione sulla componente artigianale dei poeti, quali architetti della parola, sviluppando un altro ramo del filone di riflessioni già intravisto in Democrito<sup>13</sup>.

Ancora una volta, le origini di questo atteggiamento, che – è bene ricordarlo – non è esclusivo della cultura greca ma compare diffusamente anche in ambito indoeuropeo<sup>14</sup>, vanno ricercate nel patrimonio poetico tradizionale, dove non mancano accostamenti, seppur in chiave allusiva e non sempre con chiare equivalenze biunivoche, tra il mondo del poeta e quello dell'artigiano<sup>15</sup>: si pensi, in particolare, all'immagine del *demioergòs*, all'artigiano divino per eccellenza, Efesto, che, su richiesta di Teti in un momento delicato del conflitto a Troia, forgia nuove armi per Achille<sup>16</sup>. Nell'armamentario destinato all'eroe spicca lo scudo, descritto in modalità ecfrastica in *Il. XVIII*, 468-607, dove le visioni relative all'attività poetica e musicale ricorrono in più punti del manufatto: nella descrizione della città in pace il momento della festa è caratterizzato dai canti epitalamici, dagli imenei e dalle danze (*Il. XVIII*, 491-496); nella raffigurazione della vendemmia compare un fanciullo che suona in accompagnamento alle danze (*Il. XVIII*, 561-572); e ancora alla danza sono dedicate diverse scene (*Il. XVIII*, 590-605)<sup>17</sup>. Come sottolineato da Riccardo Palmisciano nella sua analisi dello scudo di Achille, in tutti questi riferimenti capillari all'attività poetica, collocati in vari momenti della vita sociale e politica nella città, il poeta non compare mai direttamente<sup>18</sup>, ma tra le pieghe della narrazione in esametri l'ascoltatore sembra essere guidato a osservare le scene nel loro farsi artigianale sotto le mani esperte di Efesto<sup>19</sup>. A questa visione allusiva dell'artigianalità della pratica poetica nella raffigurazione dello scudo di Achille si affianca una vera e propria dichiarazione del carattere 'demiurgico' della figura dell'aedo, comparato direttamente ad altre categorie professionali nelle parole che il porcaio Eumeo, nel tentativo di difendere il proprio operato e di celare l'inganno del mendico Odisseo, rivolge con forza ad Antinoo:

<sup>12</sup> Per una panoramica sul rilievo di Archelao vd. ZANKER 1997, pp. 182-185, oltre alla classica trattazione di PINKWART 1965. Una sintesi dello *status quaestionis* sulla datazione, l'interpretazione e le ipotesi relative ai possibili contesti originari del manufatto greco e della copia romana si trova in PAPINI 2008; secondo lo studioso, inoltre, la villa a Marino, nei pressi dell'Appia, in cui il manufatto è stato rinvenuto, sarebbe da identificare con la *villa Mamurrana* (pp. 61-65), mentre l'ambientazione delle scene raffigurate alluderebbe a un contesto beotico e non sarebbe da escludere che l'opera sia connessa a Tolemeo IV Philopator e ad Arsinoe III (pp. 66-68).

<sup>13</sup> Vd. *supra*, pp. 126-127.

<sup>14</sup> Per una panoramica relativa alle immagini utilizzate in diverse culture indoeuropee a raffigurare la poesia e i poeti con espressioni legate alle sfere semantiche della costruzione, della tessitura e della carpenteria vd. almeno le considerazioni di WEST 2007, pp. 35-40, con ulteriore bibliografia.

<sup>15</sup> In questa direzione muovono le riflessioni di PORTER 2010, pp. 264-275, che, mettendo in luce le origini remote dell'utilizzo di immagini artigianali per la rappresentazione dell'attività poetica, ne traccia lo sviluppo fino all'età classica, e sottolinea come "[...] the tendency to get at the aesthetic aspects of art and experience by way of attention to the craftsmanly nature of objects, which inevitably brought with it attention to process, materials, details, finish – in other words, all that would later be celebrated (or disdained) under the label of (*ex*)*ergasia* – reaches back to Homer, with Indo-European roots that reach farther back still. The extension of this form of attention to language is likewise nothing substantially new, though the level of intensity it achieves in the late fifth century perhaps is – aligned, no doubt, with a newfound focus on the analysis of language, grammar, and the arts of meaning." (p. 264).

<sup>16</sup> Una riflessione sulla rappresentazione di Efesto come artigiano e

sulle diverse, possibili intersezioni tra questa immagine e quella del cantore omerico Demodoco si deve a HUBBARD 1992, pp. 24-27, con ulteriore bibliografia.

<sup>17</sup> Riguardo al carattere "tridimensionale", dominato da un movimento circolare costante, della raffigurazione delle scene di danza sullo *Scudo di Achille* si rimanda alle considerazioni di MUSTI 2008, pp. 17-28.

<sup>18</sup> Un esame delle possibili ragioni dell'omissione, già notata peraltro nella riflessione filologica antica, della figura del poeta-cantore dal quadro dello scudo di Achille è condotto da SBARDELLA 2010, con ulteriore bibliografia precedente. Secondo lo studioso, l'omissione dell'aedo non è una svista o un'ambigua dimenticanza tra le pieghe della descrizione ecfrastica, ma si profila come una scelta intenzionale nella competizione dinamica tra le arti figurative e quelle poetiche tipica del mondo greco, "un modo voluto di significare simbolicamente che l'artista/artigiano può raffigurare con attitudine narrativo-mimetica tutto il mondo che vede e arrivare con la propria bravura a riprodurne persino il movimento, ma non può dare corpo attraverso l'immagine ai contenuti di memoria mitica legati alla parola poetica" (p. 80).

<sup>19</sup> PALMISCIANO 2010, richiamando considerazioni sviluppate in PALMISCIANO 2007 circa l'assenza della raffigurazione delle espressioni poetiche esatte di altri aedi o poeti lirici all'interno del dettato di un determinato canto epico, legge in questa prospettiva anche lo *Scudo di Achille*, dove la funzione metapoetica e la costante allusione all'immagine del poeta-artigiano si manifestano con la rappresentazione 'artigianale' dell'*ekphrasis* del manufatto, ma non attraverso la raffigurazione del poeta stesso, la cui "capacità [...] di entrare nel laboratorio degli altri artigiani contrasta nettamente con il carattere impenetrabile dell'arte dell'aedo, il cui processo creativo è invisibile e dunque non rivelabile, e proprio per questo non rivelato" (p. 62).

*Od. XVII, 380-387*

τὸν δ' ἀπαμειβόμενος προσέφη, Εὐμαιο σὺ βῶτα· 380  
Ἄντινο', οὐ μὲν καλὰ καὶ ἐσθλὸς ἔων ἀγορεύεις·  
τίς γὰρ δὴ ξείνον καλεῖ ἄλλοθεν αὐτὸς ἐπελθὼν  
ἄλλον γ', εἰ μὴ τῶν, οἱ δημοεργοὶ ἔασι;  
μάντιν ἢ ἰητήρα κακῶν ἢ τέκτονα δούρων,  
ἢ καὶ θέσπιν ἰοίδον, ὃ κεν τέρπησιν ἀείδων. 385  
οὔτοι γὰρ κλητοὶ γε βροτῶν ἐπ' ἀπίρονα γαίαν·  
πτωχὸν δ' οὐκ ἂν τις καλέοι τρύξοντα ἔαυτόν.

e tu rispondendo, o porcaro Eumeo, gli dicesti: 380  
Antinoo, non fai bei discorsi, pur essendo valente:  
chi va lui stesso a chiamare un estraneo da un luogo,  
un altro da un altro, se non tra coloro che sono artigiani?  
un indovino od un medico od un falegname  
o anche un cantore ispirato, che rallegrò cantando. 385  
Sono queste le persone richieste sulla terra infinita:  
non chiamerebbe nessuno un mendico che lo rovina. (trad. G.A. Privitera)

In questo passo del XVII libro dell'*Odissea* il valore “demiurgico” dell'aedo, descritto ancora come ispirato divinamente (θέσπις ἰοίδος) e destinato a procurare diletto (τέρψις) tra i suoi ascoltatori, è messo sullo stesso piano delle professioni tecniche, praticate in contesto pubblico e capaci di coprire uno spettro geografico ampio e vario grazie agli spostamenti degli individui che se ne occupano, come l'indovino, il medico o il falegname<sup>20</sup>.

Questo complesso insieme di suggestioni proveniente dal patrimonio poetico tradizionale<sup>21</sup> è alla base anche delle riflessioni della critica letteraria dei secoli successivi, impegnata a definire le caratteristiche essenziali, i valori e i difetti delle figure poetiche. In quest'ottica, il bisogno di una resa chiara e icastica dell'essenza profonda dell'attività poetica e dei professionisti che se ne occupano, unito all'ottica classificatoria specifica e all'obiettivo di una sistemazione e una canonizzazione il più possibile capillari della tradizione letteraria precedente, favorisce, tra le pieghe delle linee di argomentazione della critica, lo sviluppo di un meccanismo complesso di creazione di similitudini, metafore e analogie raffinate tra il mondo dell'artigianato puro e la sfera d'azione del poeta<sup>22</sup>. A questo scopo, le analogie tra artigiani e poeti, già presenti nella tradizione poetica, vengono ulteriormente potenziate, da parte di intellettuali e critici, con scopi e risultati che sono di volta in volta da inquadrare all'interno dei diversi sistemi di analisi e di elaborazione teorica realizzati in ambito più propriamente filosofico e critico-retorico.

Emblematico in questa prospettiva è il caso dell'elaborazione filosofica di Platone sulla poesia. Come è noto, infatti, dopo le riflessioni sulla natura della poesia fornite nello *Ione*, basate su un'idea trascendentale del fare poetico, nelle opere della piena maturità e della vecchiaia si avverte un approccio diverso: il tentativo preminente da parte del filosofo è ridiscutere non tanto l'essenza, ma il ruolo della poesia, che permeava a vari livelli ogni ambito della vita cittadina e che costituiva il nucleo fondamentale della formazione scolastica, dal primo ciclo fino alle fasi più avanzate del *curriculum* di studi<sup>23</sup>, con l'obiettivo di porla ai margini del nuovo sistema politico-filosofico alla base della costituzione della città ideale. Tra i presupposti essenziali di questa operazione vi è l'idea per cui il carattere eminentemente imitativo della poesia, con una sua conseguente mancanza di adesione alla verità, la rende un'attività da evitare e da ridimensionare rispetto al ruolo che svolge nella *paideia* dei cittadini<sup>24</sup>. Colpisce come tra i molti strumenti analitici e descrittivi

<sup>20</sup> Nella categoria dei *δημοεργοί* sono annoverati anche gli araldi in *Od. XIX, 135*, in un passaggio nodale del dialogo tra Penelope e Odisseo ancora sotto mentite spoglie, al quale la sposa dichiara che non avrebbe ascoltato la voce di alcuno, né di stranieri e supplici né di araldi “che sono artigiani” (οἱ δημοεργοὶ ἔασιν), a indicare in senso etimologico, il profondo legame di queste figure rispetto a funzioni pubbliche specifiche, con ricadute immediate sul *demos* cittadino.

<sup>21</sup> Per uno sguardo sugli sviluppi del raffronto tra poesia e arti figurative, soprattutto pittura e scultura, nella tradizione poetica post-omerica, in particolare nella lirica arcaica e tardo arcaica, vd. GENTILI 2006, pp. 66-67, 90-91, 247-252.

<sup>22</sup> All'interno della messe di riflessioni sull'accostamento, per indicare analogie e differenze, tra la poesia e le diverse arti di matrice artigianale e figurativa, con un focus specifico sulla pittura e sulla scultura, vd. l'utile panoramica di sintesi sulle fonti principali di questo dibattito già antico delineata da MANIERI 1995. Uno sguardo approfondito alla trattazione dell'accostamento e delle differenze tra

poesia e pittura, con accenni anche alle altre arti figurative, nella più ampia argomentazione platonica relativa al ruolo della poesia nel sistema filosofico, vd. almeno HALLIWELL 2012, pp. 155-207, *passim*, con bibliografia precedente. Per una panoramica sull'accostamento dell'arte poetica alla pittura già nella critica letteraria antica vd. RUSSELL 1964, p. 132.

<sup>23</sup> Sul ruolo della poesia nell'istruzione classica, con un'ottica relativa anche al punto di vista platonico sulla *paideia*, vd. almeno DEL CORSO 2022, pp. 122-128, con ulteriore bibliografia. Per una panoramica sull'impiego della tradizione poetica classica nei livelli primari e secondari della *paideia* antica vd. CRIBIORE 2005, pp. 225-230.

<sup>24</sup> Vd. in merito il quadro di sintesi in FORD 2009, pp. 209-226, e in PORTER 2010, pp. 83-95. Una lettura della visione platonica della poesia con un'attenzione specifica al condizionamento indotto in questa riflessione dalle peculiarità del sistema comunicativo di epoca classica, dominato da un rapporto dialettico tra oralità e scrittura, si deve a CERRI 2007.

che Platone adotta in relazione alla poesia, sempre per ribadirne la marginalità, si distingue anche l'impiego di immagini e analogie, più o meno esplicite, tra il mondo dell'artigianato e quello del professionismo della parola poetica.

Plat. *Resp.* 600e-601b

οὐκοῦν τιθῶμεν ἀπὸ Ὀμήρου ἀρξάμενους πάντας τοὺς ποιητικοὺς μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἄλλων περὶ ὧν ποιοῦσιν, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτεσθαι, ἀλλ' ὥσπερ νυνδὴ ἐλέγομεν, ὁ ζωγράφος σκυτοτόμον ποιήσει δοκοῦντα 601. (a) εἶναι, αὐτὸς τε οὐκ ἐπαῖων περὶ σκυτοτομίας καὶ τοῖς μὴ ἐπαίουσιν, ἐκ τῶν χρωμάτων δὲ καὶ σχημάτων θεωροῦσιν;

πάνυ μὲν οὖν.

οὕτω δὴ, οἶμαι, καὶ τὸν ποιητικὸν φήσομεν χρώματα ἅττα ἐκάστων τῶν τεχνῶν τοῖς ὀνόμασι καὶ ῥήμασιν ἐπιχρωματίζειν, αὐτὸν οὐκ ἐπαίοντα ἀλλ' ἢ μιμῆσθαι, ὥστε ἐτέροις τοιοῦτοις ἐκ τῶν λόγων θεωροῦσι δοκεῖν, ἐάντε περὶ σκυτοτομίας τις λέγῃ ἐν μέτρῳ καὶ ῥυθμῷ καὶ ἀρμονίᾳ, πάνυ εὖ δοκεῖν λέγεσθαι, ἐάντε περὶ στρατηγίας ἐάντε περὶ ἄλλου (b) ὁπουσὺν· οὕτω φύσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινὰ κήλησιν ἔχειν. ἐπεὶ γυμνωθέντα γε τῶν τῆς μουσικῆς χρωμάτων τὰ τῶν ποιητῶν, αὐτὰ ἐφ' αὐτῶν λεγόμενα, οἶμαί σε εἰδέναι οἷα φαίνεται. τεθέασαι γὰρ που.

ἔγωγ', ἔφη.

οὐκοῦν, ἦν δ' ἐγώ, ἔοικεν τοῖς τῶν ὡραίων προσώποις, καλῶν δὲ μὴ, οἷα γίγνεται ἰδεῖν ὅταν αὐτὰ τὸ ἄνθος προλίπη;

«Possiamo dunque affermare che tutti i poeti, e Omero per primo, riguardo alla virtù e a qualsiasi altro tema sono imitatori d'immagini e non raggiungono la verità: come dicevamo or ora, il pittore non creerà l'apparenza di un calzolaio, senza intendersi egli stesso di calzature, per coloro che non se n'intendono più di lui e guardano soltanto ai colori e alle forme?». «Proprio così».

«Analogamente, io credo, diremo che il poeta colora in parole e frasi ogni arte senza saper fare nient'altro che imitare. Perciò a chi come lui guarda soltanto alle parole, sembra che parli proprio bene, sia che usi l'arte del calzolaio, sia a proposito della strategia o di qualsiasi altra attività: tanto grande è l'incanto naturale della poesia! Ma enunciate nella loro nudità, senza i colori della poesia e della musica, credo che tu sappia quali appaiono simili parole: l'avrai senz'altro capito».

«Certo» rispose.

«Non assomigliano forse» ripresi «ai volti di giovani non belli quando sono ormai appassiti?». (trad. G. Lozza)

Tra le pieghe del dialogo si prende in esame la poesia, con Omero in primo piano, sottolineandone la debolezza determinata dall'utilizzo dell'imitazione, che non consente il raggiungimento della verità: una svalutazione già cominciata con *l'Ione*. Ma mentre nell'altro dialogo, come si è accennato, la creazione poetica viene collocata in una dimensione puramente irrazionale, nella *Repubblica* per rendere con efficacia questo aspetto si fa ricorso a una similitudine articolata in due immagini tratte dalla sfera artistica e artigianale: il pittore<sup>25</sup> e il calzolaio. Il pittore, esattamente come fa il poeta, grazie alla propria arte è in grado di ricreare per imitazione un calzolaio, pur non conoscendo tutti gli addentellati della tecnica del calzolaio. Allo stesso modo la musica e le parole che il poeta sa disporre insieme vengono accostate alle pennellate di colore stese dal pittore: in entrambi i casi si tratta pur sempre di mere imitazioni. Rispetto alla pittura e alle altre arti, ad ogni modo, la prospettiva platonica sembra sottolineare come la poesia, vista da chi considera esclusivamente la sequenza delle parole<sup>26</sup>, fa apparire il poeta come un abile conoscitore delle arti del discorso. Forse è una “voce dal sen fuggita” quella che segue la costruzione teorica sin qui articolata e che sembra riconoscere, non senza una punta di stupore, che la capacità di incanto (κήλησις) insita nella poesia, con la sua abilità di manipolare a fini imitativi il mondo della parola, è naturale e, in certa misura, probabilmente incontenibile (οὕτω φύσει αὐτὰ ταῦτα μεγάλην τινὰ κήλησιν ἔχειν).

La componente imitativa, d'altro canto, è al centro anche dell'esame della poesia da parte di Aristotele, che adotta, tuttavia, un approccio volto alla classificazione, alla categorizzazione e all'individuazione degli aspetti nodali dell'attività poetica, senza ricacciarla ai margini, ma anzi con l'intento di collocarla all'interno del sistema filosofico e di ricondurla alle categorie che lo definiscono<sup>27</sup>. In questo quadro, è significativo che il parallelo con la figura dell'artigiano si trovi già nella sezione incipitaria della *Poetica*.

Arist. *Poet.* 1447a-b

ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας, ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω καὶ ταῖς εἰρημέναις τέχναις ἅπασαι μὲν ποιοῦνται τὴν μίμησιν ἐν ῥυθμῷ καὶ λόγῳ καὶ ἀρμονίᾳ, τούτοις δ' ἢ χωρὶς ἢ μεμιγμένοις· οἷον ἀρμονίᾳ μὲν καὶ ῥυθμῷ χρώμεναι μόνον ἢ τε αὐλητικῆ καὶ ἢ κιθαριστικῆ καὶ εἴ τινες ἕτεροι τυγχάνωσιν οὔσαι τοιαῦτα τὴν δύναμιν, οἷον ἢ τῶν συρίγγων· αὐτῷ δὲ τῷ ῥυθμῷ μιμοῦνται χωρὶς ἀρμονίας ἢ τῶν ὀρχηστ<ικ>ῶν, καὶ γὰρ οὗτοι διὰ τῶν σχηματιζομένων ῥυθμῶν

<sup>25</sup> Sulla visione della pittura nella riflessione estetica di Platone, con particolare riferimento al rapporto di questa arte figurativa con la poesia, con la quale condivide un carattere prettamente mimetico, vd. almeno le considerazioni di PORTER 2010, pp. 87-92, COLLOBERT 2011, pp. 49-54, e HALLIWELL 2012, pp. 181-182.

<sup>26</sup> Vale la pena osservare come, in questo passaggio del testo, l'uso ripetuto del verbo θεωρῶ favorisce il cortocircuito tra chi osserva una

pittura e chi è spettatore di uno spettacolo o di un'esecuzione poetica di qualunque genere. Per quest'ultimo impiego del verbo cfr., per esempio, Hdt. I, 59; VIII, 26; Xen. *An.* I, 2, 10.

<sup>27</sup> Il processo di costruzione di una vera e propria teoria della percezione estetica nella riflessione aristotelica sulla poesia, a partire dalle considerazioni già platoniche sul carattere mimetico del fare poetico, è sottolineato da PORTER 2010, pp. 96-98, con ulteriore bibliografia.

μιμούνται και ἤθη και πάθη και πράξεις. ἡ δὲ ἐποποιία μόνον τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις. (b) και τούτοις εἶτε μιγνύσασ μετ' ἀλλήλων εἶθ' ἐνὶ τινὶ γένει χρωμένη τῶν μέτρων ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν.

Come c'è l'artigiano, o il dilettante, che dai modelli riproduce molti oggetti con colori e disegni, ed altri usa la voce, così pure avviene alle arti ora menzionate: tutte compiono l'imitazione con ritmo e linguaggio e musica, ma impiegano questi mezzi singolarmente oppure congiuntamente. Usano, per esempio, soltanto musica e ritmo l'arte auletica e la citaristica, e qualche altra che ha la medesima capacità, come quella degli organetti. Ma producono imitazione con il ritmo per sé solo, senza musica gli attori dei balletti; questi riescono, con le danze figurate, a riprodurre caratteri ed emozioni e fatti. L'epopea fa questo invece con le semplici parole solamente, ossia con i versi; e con i versi produce imitazione, sia mescolandoli tra loro sia usandone di un'unica specie, quella poesia che fino ad ora non ha un suo vero nome. (trad. C. Gallavotti)

Nella prospettiva qui delineata, le arti poetiche, non diversamente da ogni altra forma di artigianato, per realizzare appieno la propria attitudine imitativa hanno bisogno di una serie di "ferri del mestiere", da individuare specificamente nella dimensione ritmico-musicale, nella parola e nella danza. Dosando questi strumenti, si delineano i profili delle singole arti musicali, coreutiche e poetiche che, a loro volta, presentano modulazioni e combinazioni varie di musica, ritmo, parola e danza. Nella visione aristotelica, le basi di una sistemazione organica e complessiva della teoria dei generi letterari vanno ricercate mediante l'esame dei mezzi espressivi caratteristici del fare poetico, in tutta la loro materialità e con tutto il loro carico imitativo, e dunque, per illustrarle, appare indispensabile attingere a piene mani alla sfera delle arti figurative.

#### Arist. *Poet.* 1460b

ἐπεὶ γὰρ ἐστὶ μιμητὴς ὁ ποιητὴς ὡσπερ ἀνὴρ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμῆσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἐν τι αἰεὶ, ἢ γὰρ οἷα ἢ ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασὶν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ. ταῦτα δ' ἐξαγγέλλεται λέξει ἐν ἢ καὶ γλώττει καὶ μεταφοραὶ καὶ πολλὰ πάθη τῆς λέξεώς ἐστι. δίδομεν γὰρ ταῦτα τοῖς ποιηταῖς. πρὸς δὲ τούτοις οὐχ ἢ αὐτὴ ὀρθότης ἐστὶν τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ποιητικῆς οὐδὲ ἄλλης τέχνης καὶ ποιητικῆς. αὐτῆς δὲ τῆς ποιητικῆς διττὴ ἁμαρτία, ἢ μὲν γὰρ καθ' αὐτήν, ἢ δὲ κατὰ συμβεβηκός. εἰ μὲν γὰρ προεἰλετο <τι> μιμῆσθαι ἀδύναμις, αὐτῆς ἢ ἁμαρτία. εἰ δὲ τὸ προελεσθαι μὴ ὀρθῶς, ἀλλὰ τὸν ἵππον ἄμφω τὰ δεξιὰ προβεβηκότα, ἢ τὸ καθ' ἑκάστην τέχνην ἁμαρτήματα, οἷον τὸ καθ' ἱατρικὴν, {ἢ} ἀδύνατα πεποιθαι ὁποιανοῦν, οὐ καθ' ἑαυτήν. ὥστε δεῖ τὰ ἐπιτιμήματα ἐν τοῖς προβλήμασιν ἐκ τούτων ἐπισκοποῦντα λύειν.

Poiché il poeta fa opera di imitazione, esattamente come un pittore o un altro artista di figure, ne consegue che, tre essendo di numero i possibili oggetti, ne avrà di volta in volta da riprodurre uno, e cioè: come erano o sono, oppure come si dice e si ritiene che siano, oppure come dovrebbero essere. E gli oggetti si espongono per mezzo del linguaggio, quindi vi sono da considerare le glosse e le metafore e tutte le altre particolarità del linguaggio; questo va riconosciuto ai poeti. Inoltre, rispetto al criterio della correttezza, c'è differenza fra la politica e la poetica, oppure fra una arte qualsiasi e la poetica. Nell'arte poetica si danno propriamente due tipi di errori: uno rispetto all'arte per sé stessa, uno rispetto a un particolare accessorio. L'errore è proprio dell'arte, se il poeta si propone di raffigurare un oggetto senza averne capacità. Se invece il suo progetto non è buono, ma è per esempio un cavallo con le due zampe destre in avanti, o ciò che è sbagliato rispetto alle varie discipline, come un errore di medicina, allora si è rappresentata una cosa impossibile rispetto ad altra arte quale che sia, non rispetto alla poetica in sé stessa. (trad. C. Gallavotti)

L'impiego di immagini tratte dal mondo delle tecniche artistiche per definire i caratteri della poesia e del mestiere del poeta è un elemento costante nell'articolazione della teoria poetica aristotelica e riemerge anche nelle sezioni dedicate agli errori e alle mancanze che possono insinuarsi nella pratica poetica<sup>28</sup>. Proprio come un pittore o un qualsiasi altro artista figurativo, infatti, anche il poeta deve sottostare al principio di imitazione; l'unica differenza rispetto agli altri artisti è data dal *medium* espressivo scelto, in questo caso il linguaggio, con il suo portato di metafore, vezzi espressivi e particolarità assortite. Ad ogni modo, ogni processo di realizzazione di un oggetto, compreso un testo poetico, può essere inficiato da errori di natura intrinseca o estrinseca all'arte. La descrizione dei difetti, in particolare, si giova di immagini direttamente legate alla sfera artigianale, come quella del cavallo con due zampe destre nella parte anteriore: la menzione di un oggetto imperfetto costituisce un ausilio per illustrare con notevole forza icastica anche l'eventuale manchevolezza di una composizione poetica.

D'altro canto, l'esempio dell'utilizzo di immagini tratte dal vasto reame dell'artigianato per la rappresentazione degli errori nella tradizione letteraria non è un caso isolato nella riflessione aristotelica, ma si ritrova anche, secoli dopo, nel trattato *Sul sublime*, in cui nell'esame degli errori compiuti dai poeti e letterati più geniali si fa ricorso a un'immagine articolata, in cui le composizioni letterarie manchevoli, in versi o in prosa, sono paragonate a statue difettose. Una simile costruzione dell'argomentazione, caratterizzata da una notevole efficacia espressiva, riesce a innescare un interessante "cortocircuito sinestetico" tra le sensazioni e le percezioni dei destinatari di un testo letterario e quelle di chi osserva un'opera d'arte.

<sup>28</sup> Per una riflessione sulla componente relativa alla dimensione materiale della concezione poetica aristotelica come emerge, in

particolare, in *Poet.* 1460b, vd. PORTER 2010, 249-251.

Subl. 36

(1) Οὐκοῦν ἐπὶ γε τῶν ἐν λόγοις μεγαλοφυῶν, ἐφ' ὧν οὐκέτ' ἔξω τῆς χρείας καὶ ὠφελείας πίπτει τὸ μέγεθος, προσήκει συνθεωρεῖν αὐτόθεν, ὅτι τοῦ ἀναμαρτήτου πολὺ ἀφεστῶτες οἱ τηλικούτοι ὅμως παντὸς εἰσὶν ἐπάνω τοῦ θνητοῦ· καὶ τὰ μὲν ἄλλα τοὺς χρωμένους ἀνθρώπους ἐλέγχει, τὸ δ' ὕψος ἐγγὺς αἶρει μεγαλοφροσύνης θεοῦ· καὶ τὸ μὲν ἀπταιστον οὐ ψέγεται, τὸ μέγα δὲ καὶ θαυμάζεται. (2) τί χρὴ πρὸς τούτοις ἔτι λέγειν, ὡς ἐκείνων τῶν ἀνδρῶν ἕκαστος ἀπαντὰ τὰ σφάλματα ἐνὶ ἐξωνεῖται πολλακίς ὕψει καὶ κατορθώματι, καὶ τὸ κυριώτατον, ὡς, εἰ γε ἐκλέξας τὰ Ὀμήρου, τὰ Δημοσθένους, τὰ Πλάτωνος, τῶν ἄλλων ὅσοι δὴ μέγιστοι παραπτώματα πάντα ὁμοσε συναθροίσειεν, ἐλάχιστον ἂν τι, μᾶλλον δ' οὐδὲ πολλοστημόριον ἂν εὐρεθῆι τῶν ἐκείνοις τοῖς ἥρωσι πάντη κατορθουμένων. διὰ ταῦθ' ὁ πᾶς αὐτοῖς αἰὼν καὶ βίος, οὐ δυνάμενος ὑπὸ τοῦ φθόνου παρανοίας ἀλῶναι, φέρων ἀπέδωκε τὰ νικητήρια, καὶ ἄχρι νῦν ἀναφαίρετα φυλάττει, καὶ ἔοικε τηρήσειν

ἔστ' ἂν ὕδωρ τε ῥέη καὶ δένδρεα μακρὰ τεθήλη.

(3) πρὸς μέντοι γε τὸν γράφοντα ὡς ὁ Κολοσσὸς ὁ ἡμαρτημένος οὐ κρείττων ἢ ὁ Πολυκλείτου Δορυφόρος παράκειται πρὸς πολλοῖς εἰπεῖν ὅτι ἐπὶ μὲν τέχνης θαυμάζεται τὸ ἀκριβέστατον, ἐπὶ δὲ τῶν φυσικῶν ἐργῶν τὸ μέγεθος, φύσει δὲ λογικὸν ὁ ἀνθρώπος· κάπὶ μὲν ἀνδριάντων ζητεῖται τὸ ὅμοιον ἀνθρώπῳ, ἐπὶ δὲ τοῦ λόγου τὸ ὑπεραίρον, ὡς ἔφη, τὰ ἀνθρώπινα. (4) προσήκει δ' ὅμως (ἀνακάμπει γὰρ ἐπὶ τὴν ἀρχὴν ἡμῖν τοῦ ὑπομνήματος ἢ παραίνεσις), ἐπειδὴ τὸ μὲν ἀδιάπτωτον ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ τέχνης ἐστὶ κατόρθωμα, τὸ δ' ἐν ὑπεροχῇ, πλὴν οὐχ ὁμότονον, μεγαλοφυΐας, βοήθημα τῇ φύσει πάντη πορίζεσθαι τὴν τέχνην· ἢ γὰρ ἀλλήλουχία τούτων ἴσως γένοιτ' ἂν τὸ τέλειον. Τοσαῦτα ἦν ἀναγκαῖον ὑπὲρ τῶν προτεθέντων ἐπικρίναι σκευμάτων· χαιρέτω δ' ἕκαστος οἷς ἤδεται.

(1) Quindi, per quanto concerne i geni delle lettere, per i quali la grandezza non cade mai al di fuori del necessario e del vantaggio, è bene ragionare partendo da qui: costoro, pur molto lontani dall'infallibilità, sono, a ogni modo, al di sopra della condizione dei mortali; mentre, da un lato, tutte le altre caratteristiche rivelano la natura umana di chi le usa, dall'altro il sublime innalza vicino alla grandezza d'animo di un dio; e l'infallibilità non si biasima, ma la grandezza è anche oggetto di ammirazione. (2) A che serve aggiungere che ciascuno di quegli uomini spesso riscatta tutti gli errori con un solo guizzo di sublime e con un unico centro e, cosa molto importante, che, se qualcuno, dopo aver raccolto tutti gli scivoloni di Omero, Demostene, Platone e di tutti gli altri sommi, li raccogliesse insieme, si troverebbe che sono una minuzia e una piccola frazione dei bei risultati ottenuti da quegli eroi delle lettere? Per questa ragione ogni epoca e ogni generazione, che non possono certo venire accusate di distorcere per l'invidia il loro modo di giudicare, conferirono loro il premio della vittoria e fino a oggi lo custodiscono intatto, ed è probabile che lo manterranno tale

fino a quando l'acqua scorra e gli alberi crescano alti (AP. VII, 353).

(3) Ebbene, a chi scrive che il Colosso difettoso non è meglio del doriforo di Policletto è facile rispondere che, oltre a molto altro, nell'arte si ammira l'assoluta precisione, nelle opere della natura, invece, la grandezza e che l'uomo, per natura, è dotato del linguaggio; e nelle statue si ricerca la somiglianza con l'uomo, nei discorsi, come dissi, quello che supera l'umano. (4) Eppure è bene (e l'invito ci riporta all'inizio del trattato) che l'arte vada in ogni modo in soccorso della natura, poiché la mancanza di errori è in gran parte un successo della tecnica, mentre l'espressione che raggiunge la vetta, anche se disomogenea, è il prodotto del genio: la perfezione potrebbe nascere forse dalla coesione reciproca di questi elementi. Tutto questo era necessario considerare riguardo alle questioni proposte: ciascuno, tuttavia, si compiaccia di quello che gradisce. (trad. L. Lulli)

Il trattatista, con il tono polemico che lo caratterizza, affronta il problema degli errori che possono verificarsi anche da parte di autori eccelsi, quali Omero, Demostene o Platone. In questo caso il concetto di difetto e di errore si misura in confronto all'idea di sublimità, ovvero di quella particolare condizione artistica che è spesso il frutto di un guizzo improvviso, quasi di un afflato capace di avvicinare l'animo a una dimensione divina, e che, al tempo stesso, riesce ad annullare gli effetti negativi di qualunque eventuale manchevolezza. Come il trattatista sottolinea con forza, peraltro, l'errore è superabile probabilmente grazie a un connubio bilanciato tra la tecnica, con tutte le sue componenti artigianali, e la genialità sublime.

Al di là, però, di questa riflessione, formulata in chiusura di capitolo come un ammonimento dal tono vagamente precettistico per Terenziano – l'allievo destinatario del trattato, bisognoso di un'adeguata istruzione nell'arte retorico-oratoria in vista di un suo prossimo ingresso nella vita politica<sup>29</sup> –, nel cuore dell'argomentazione, quasi giganteggiando tra le pieghe del ragionamento, campeggia l'immagine del "Colosso difettoso", ὁ Κολοσσὸς ὁ ἡμαρτημένος. La trama di allusioni dell'autore non è immediatamente chiara. L'autore fa riferimento a un altro intellettuale, bersagliato di continuo e a sua volta per noi anonimo, ma da identificare probabilmente con Cecilio di Calatte<sup>30</sup>, che avrebbe per primo istituito un confronto tra la statua colossale imperfetta e il doriforo di Policletto, a discapito della prima. L'analogia con la scultura<sup>31</sup> doveva essere funzionale, probabilmente, ad istituire un paragone tra un'opera di grandi proporzioni e ambizioni, ma con difetti, e un prodotto letterario dalle proporzioni contenute ma realizzato in modo simmetrico e senza pecche evidenti. Il tentativo di individuare a quale statua si riferisca l'immagine del colosso difettoso evocato nel trattato ha prodotto una serie di ipotesi, secondo le quali potrebbe trattarsi, per esempio, dello Zeus di Fidia a Olimpia,

<sup>29</sup> Sulla problematica identificazione della figura di Terenziano vd. HALLIWELL 2021, pp. 123-124.

<sup>30</sup> Per uno sguardo d'insieme sulla dialettica critica tra l'autore del trattato *Sul sublime* e Cecilio di Calatte si rimanda a HALLIWELL

2021, pp. LXXXVIII-XCVI, con bibliografia precedente.

<sup>31</sup> Per l'impiego dell'immagine del Colosso nel trattato *Sul sublime* vd. PORTER 2010, pp. 490-491, e HALLIWELL 2021, pp. 457-458.

del Colosso di Rodi o di una statua colossale di Nerone<sup>32</sup>. A ogni modo, al di là della difficile identificazione della prima scultura, è evidente che, almeno nell'ottica del trattatista, il sublime, inteso come un guizzo improvviso, riesce a sanare ogni tipo di errore e, per questo motivo, anche le eventuali mende di un Colosso, confrontate con la perfezione e l'equilibrio del doriforo, costituiscono solo normali inciampi, mentre la proporzione, la misura contenuta e la corretta realizzazione della statua di Policleteo richiama un canone rigoroso ottenuto quasi esclusivamente attraverso la tecnica.

La critica letteraria si trasforma qui in una polemica esplicita tra eruditi, per giunta dinanzi ad uno scolaro che, anche senza ricevere indicazioni chiare e univoche, quasi certamente deve sapere a quale intellettuale o a quale cerchia di critici si sta facendo riferimento. Ad animare lo scontro concorre, inoltre, l'immagine di un contrasto netto sul piano specifico della critica artistica, con una competizione esplicita tra diverse tipologie e forme di scultura. È impossibile decrittare ogni riferimento in questo complesso sistema allusivo costruito accuratamente da intellettuali interessati, ormai senza distinzioni e barriere tra i generi e le forme, sia alle manifestazioni più attraenti e avveniristiche dell'arte figurativa sia alla tradizione poetica. Ad affermarsi ancora una volta, tuttavia, è l'immagine del poeta, che, ormai divenuto un letterato a tutti gli effetti, mostra movenze e attitudini da misurare e valutare ancora, in maniera non dissimile da quanto accadeva tra il demiurgo e l'aedo in epoca arcaica, grazie a un confronto diretto con i tratti icasticamente delineati dell'artista figurativo, il pittore o lo scultore. Il bagaglio tecnico rende i due reami delle professioni artistiche non solo pienamente paragonabili, ma destinati a percorsi che anche nella critica letteraria, sempre alla ricerca di modalità di analisi e di rappresentazione efficaci del fenomeno letterario, non possono che incrociarsi e ibridarsi.

<sup>32</sup> Sulle diverse ipotesi avanzate circa la possibile identificazione della statua colossale vd. RUSSELL 1964, p. 169, che menziona l'eventuale coincidenza dell'immagine del trattato con il colosso di Rodi, con la statua colossale di Nerone menzionata da Plin. *nat.* XXXIV, 46, secondo la linea interpretativa di Buchenau, oppure con la statua di Zeus a Olimpia ricordata da Strab. VIII, 3, 30, secondo la proposta avanzata da Wilamowitz; secondo altri studiosi, come Jahn e Kaibel,

invece, il trattatista non farebbe riferimento ad alcuna statua specifica, ma semplicemente a qualunque statua di grandi dimensioni con una serie di difetti. In ogni caso, la posizione di RUSSELL 1964 risulta essere di grande prudenza, in quanto "it is really a very obscure way of talking about this famous work, and it is safer to confess our ignorance of L's meaning" (p. 169). Per uno sguardo d'insieme sullo *status questionis*, da ultimo, vd. HALLIWELL 2021, pp. 457-459.

## Bibliografia

- CERRI 2007 = CERRI G., *La poetica di Platone: una teoria della comunicazione*, Lecce 2007 (III° ed. aggiornata e ampliata di *Platone sociologo della comunicazione*, Milano 1991).
- CLAY 2004 = CLAY D., *Archilochos Heros: The Cult of Poets in the Greek Polis*, Cambridge (MA) 2004.
- COLLOBERT 2011 = COLLOBERT C., *Poetry as Flawed Reproduction: Possession and Mimesis*, in DESTREÉ P., HERRMANN F.-G. (eds), *Plato and the Poets (Mnemosyne Suppl. 328)*, Leiden-Boston 2011, pp. 41-61.
- CRIBIORE 2005 = CRIBIORE R., *Gymnastics of the Mind. Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton-Oxford 2005<sup>2</sup> (2001<sup>1</sup>).
- DEL CORSO 2022 = DEL CORSO L., *Epos and Paideia between Orality and Writing*, in ERCOLANI A., LULLI L. (eds), *Rethinking Orality I. Codification, Transcodification and Transmission of 'Cultural Messages'* (Transcodification: Arts, Languages and Media 1), Berlin-Boston 2022, pp. 119-145.
- DODDS 1959 = DODDS E. R., *I Greci e l'irrazionale*, trad. it. V. Vacca De Bosis, Firenze 1959 (ed. or. *The Greeks and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951).
- FORD 2009 = FORD A., *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton 2009.
- GENTILI 2006 = GENTILI B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano 2006 (ed. aggiornata; 1984<sup>1</sup>).
- GIULIANO 1998 = GIULIANO F.M., *L'enthousiasmos del poeta filosofo tra Parmenide e Platone*, in *StClOr* 46, 2, 1998, pp. 515-557 (= GIULIANO F.M., *Studi di letteratura greca*, Pisa 2004, pp. 137-179).
- GOLDSCHMIDT, GRAZIOSI 2018 = GOLDSCHMIDT N., GRAZIOSI B. (eds), *Tombs of the Ancient Poets: between Literary Reception and Material Culture*, Oxford 2018.
- HALLIWELL 2012 = HALLIWELL S., *Between Ecstasy and Truth: Interpretations of Greek Poetics from Homer to Longinus*, Oxford 2012.
- HALLIWELL 2021 = *Sul sublime*, HALLIWELL S. (a cura di di), FUSILLO M. (con un saggio di), LULLI L. (traduzione di), Milano 2021.
- HUBBARD 1992 = HUBBARD T.K., *Nature and Art in the Shield of Achilles*, in *Arion* 2, 1, 1992, pp. 16-41.
- LANATA 2020 = LANATA G., *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, con introduzione di E. Salvaneschi, appendice di F. Montanari, Roma 2020 (rist. di *Poetica pre-platonica. Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963).
- LEFKOWITZ 1978 = LEFKOWITZ M.R., *The Poet as Hero: Fifth-Century Autobiography and Subsequent Biographical Fiction*, in *ClQ* 28, 2, 1978, pp. 459-469.
- LEFKOWITZ 2012 = LEFKOWITZ M.R., *The Lives of the Greek Poets*, Baltimore MD 2012<sup>2</sup> (London 1981<sup>1</sup>).
- MANIERI 1995 = MANIERI A., *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, in *QuadUrbin* n. s. 50, 2, 1995, pp. 133-140.
- MASSENZIO 1985 = MASSENZIO M., *Il poeta che vola (conoscenza estatica, comunicazione orale e linguaggio dei sentimenti nello Ione di Platone)*, in GENTILI B., PAIONI G. (a cura di), *Oralità: cultura, letteratura, discorso. Atti del convegno internazionale, Roma 1985*, pp. 161-177.
- MURRAY 2015 = MURRAY P., *Poetic Inspiration*, in DESTREÉ P., MURRAY P. (eds.), *A Companion to Ancient Aesthetics*, Hoboken (NJ) 2015, pp. 158-174.
- MUSTI 2008 = MUSTI D., *Lo Scudo di Achille. Idee e forme di città nel mondo antico*, Roma-Bari 2008.
- PALMISCIANO 2007 = PALMISCIANO R., *Recitazioni secondarie, canti lirici e canzoni nei poemi omerici. Le ragioni di un'assenza*, in *QuadUrbin* n. s. 86, 2, 2007, pp. 23-54.
- PALMISCIANO 2010 = PALMISCIANO R., *Il primato della poesia sulle altre arti nello Scudo di Achille*, in *Scudo di Achille* 2010, pp. 47-64.
- PAPINI 2008 = PAPINI M., «*Mentula si sforza di dar la scalata alla cima del monte Pipleo, le Muse con le forche lo fanno cadere a precipizio*»: una nota sul rilievo di Archelaos, in *BCom* 109, 2008, pp. 61-68.
- PINKWART 1965 = PINKWART D., *Das Relief des Archelaos von Priene*, in *AntPl* 4, 1965, pp. 55-65.
- PORTER 2010 = PORTER J.I., *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation, and Experience*, Cambridge-New York 2010.
- RICHTER 1965 = RICHTER G.M.A., *The Portraits of the Greeks*, I-III, London 1965.
- RUSSELL 1964 = RUSSELL D.A., *'Longinus'. On the Sublime*, Oxford 1964.

- RUTHERFORD 2001 = RUTHERFORD I., *The New Simonides: Toward a Commentary*, in BOEDEKER D., SIDER D. (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford-New York 2001, pp. 33-54.
- SBARDELLA 2010 = SBARDELLA L., *Erga charienta: il cantore e l'artigiano nello Scudo di Achille*, in *Scudo di Achille* 2010, pp. 65-81.
- SCHEFOLD 1943 = SCHEFOLD K., *Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker*, Basel 1943.
- Scudo di Achille* 2010: D'ACUNTO M., PALMISCIANO R. (a cura di), *Lo Scudo di Achille nell'Iliade: esperienze ermeneutiche a confronto*. Atti della Giornata di studi (*AION* Sezione Filologico-Letteraria 31), Pisa-Roma 2010.
- STEHLE E. 2001 = STEHLE E., *A Bard of the Iron Age and His Auxiliary Muse*, in BOEDEKER D., SIDER D. (eds.), *The New Simonides. Contexts of Praise and Desire*, Oxford-New York 2001, pp. 106-119.
- SVENBRO 1984 = SVENBRO E., *La parola e il marmo. Alle origini della poetica greca*, trad. it. P. Rosati, Torino 1984 (ed. or. *La parole et le marbre: aux origines de la poétique grecque*, Lund 1976).
- WEST 2007 = WEST M.L., *Indo-European Poetry and Myth*, Oxford 2007.
- ZANKER 1997 = ZANKER P., *La maschera di Socrate. L'immagine dell'intellettuale nell'arte antica*, trad. it. di F. De Angelis, Torino 1997 (ed. or. *Die Maske des Sokrates. Das Bild des Intellektuellen in der antiken Kunst*, München 1995).

