

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

6 · 2024



Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici



UniMe
1548

Università degli Studi di Messina
Dipartimento di «Civiltà Antiche e Moderne»

I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» - Mascalucia (CT)

CONTATTI

Dipartimento di «Civiltà Antiche e Moderne» – Polo Universitario dell'Annunziata
98168 Messina

Indirizzo e-mail: classicavox@unime.it

URL: <https://cab.unime.it/journals/index.php/ClassicaVox>

Quest'opera è distribuita con licenza Creative Commons
Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0
Classica Vox, 6(2024)

ISSN 2724-0169 (*online*)

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

6 · 2024



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MESSINA

2024

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

DIREZIONE

Nicola BASILE - Paola RADICI COLACE - Anna Maria URSO

COMITATO SCIENTIFICO

Sergio AUDANO (Genova); Mario BOLOGNARI (Messina); Loredana CARDULLO (Catania); Menico CAROLI (Foggia); Paolo CIPOLLA (Catania); Francesco DE MARTINO (Foggia); Arsenio FERRACES RODRÍGUEZ (A Coruña); Giuseppe GIORDANO (Messina); Brigitte MAIRE (Lausanne); Claudio MELIADÒ (Messina); Angelo MERIANI (Salerno); Philippe MUDRY (Lausanne); Michele NAPOLITANO (Cassino); Vincenzo ORTOLEVA (Catania); Nicoletta PALMIERI DARLON (Reims); Maria Rosaria PETRINGA (Catania); Rosario PINTAUDI (Firenze); Donatella PULIGA (Siena); Massimo RAFFA (Milazzo); Giovanni SALANITRO (Catania); Rosa SANTORO (Messina); Luigi SPINA (Bologna); Renzo TOSI (Bologna); Giuseppe UCCIARDELLO (Messina).

COMITATO DI REDAZIONE

Lucia Maria SCIUTO (Catania); Mario LENTANO (Siena); Domenico PELLEGRINO (Messina); Maria Rosaria STRAZZERI (Catania).

COMITATO TECNICO

Cettina COSENZA, Nunzio FEMMINÒ, Dario ORSELLI
(Università degli Studi di Messina, Sistema Bibliotecario di Ateneo – SBA)

Classica Vox

Rivista di Studi Umanistici

Classica Vox è una Rivista annuale di Studi Umanistici *on-line*, consultabile e scaricabile *open access*, che coniuga in un'unica proposta editoriale la ricerca scientifica e la sperimentazione didattica per un dialettico confronto di saperi ed esperienze tra Università e Scuola.

Nasce dalla già consolidata collaborazione tra il Dipartimento di Civiltà Antiche e Moderne dell'Università di Messina e l'I.I.S. Liceo «Concetto Marchesi» di Mascalucia-Catania, e si rivolge, nella declinazione delle sue Sezioni, sia agli studiosi impegnati nella ricerca scientifica sia ai docenti interessati alla proposta di nuovi modelli formativi e alla sperimentazione didattica.

Si avvale di un Comitato Scientifico internazionale e della procedura di *peer review* per la selezione e valutazione anonima dei contributi da pubblicare.

Si articola nelle seguenti Sezioni:

- Saggi e note (Filologia e linguistica, testi e contesti letterari, ricezione dell'antico)
- Sperimentazione e innovazione didattica
- Recensioni

INDICE

SAGGI E NOTE

- Natascia PELLÈ, Massimo RAFFA
... ἀε[ιδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν] (Il. 9, 189). *Una scena 'metamusicale' dell'Iliade in P.Mich. inv. 6132* 9
- Mario LENTANO
Il ventriloquo di Romolo. Giulio Proculo e le ultime parole del fondatore 23
- Michele CORTI
Erone, Pneumatica, 1, 16. Un esempio delle conoscenze pneumatiche antiche e della loro ripresa e trasmissione 43
- Alfredo Mario MORELLI
Il sale e il miele: sul rapporto tra epigramma e bucolica in Marziale 11, 40-42 61
- Tommaso RAIOLA
Plutarco medico dell'anima. Alcune osservazioni su metafore e similitudini mediche nel corpus dei Moralia 75
- Rosario SCANNAPIECO
Dio Chrys. Or. 7, 143-145: nota critico-esegetica 101
- Chiara THUMIGER
Eyes wide shut. Appearance, vision, and care in a 12th-century illustration of a phrenitic patient 123
- Tommaso BRACCINI
Il richiamo degli abissi: una ripresa del Glauco ovidiano in H. P. Lovecraft 145
- Silvia ONORI
Il giudizio di Paride secondo la cantastorie Lucia. Un particolare caso di ricezione tra le righe di Bestie di Sofia Pirandello 159
- Massimo FUSILLO
«Wie man zum Stein spricht». L'empatia con il mondo minerale: Paul Celan / Anselm Kiefer 169
- Alessandra SCIMONE
Medicina antica e tardoantica. Rassegna degli studi (2024) e complementi bibliografici (2020-2023) 177

SPERIMENTAZIONE E INNOVAZIONE DIDATTICA

- Nicola BASILE
Ut pictura poesis. Un possibile percorso di didattica orientativa 233

RECENSIONI

- M. CENTANNI, P. B. CIPOLLA (ed.), *Sophocles' Laocoön*, 2024 (Giampiero SCAFOGLIO) 267
- G. E. RALLO, *Laughing at domestica facta. Identity Construction in Mid-Republican Rome through the Lens of the togata*, 2024 (Mario LENTANO) 271

P.-H. ORTIZ (ed.), <i>La psychiatrie à Rome. Comprendre et soigner la folie d'après Celse et Caelius Aurelianus</i> , 2024 (Giuseppe TROVATO)	277
S. SANTELLA (ed.), <i>Sidonio Apollinare. Carmina minora</i> , 2023 (Ignazio LAX)	283
PORCELIO DE' PANDONI, <i>Triumphus Alfonsi Regis Aragonei devicta Neapoli</i> , 2023 (Anita DI STEFANO)	289
G. LACAZE (ed.), <i>Les mots grecs de la médecine. «Logiatrie»</i> , 2024 (Paola RADICI COLACE)	293
AUTORI	297

NICOLA BASILE

Ut pictura poesis.

*Un possibile percorso di didattica orientativa***SOMMARIO**

Il contributo propone un percorso dedicato ad un concetto cardine della cultura antica, ovvero quello della dialettica *imitatio/aemulatio*, che presiede non solo alla creazione artistico-letteraria ma anche al progresso umano. L'*Ars Poetica* di Orazio, con il paragone tra pittura e poesia (*ut pictura poesis*) che rinvia alla natura mimetica dell'arte, rappresenta solo un punto di partenza per esplorare le dinamiche del processo creativo e innovativo. Da Simonide a Seneca, passando per Platone, Aristotele, Dionigi di Alicarnasso e Quintiliano, si ripercorrono le più importanti riflessioni sulle implicazioni culturali dell'atto mimetico, delle sue forme e dei suoi sviluppi. Nel dialogo costante tra tradizione e innovazione, questo percorso, stimolando il pensiero critico e divergente orienta gli studenti verso un ruolo attivo nella costruzione del sapere e valorizza il patrimonio classico in chiave contemporanea.

Parole chiave: *mimesis/zelos*, *imitatio/aemulatio*, *ars/ingenium*, tradizione, innovazione, intertestualità, ricezione.

ABSTRACT

This contribution outlines a pathway dedicated to a key concept of ancient culture: the dialectic of *imitatio* and *aemulatio*, which underpins not only the artistic and literary creation but also the broader trajectory of human progress. Horace's *Ars Poetica*, with its comparison of painting and poetry (*ut pictura poesis*), which alludes to the mimetic nature of art, represents merely a starting point for exploring the dynamics of creative and innovative processes. From Simonides to Seneca, including key thinkers such as Plato, Aristotle, Dionysius of Halicarnassus, and Quintilian, the discussion traces the most significant reflections on the cultural implications, forms, and developments of the mimetic act. Through the ongoing dialogue between tradition and innovation, this pathway encourages critical and divergent thinking, guiding students toward an active role in knowledge construction while reinterpreting the classical heritage from a contemporary perspective.

Keywords: *mimesis/zelos*, *imitatio/aemulatio*, *ars/ingenium*, tradition, innovation, intertextuality, reception.

1. *Motivazioni di una scelta (e) di metodo*

Nell'ambito della didattica dell'antico, uno degli approcci al fatto letterario che fatica ad affermarsi nel mondo della scuola è quello che privilegia l'intertestualità e le forme di ricezione. Non ci si soffermerà, qui, sulle possibili ragioni di questa marginalità; si cercherà, invece, di mostrare come tale metodo possa rappresentare una preziosa opportunità per rileggere i testi antichi in una prospettiva più dinamica e funzionale ad un apprendimento che coniughi conoscenze e competenze significative e permanenti.

Questo approccio, infatti, valorizzando il dialogo tra i testi e i saperi, avvia gli studenti a cogliere e apprezzare le interconnessioni e gli sviluppi che caratterizzano il patrimonio artistico-letterario. Tale prospettiva non solo aiuta a comprendere che un testo, come qualsiasi altro prodotto artistico, non è mai

un'entità isolata, ma consente anche di oltrepassare i confini tradizionali delle conoscenze. In questo risiede, forse, la vera sfida didattica: offrire agli studenti una visione più dinamica e proattiva del processo di apprendimento, capace di stimolare il pensiero critico e di integrare, in modo consapevole, diverse discipline e prospettive culturali.

La fase di progettazione è certamente, per il docente, la più delicata. Prevede, infatti, un attento lavoro di ricerca volto ad individuare un testo di partenza da cui, poi, sviluppare un percorso strutturato e culturalmente significativo, capace anche di stimolare gli studenti a recuperare gli strumenti teorici per comprendere i testi classici e ricollocarli in una più ampia rete di riferimenti e significati.

Con un approccio didattico di questo tipo non si vuole certamente proporre di sostituire il tradizionale metodo di insegnamento della storia letteraria, che resta comunque basilare, ma di integrarlo gradualmente nella didattica della letteratura classica – laddove è possibile e opportuno – con l'analisi dei rapporti intertestuali e delle varie forme di ricezione dei testi.

È fondamentale, infatti, che anche nel mondo della scuola si consolidi l'idea che «la storia della ricezione di una letteratura coincide con la storia della letteratura stessa: ogni generazione fruisce della produzione letteraria della propria epoca e contestualmente seleziona la produzione precedente [...], secondo criteri determinati dal contesto socio-culturale e politico, dal gusto prevalente e dal filtro costituito dalla stessa produzione coeva»¹.

In questa prospettiva, il docente dovrà assumere il ruolo di mediatore e facilitatore culturale nel processo di apprendimento e mettere in campo tutte le sue conoscenze e competenze, predisponendosi positivamente ad un cambiamento di rotta nell'azione formativa. Dalla rigida verticalità, infatti, di un modello didattico di tipo trasmissivo e unidirezionale dovrà passare ad una flessibile orizzontalità di un approccio bidirezionale che sposta il *focus* sulla scoperta, sull'interazione con gli studenti e la co-costruzione dei saperi essenziali.

Alla luce di quanto sopra detto, per una esemplificazione di questo tipo di approccio, si è scelto di proporre, come punto di partenza, l'*Ars Poetica* di Orazio, un'opera in versi, scritta da un poeta, sulle norme che governano la composizione poetica. Questa sua natura metaletteraria, o più esattamente metapoetica, e la sua fitta trama di riferimenti intertestuali, rendono l'*Ars poetica* un *unicum* nel panorama letterario del mondo antico e la collocano nell'alveo di una composita tradizione culturale e intellettuale, in cui si intersecano riflessioni letterarie con questioni di tipo estetico, etico, filosofico, retorico, mitologico, artistico e persino musicale.

In quest'ottica, dunque, l'*Ars poetica* si presenta come un terreno fertilissimo per recuperare e rielaborare concetti e idee che spaziano dalla letteratura alla filosofia, dall'estetica alla retorica. La proposta di lettura tratta dall'*Ars Poetica* costituisce solo l'occasione iniziale per tracciare un percorso dedicato ad un concetto cardine della cultura antica, ovvero quello della dialettica *imitatio/aemulatio*, che presiede non solo alla creazione artistico-letteraria ma anche al progresso umano.

¹ STOK 2012, 72

2. Tradizione e intertestualità

L'*Ars poetica*, coerentemente con quanto in essa teorizzato (cfr. v. 148), si apre senza preamboli, immettendo il lettore *in medias res* attraverso una similitudine di forte impatto visivo, simbolico ed evocativo:

Humano capiti cervicem pictor equinam
iungere si velit, et varias inducere plumas
undique collatis membris, ut turpiter atrum
desinat in pisces mulier formosa superne,
spectatum admissi, risum teneatis, amici?
Credite, Pisones, isti tabulae fore librum
persimilem cuius, velut aegri somnia, vanae
fingentur species, ut nec pes nec caput uni
reddatur formae. «Pictoribus atque poetis
quidlibet audendi semper fuit aequa potestas».
Scimus, et hanc veniam petimusque damusque vicissim;
sed non ut placidis coeant immitia, non ut
serpentes avibus gementur, tigribus agni.

Se un pittore volesse unire a una testa umana un collo di cavallo, e applicare piume variopinte a membra assemblate da tutte le parti, in modo che una donna bellissima in viso terminasse, orribilmente, in una nera coda di pesce, invitati a guardare il quadro riuscireste, amici, a trattenere le risate?

Eppure, credetemi, o Pisoni, assai simile a questo dipinto sarà un libro, ove ricorrano, come sogni di un febbricitante, false immagini in modo che né capo né piedi corrispondano ad una forma unica. «Ma ai poeti e ai pittori è stata sempre concessa piena licenza di osare qualunque cosa». Lo sappiamo, questo privilegio rivendichiamo e concediamo vicendevolmente, ma non al punto che animali feroci si accomunino con i mansueti e i serpenti siano accoppiati agli uccelli, gli agnelli con le tigri².

L'immagine di un pittore che, combinando parti del corpo di diversi animali, crea una figura ibrida, mostruosa e grottesca serve ad Orazio come esempio di ciò che non dovrebbe essere fatto in arte e, per estensione, in poesia. E così l'autore introduce, *ex abrupto*, uno dei concetti cardine, il primo *praeceptum*, della sua teoria estetica: l'arte, in tutte le sue forme ed espressioni, esige armonia, coerenza e quindi unitarietà, come ribadirà al v. 23³. La presenza, invece, di elementi tra loro dissonanti e sproporzionati, come la rappresentazione di una donna *monstrum* che termina in un nero pesce, contraddice il principio estetico di congruenza tra le parti e fa scivolare l'arte nel ridicolo.

Questo *incipit* si impone subito per il raffronto analogico tra pittura e poesia che troverà significativa ripresa nell'icastica formula del verso 361, *ut pictura poesis*, la quale conoscerà lunga fortuna nell'ambito degli studi dell'arte figurativa e dell'iconologia.

² Dove non altrimenti indicato le traduzioni sono a cura di chi scrive.

³ *Denique sit quod vis simplex dumtaxat et unum.*

Il motivo topico della comparazione tra pittura e poesia ha certamente radici lontane. Tracciarne la storia, gli usi e i riusi può rappresentare un'opportunità sia per una comprensione, da parte degli studenti, del complesso funzionamento del sistema letterario, permeato di reminiscenze, riprese e continue rielaborazioni, sia per un'indagine delle possibili intersezioni tra arti figurative e letteratura.

La prima attestazione, a noi nota per tradizione indiretta, risale al poeta lirico greco Simonide di Ceo (556-468 a.C.), il celebre inventore della mnemotecnica, che, come ci testimonia Plutarco⁴, «definisce la pittura poesia muta, la poesia pittura parlante». Questo aforisma simonideo, che tanta fortuna avrà dal Rinascimento italiano in poi, è apparso enigmatico nella sua enunciazione e per questo è stato diversamente interpretato: ora come espressione ironica di una rivalità artigianale tra pittura e poesia, di cui si ribadiva la superiorità in quanto dotata di parola (τὴν δὲ ποίησιν... λαλοῦσαν), ora come prima forma di speculazione estetica che anticiperebbe la teoria aristotelica dell'unità delle arti imitative⁵.

La prima ipotesi, che ravvisa nell'apoftegma simonideo una gerarchizzazione tra le arti con la conseguente inferiorità della pittura, in quanto priva di parola (τὴν μὲν ζωγραφίαν... σιωπῶσαν)⁶, riposa sull'idea, profondamente radicata nella cultura letteraria greca e occidentale in genere, del primato della parola poetica sulle altre forme d'arte⁷. Anche Pindaro (518-438 a. C.) apre la quinta *Nemea* con un'orgogliosa dichiarazione in cui rivendica la superiorità della poesia rispetto alla statuaria: «Non sono uno scultore che fa statue immobili sulla stessa base: ma su ogni nave da carico e su ogni battello, dolce canto, va' da Egina ad annunciare che il figlio di Lampon, Pitea il forte, vinse a Nemea la corona del pancrazio»⁸. All'immobilità della statua sul proprio piedistallo, il poeta, attraverso la metafora della nave, contrappone la mobilità del proprio dolce canto (γλυκεῖα

⁴ Si tratta del celebre passo del *De gloria Athenensium*, 346F, in cui Plutarco per introdurre l'elogio dello stile 'pittorico' dello storico Tuciddide riporta la citazione del motto simonideo instaurando un confronto tra scrittura letteraria e pittura: ὁ Σιμωνίδης τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν προσαγορεύει, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν. ἄς γὰρ οἱ ζωγράφοι πράξεις ὡς γινόμενας δεικνύουσι, ταύτας οἱ λόγοι γεγενημένας διηγοῦνται καὶ συγγραφοῦσιν. | εἰ δ' οἱ μὲν χρώμασι καὶ σχήμασιν οἱ δ' ὀνόμασι καὶ λέξεσι ταῦτα δηλοῦσιν, ὕλη καὶ τρόποις μιμήσεως διαφέρουσι, τέλος δ' ἀμφοτέροις ἐν ὑπόκειται ὑπόκειται, καὶ τῶν ἱστορικῶν κράτιστος ὁ τὴν διήγησιν ὡς περὶ γραφὴν πάθει καὶ προσώποις εἰδωλοποιήσας, ὁ γοῦν Θεουκιδίδης αἰεὶ τῷ λόγῳ πρὸς ταύτην ἀμιλλάται τὴν ἐνάργειαν, οἷον θεατὴν ποιῆσαι τὸν ἀκροατὴν κατὰ γινόμενα περὶ τοὺς ὄρῶντας ἐκπληκτικὰ καὶ ταρακτικὰ πάθη τοῖς ἀναγινώσκουσιν ἐνεργάσασθαι λιχνεύμενος [...]. «Al contrario Simonide definisce la pittura poesia senza parole e la poesia pittura con le parole: difatti i pittori rappresentano le azioni in svolgimento mentre gli scrittori narrano e descrivono le medesime già svolte. Anche se i pittori si servono delle forme e dei colori, mentre gli scrittori descrivono gli stessi avvenimenti con parole ed espressioni, essi differiscono nella materia e nei modi di rappresentazione, eppure l'obiettivo per entrambi è il medesimo e fra gli storici il migliore è colui che, a partire dalla rappresentazione di passioni e personaggi, crea la sua narrazione come fosse un dipinto. Di certo Tuciddide con il suo stile punta sempre a una siffatta vivacità tanto da rendere il lettore uno spettatore e da rendere altrettanto vivide ai lettori le emozioni di stupore e sgomento, quali furono per coloro che le videro [...]». (trad. M. Fanelli)

⁵ Cfr., ad esempio, LANATA 1963, 69.

⁶ La mancanza di voce, quale limite del criterio di verosimiglianza in relazione all'immagine dipinta, è discussa anche in Plat. *Phaedr.* 275d; *AP* 6.352 e 11.433.

⁷ Si tratta di un dibattito che si snoderà lungo i secoli fino a giungere alla disputa sul primato delle arti che, già *in nuce* nel Medioevo, troverà sviluppo dalla seconda metà del XV sec. e per tutto il XVI.

⁸ Οὐκ ἀνδριαντοποιός εἰμ', ὅστ' ἐλινύσοντα ἐργά-/ζεσθαι ἀγάλαματ' ἐπ' αὐτὰς βαθμίδος / ἔσταότ'· ἀλλ' ἐπὶ πάσας / ὀλκάδος ἐν τ' ἀκάτῳ, γλυκεῖ' αἰοιδά, / στεῖχ' ἀπ' Αἰγίνας διαγγέλλοισ', ὅτι / Λάμπωνος υἱὸς Πυθέας εὐρυσθενής / νίκη Νεμείους παγκρατίου στέφανον [...].

ἄοιδά) che si muove oltre i confini spaziali (e implicitamente temporali) diffondendo ovunque la gloria (*kleos*) del vincitore. Il motivo ricorrente della superiorità della parola poetica⁹ rispetto all'arte figurativa va ricondotto alla consapevolezza del poeta oltre che della sua rilevanza sociale anche della sua funzione comunicativa¹⁰: artigiano della parola, il poeta, infatti, sa che la sua parola, mobile nello spazio e nel tempo, sopravvive più a lungo delle imprese (ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει)¹¹ e consegna a imperitura memoria la gloria del vincitore come nessun'arte figurativa potrebbe garantire giacché una «pietra anche mani mortali la infrangono» (λίθον δὲ καὶ βρότεοι παλάμαι θραύοντι)¹².

Tuttavia c'è un altro aspetto da considerare: con Simonide e, a seguire, con Pindaro e Bacchilide, si assiste a un proliferare di metafore artigianali in riferimento all'attività poetica¹³ che conferma una percezione materiale della parola poetica¹⁴, propria della poesia arcaica. Questa concezione artigianale del fare poetico equipara, almeno dal punto di vista tecnico, la produzione poetica a quella figurativa. In quest'ottica, forse, andrebbe riletto proprio l'aforisma con cui Simonide definisce «la pittura una poesia muta e la poesia una pittura parlante», in cui la correlazione, realizzata attraverso un incisivo chiasmo semantico, non si risolverebbe, *tout court*, né in una visione unitaria delle arti né in una presunta superiorità tecnica o intellettuale della poesia, ma nella più potente capacità comunicativa di quest'ultima in ragione della mobilità della parola¹⁵ che si propaga nello spazio e nel tempo¹⁶.

In qualsiasi caso, al di là delle possibili interpretazioni dell'aforisma, il parallelismo inaugurato da Simonide¹⁷, che ha origine nella comune matrice mimetica dell'arte poetica e figurativa¹⁸, rivela una concezione estetico-letteraria che pone l'accento sulla componente visiva della poesia, come conferma un altro frammento simonideo¹⁹, in cui si ribadisce che «la parola è immagine delle cose» (ὁ λόγος τῶν πραγμάτων εἰκὼν ἐστίν)²⁰.

⁹ Cfr. Pind. *Nem.* 4. 79-85; 5. 5; *Isthm.* 2. 4.

¹⁰ Vd. GENTILI 1995, 223 ss.; VALLOZZA 1990, 49.

¹¹ Pind. *Nem.* 4. 6.

¹² Simonide fr. 581/76 Page, vv. 5-6

¹³ Ad esempio l'uso del verbo ἐργάζεσθαι (*Nem.* 5, 1), termine tecnico della statuaria, è utilizzato anche in relazione alla composizione dell'epinicio (*Isthm.* 2, 45 sgg.). Sulla produzione poetica intesa come opera artigianale cfr. GENTILI 1995³, 69 ss.

¹⁴ Cfr. GENTILI 1995³, 223-4.

¹⁵ La mobilità della parola è già presupposta nella ben nota formula omerica ἔπεα πτερόεντα che, al di là della sua discussa interpretazione metaforica, evoca l'immagine di una parola in grado di muoversi.

¹⁶ Che la parola letteraria rispetto all'arte figurativa e, in particolare, alla pittura sia più resistente e in grado di preservare nel tempo la memoria, è confermato dal fatto che dell'arte pittorica e dei suoi esponenti le nostre conoscenze si basano quasi esclusivamente su fonti letterarie che rappresentano una preziosa e imprescindibile testimonianza documentale. Tra le principali fonti ricordiamo Vitruvio, Plinio il Vecchio, Plutarco e Pausania.

¹⁷ Sulle motivazioni che potrebbero aver indotto Simonide al confronto tra arte poetica e pittorica si rimanda all'interessante saggio di CARSON 1999, 46 ss.

¹⁸ Cfr. Plut. che nel *de aud. poet.* 17f-18a, in linea con la filosofia aristotelica, insiste sull'elemento mimetico che accomuna poesia e pittura citando, anche in questo luogo, il detto simonideo.

¹⁹ Fr.190b Bergk.

²⁰ L'aforisma simonideo sembra ricalcare il motto soloniano, riportato da Diogene Laerzio (1, 58): [...] τὸν μὲν λόγον εἶδολον εἶναι τῶν ἔργων.

Questa prima intuizione del carattere iconico e mimetico del linguaggio poetico apre la strada a interessanti riflessioni e discussioni sul rapporto tra parola e immagine in ambito retorico e filosofico, i cui sviluppi segneranno profondamente la teoria delle arti nel corso dei secoli. Ma a ciò va aggiunto che, al di là del rappresentare l'origine storica di un *topos* che avrà una lunga tradizione, questa prima testimonianza della correlazione tra parola poetica e pittura ridefinisce lo statuto stesso della poesia: da una concezione sacrale della poesia, frutto di irrazionale ispirazione divina, si assiste, anche grazie all'introduzione della scrittura, ad una sua desacralizzazione che la colloca nell'ambito della creazione umana, passando, cioè, da «dono degli dei» o «delle Muse» a *technè* dell'uomo.

L'analogia tra parola e pittura ritorna nel celebre *Encomio di Elena* (§ 18), in cui Gorgia, per dimostrare la potenza del *logos*, lo accomuna a quella dell'arte figurativa: come le immagini visive prodotte dai pittori possono ingannare la vista, le parole e i discorsi poetici ingannano l'udito e la mente, suscitando emozioni e opinioni. Entrambe le arti, secondo Gorgia, agiscono come strumenti di persuasione, capaci di creare un'illusione (*ἀπάτη*) di realtà, che fa apparire vero ciò che non lo è²¹.

Il *topos* pindarico²² del primato della parola sull'arte visiva ritornerà, rielaborato, in Isocrate (436-338 a. C.). Nell'epilogo dell'*Evagora* (73-75), opera encomiastica che celebra le gesta e l'intelligenza del re cipriota, Isocrate si sofferma, con un'ampia digressione, sulla superiorità del discorso elogiativo, seppur scritto, rispetto alla rappresentazione figurativa, giacché «di necessità le figure plasmate restano solo fra quelli nelle cui città sono state erette, mentre i discorsi possono essere divulgati nell'Ellade e, girando per le riunioni dei saggi, essere amati da coloro la cui stima è da anteporre a quella di tutti gli altri»²³.

Ma è con Platone che il parallelismo tra poesia e pittura subisce un processo di assimilazione volto a negare lo statuto ontologico²⁴ ed epistemologico di entrambe le *technai*. Va precisato che la ben nota polemica contro le due arti, e la

²¹ Di evidente ascendenza gorgiana è il paragone tra poesia e pittura testimoniato anche dall'anonimo autore dei *Δισσοὶ λόγοι* che sottolinea l'effetto illusionistico (*ἐξαπατῶν*) della pittura e della tragedia (3, 10): ἐπὶ δὲ τὰς τέχνας τρέψομαι καὶ τὰ τῶν ποιητῶν. ἐν γὰρ τραγωδοποιίᾳ καὶ ζωγραφίᾳ ὅσους καὶ πλείους ἐξαπατῆ ὅμοια τοῖς ἀληθινῶς ποιέων, οὗτος ἄριστος, «mi volgerò ora alle arti e a quelle dei poeti. Infatti, nella tragedia e nella pittura, colui che inganna di più, creando immagini simili a quelle reali, è il migliore».

²² Sulla ripresa da parte di Isocrate dei motivi e delle strutture della poesia encomiastica di Pindaro si rimanda RACE 1987, 131-155; VALLOZZA 1990, 43-58.

²³ Isocr. 9, 74 [...] τοὺς μὲν τύπους ἀναγκαῖον παρὰ τούτοις εἶναι μόνοις παρ' οἷς ἀνσταθῶσιν, τοὺς δὲ λόγους ἐξενεχθῆναί <θ> οἷόν τ' ἐστὶν εἰς τὴν Ἑλλάδα καὶ διαδοθέντας ἐν ταῖς τῶν εὖ φρονούντων διατριβαῖς ἀγαπᾶσθαι, παρ' οἷς κρεῖττόν ἐστιν ἢ παρὰ τοῖς ἄλλοις ἅπασιν εὐδοκμεῖν. Cfr. anche Isocr. 15,7: [...] εὕρισκον οὐδαμῶς ἂν ἄλλως τοῦτο διαπραξάμενος, πλὴν εἰ γραφεῖν λόγος ὥσπερ εἰκὼν τῆς ἐμῆς διανοίας καὶ τῶν ἄλλων τῶν [ἐμοὶ] βεβιωμένων· διὰ τούτου γὰρ ἤλπιζον καὶ τὰ περὶ ἐμὲ μάλιστα γνωσθήσεσθαι καὶ τὸν αὐτὸν τοῦτον μνημεῖόν μου καταλειφθήσεσθαι πολὺ κάλλιον τῶν χαλκῶν ἀναθημάτων, «mi rendevo dunque conto che in nessun altro modo avrei potuto ottenere questo risultato, se non a patto di scrivere un discorso che fosse come immagine del mio pensiero e di tutta la mia vita: grazie ad esso speravo che la mia vicenda sarebbe stata conosciuta nel modo più esatto e che questo stesso discorso sarebbe rimasto come un monumento della mia persona molto più bello delle statue di bronzo».

²⁴ Già dall'età arcaica alla parola del poeta era stata attribuita una funzione sapienziale e veritativa. Platone stigmatizzando lo statuto ontologico della poesia ne ribalta la prospettiva e il poeta da «maestro di verità» passa a «maestro di illusione». Sul concetto di verità nella cultura greca arcaica si rimanda al bel saggio di DETIENNE 1977.

loro netta condanna, è primariamente indirizzata alla poesia²⁵, nei confronti della quale, però, Platone non mostra un interesse di tipo estetico bensì etico, col proposito di delegittimarne la funzione socio-educativa: alla poesia tradizionale (epica e drammatica), infatti, secondo un preciso programma politico e pedagogico, oppone la filosofia come il solo strumento che, attraverso la ricerca razionale della Verità e del Bene, permette all'anima di elevarsi, di conoscere la realtà nella sua essenza e quindi di migliorare la società. Nel decimo libro della *Repubblica*²⁶ Platone utilizza il modello pittorico per ricondurre la poesia alla dimensione della *mimesis*, termine in cui il filosofo riassume una svalutazione dell'intera cultura poetica e artistica tradizionale²⁷: la poesia, proprio come la pittura, si limita a riprodurre copie delle apparenze, di un mondo sensibile che a sua volta è già imitazione del mondo delle idee e per questo, non cogliendo l'essenza delle cose, è massimamente distante dalla vera conoscenza (*epistème*)²⁸.

Poesia e pittura, quindi, in quanto rappresentazioni illusorie che producono effetti ingannevoli e provocano passioni irrazionali, non possono assolvere alcuna funzione educativa e vanno bandite dalla città. Il poeta, degradato e relegato alla categoria del *mimetès*²⁹, non è dunque depositario di alcun sapere³⁰, non conosce ciò che canta e non è padrone di ciò che dice. E ciò anche perché Platone, sulla scia di Democrito³¹, è convinto del carattere irrazionale della poesia: il poeta, infatti, – afferma nello *Ione* – è mosso da una «potenza divina» (θεία δύναμις)³² e può comporre solo se ἔνθεος («invasato») ed ἔκφρων («fuori di senno»)³³, ovvero in uno stato di ἐνθουσιασμός, di «entusiasmo»³⁴, e «non per arte o conoscenza» (οὐ γὰρ τέχνη οὐδ' ἐπιστήμη)³⁵.

Se l'interesse di Platone per la poesia, e le arti in genere, rientrava in un suo più ampio disegno etico-politico volto a consegnare il potere ai filosofi estromettendo dalla città ideale i poeti³⁶, ormai del tutto depotenziati sul piano ontologico³⁷, ben diversa è l'attenzione che alla poesia riserva Aristotele.

Quest'ultimo, spostando il *focus* della sua analisi dal piano etico-politico a quello estetico-pedagogico e gnoseologico, dedica all'argomento un trattato

²⁵ Solo due forme di poesia Platone aveva sottratto alla sua condanna: gli inni agli dei e gli encomi degli eroi.

²⁶ *Resp.* 10, 595a ss.

²⁷ Sulla critica platonica alla mimesi vd. VEGETTI 2007, 13 ss.

²⁸ Vd. *infra* n. 37.

²⁹ *Resp.* 10, 597d ss.

³⁰ Per l'esclusione della poesia dal mondo delle *technai* vd. CAMBIANO 1971, 71.

³¹ Sul concetto di ἐνθουσιασμός in Democrito e il confronto con Platone rimando a LANATA 1963, 254 ss.

³² Cfr. *Phaedr.*, 245a: θεία μανία, concetto assente in Democrito.

³³ *Ion*, 533d.

³⁴ Cfr. *Phaedr.* 249d-e; nello *Ione* il termine non è usato ma il concetto dell'«invasamento divino» è espresso attraverso il verbo ἐνθουσιάζω: vd., ad es., 533e-534d.

³⁵ *Ion*, 236c.

³⁶ Ancora al tempo di Platone i poeti erano considerati come una guida paterna verso la saggezza (cfr. Plat. *Lys.* 213 e): l'epos omerico rappresentava ancora una sorta di enciclopedia della cultura greca indispensabile per la formazione del perfetto cittadino e i poeti drammatici svolgevano un ruolo di rilievo anche per il loro impegno politico sulla scena.

³⁷ Perché al terzo grado di distanza dal vero, cfr. ad esempio *Resp.* X, 602c: πρὸς Διός, ἦν δ' ἐγώ, τὸ δὲ δὴ μιμεῖσθαι τοῦτο οὐ περὶ τρίτον μὲν τί ἐστὶν ἀπὸ τῆς ἀληθείας; ἦ γὰρ; ναί. «Per Zeus, dissi io, ma questo "imitare" non verte sul terzo livello a partire dalla verità.? Sì».

specifico, ovvero il *Περὶ ποιητικῆς* (*Poetica*)³⁸, che rappresenta la prima indagine sistematica sull'arte poetica del mondo antico. Quest'opera di Aristotele, che Platone mai avrebbe potuto scrivere, segna una netta e programmatica presa di distanza dalle posizioni del maestro e propone una riflessione autonoma sul valore della poesia e sulle sue funzioni conoscitive ed educative.

Se Platone, come si è detto, stigmatizza le arti imitative, che, per il loro effetto illusorio, deformano la realtà e non inducono alla conoscenza, Aristotele, invece, muovendo da una visione pragmatica e immanentista, – che respinge la concezione platonica delle idee iperuranie come entità trascendenti – riabilita il concetto di *mimesis* non solo come strumento conoscitivo, ma anche, conseguentemente, come fonte di piacere e, pertanto, ricolloca le arti mimetiche (poesia, pittura, scultura) nell'ambito delle *technai*. Aristotele, infatti, dopo aver individuato nella *mimesis*, ad *incipit* della *Poetica*, il principio genetico e costitutivo di tutte le arti poetiche, elabora, all'inizio del quarto capitolo³⁹, seppur sinteticamente, la più importante riflessione teorica sulla *mimesis*:

Ἡοίκασι δὲ γεννηῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτία δύο τινὲς καὶ αὐτὰ φυσικαί. τὸ τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντα.

Due sembrano essere, in generale, le cause che hanno dato origine all'arte poetica, entrambe naturali: l'imitare è connaturato agli esseri umani fin dall'infanzia e in questo si distinguono dagli altri animali in quanto l'uomo è particolarmente incline all'imitazione e attraverso l'imitazione si procura i primi apprendimenti e poi c'è il piacere che tutti traggono dalle imitazioni.

Se «tutti gli uomini per natura aspirano al sapere»⁴⁰ e l'imitazione (τὸ μιμεῖσθαι) non solo è un'attitudine connaturata (σύμφυτον) all'uomo ma anche la sua prima forma di apprendimento, ne consegue che le arti poetica e figurativa, in quanto attività mimetiche⁴¹, assolvono una funzione conoscitiva che attraverso la rappresentazione verosimile dell'agire umano conduce a una verità più profonda della realtà sensibile. L'arte, infatti, svela ciò che è possibile o necessario, ovvero come le cose potrebbero o dovrebbero essere, e pertanto permette, a chi ne fruisce, di cogliere verità universali⁴². E proprio da questa esperienza conoscitiva

³⁸ Aristotele aveva già dedicato all'argomento un'altra opera, in tre libri, in forma dialogica, dal titolo *Περὶ ποιητῶν* (*Sui poeti*) di cui possediamo solo pochi frammenti. Si veda, ad es., l'edizione di LAURENTI 1987.

³⁹ *Poet.* 48b

⁴⁰ Così afferma Aristotele ad apertura della *Metaph.* 1, 980a: Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει.

⁴¹ *Poet.* 47a: ὥσπερ γὰρ καὶ χρώμασι καὶ σχήμασι πολλὰ μιμοῦνται τινες ἀπεικάζοντες (οἱ μὲν διὰ τέχνης οἱ δὲ διὰ συνηθείας), ἕτεροι δὲ διὰ τῆς φωνῆς, οὕτω κἀν ταῖς εἰρημέναις τέχναις, «come, infatti, alcuni imitano molte cose attraverso colori e forme, rappresentandole (alcuni per mezzo dell'arte, altri per esperienza), altri invece attraverso la voce, allo stesso modo avviene nelle arti sopra menzionate».

⁴² Cfr. *Poet.* 51a-b, in cui Aristotele chiarisce il compito del poeta: φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἶκος ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν

deriva la seconda causa che ha dato origine alle arti poetiche o, più in generale, alle arti imitative: il piacere (τὸ χαίρειν) connesso alla mimesi in quanto fonte di conoscenza. Per spiegarne la natura e il funzionamento, Aristotele, assimilando poesia e pittura⁴³, fa riferimento al piacere che si prova guardando un'immagine (εἰκόν)⁴⁴:

[...] σημείον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων· ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὀρώμεν, τούτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μανθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἥδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὀρώντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μανθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον [...].

[...] ed è prova di ciò quanto accade dinnanzi alle opere: infatti, quelle cose che nella realtà vediamo con sofferenza, ci procurano piacere quando ne osserviamo le immagini più fedeli, come le forme degli animali più spregevoli o dei cadaveri. La ragione di ciò è che l'apprendere è molto gradito non solo ai filosofi, ma anche agli altri in egual modo, sebbene in misura minore. Per questo provano piacere nel vedere le immagini, perché osservando si impara e si riflette su cosa ciascuna rappresenti [...].

Aristotele, dunque, nel ribadire che la mimesi si iscrive nella stessa φύσις dell'uomo, evidenzia come dall'osservazione di un'opera mimetica (*mimēma*) non derivi tanto un piacere estetico, dovuto alla riproduzione e alla contemplazione della bellezza formale o all'abilità tecnica dell'artista, ma soprattutto un piacere intellettuale: l'arte, infatti, non si limita a riprodurre il mondo, ma, cosa ben più rilevante, lo interpreta e induce alla riflessione su ciò che rappresenta, generando quel piacere che ogni conoscenza implica.

È la mimesi, dunque, il centro della riflessione aristotelica nella *Poetica*, e tale concetto, che noi traduciamo ora con «imitazione» ora con «rappresentazione»⁴⁵,

(εἶη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἶη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει. ἔστιν δὲ καθόλου μὲν, τῷ ποίῳ τὰ ποῖα ἅττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον, οὐ στοχάζεται ἢ ποιήσις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τί Ἀλκιβιάδης ἔπραξεν ἢ τί ἔπαθεν, «da quanto si è detto anche risulta evidente che l'opera del poeta non consiste nel riferire gli eventi reali, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili, nell'ambito del verosimile o del necessario. Lo storico e il poeta non sono differenti perché si esprimono in versi oppure in prosa; gli scritti di Erodoto si possono volgere in versi, e resta sempre un'opera di storia con la struttura metrica come senza metri. Ma la differenza è questa, che lo storico espone gli eventi reali, e il poeta quali fatti possono avvenire. Perciò la poesia è attività teoretica e più elevata della storia: la poesia espone piuttosto una visione del generale, la storia del particolare. Generale significa, a quale tipo di persona tocca di dire o fare quei tali tipi di cose secondo il verosimile o il necessario; e di ciò si occupa la poesia, anche se aggiunge nomi di persona. Il particolare invece è che cosa Alcibiade fece o che cosa subì» (trad. C. Gallavotti.)
⁴³ Sul rapporto tra poesia e pittura nella *Poetica* di Aristotele si rimanda CIARLETTA 1976, 127-139.

⁴⁴ *Poet.* 48b

⁴⁵ Il termine *mimesis* e il verbo da cui deriva, *mimēomai*, sono stati variamente interpretati. In questa sede non è possibile né opportuno passare in rassegna l'ampia bibliografia sulla questione oggetto di un ampio dibattito. Tuttavia tra i riferimenti bibliografici fondamentali sulla storia del termine

giocherà un ruolo decisivo come termine di confronto continuo e ininterrotto non solo delle successive teorie estetiche ma anche retorico-letterarie.

3. *Le vie della mimesi: la riflessione retorico-letteraria*

Proprio in ambito retorico, infatti, la riflessione sulla *mimesis* ritornerà, nel corso del tempo, con una certa insistenza, sebbene l'asse di interesse si sposti soprattutto dalla natura all'imitazione di modelli stilistico-letterari.

Nel *De oratore* Cicerone, ad esempio, espone a più riprese l'importanza dei modelli da imitare per la formazione dell'oratore ideale:

[1, 95] ego enim, quantum auguror coniectura quantaque ingenia in nostris hominibus esse video, non despero fore aliquem aliquando, qui et studio acriore quam nos sumus atque fuimus et otio ac facultate discendi maiore ac maturiore et labore atque industria superiore, cum se ad audiendum legendum scribendumque dederit, existat talis orator, qualem quaerimus, qui iure non solum disertus, sed etiam eloquens dici possit.

[1, 95] per quanto posso congetturare, guardando al numero degli ingegni che vedo nel nostro popolo, ho speranza che possa nascere un giorno un uomo che, dedicandosi ad ascoltare, a leggere e a scrivere con una diligenza maggiore di quella che noi abbiamo e abbiamo avuto, e disponendo di una maggiore tranquillità, di una

e sul concetto di mimesi artistica che precede la riflessione estetico-filosofica vanno almeno ricordati: KOLLER 1954, ELSE 1958, 73-90, GENTILI 1995³, 69-82. In relazione alla resa del termine *mimesis* alcuni studiosi, tradizionalmente, propendono per una interpretazione del termine con «imitazione» pur avvertendo che «noi diamo generalmente alla parola imitazione un senso diverso e più angusto» (GALLAVOTTI 1982⁴, XIV); altri, al contrario, sostengono che andrebbe abbandonata l'abitudine di tradurre *mimesis* con «imitazione» e insistono sull'opportunità di rendere il termine con «rappresentazione» (PALUMBO 2008, 491-2, n. 15). Personalmente mi sembra che *mimesis* sia uno di quei termini che in linguistica si definiscono «parole-ombrello», cioè ad alta densità semantica, e che per questo la sua interpretazione non possa facilmente risolversi nell'una o nell'altra traduzione come univoca scelta nell'ambito del testo aristotelico, giacché l'una non esclude necessariamente l'altra. Il vero limite risiede, come aveva già intuito Gallavotti, nella nostra percezione del concetto di «imitazione» che nel corso del tempo ha subito un orientamento semantico verso un polo negativo, ingenerato, forse, dalla stessa condanna platonica. Circoscrivere il significato del termine «imitazione» in uno spazio di senso troppo ristretto, ovvero come semplice riproduzione della realtà naturale ci impedisce di cogliere l'ampia portata di ciò che per i Greci e i Romani era la *mimesis* e l'*imitatio*. I moderni studi di antropologia e di neuroscienze riconoscono nell'imitazione un processo essenziale di apprendimento e identificazione, attraverso cui l'essere umano partecipa attivamente alla cultura. La scoperta dei neuroni specchio, per esempio, ha evidenziato come l'imitazione risponda a un meccanismo biologico fondamentale, radicato nelle strutture neurali, confermando che essa non è solo riproduzione di modelli culturali, ma anche una componente fondamentale del nostro stesso funzionamento cognitivo e sociale sin dall'infanzia. E proprio alla luce di queste nuove prospettive di indagine, mi sembra possa essere riletto anche Aristotele che individua nella *mimesis* un'attitudine naturale: l'essere umano già nella prima infanzia, infatti, attiva quei processi di apprendimento mimetici/imitativi che gli consentono di costruire e organizzare le prime strutture di pensiero, «di rappresentare qualcosa, di rendersi simile a qualcosa o a un essere umano, di modellarsi su di esso» (WULF 2023, 9) per poi rielaborare e ricreare un proprio modello. Sull'argomento fondamentale è la teoria mimetica formulata dall'antropologo franco-stauntonense René Girard già a partire dal suo primo libro *Mensonge romantique et vérité romanesque* (1961), *Menzogna romantica e verità romanzesca*, trad. it. di Leonardo Verdi Vighetti, Milano, Bompiani, 2021.

più pronta facoltà di apprendere e di una più intensa operosità, riesca un oratore tale quale noi vaheggiamo. Un uomo simile potrà a ragione essere chiamato non solo buon parlatore, ma anche eccellente oratore. (trad. G. Norcio)

Cicerone immagina una figura che, grazie a una combinazione di qualità innate (*ingenia*), assidua dedizione (*studio acriore*), opportunità (*otio ac facultate discendi*) e intensa operosità (*labore atque industria*), possa realizzare l'ideale del perfetto oratore.

Sebbene in questo brano il riferimento all'*imitatio* sia implicito, l'idea sottesa si palesa proprio nei modi di apprendimento che Cicerone individua come precetti canonici di un graduale sistema formativo: *audire*, *legere*, e *scribere*, infatti, alludono alla sfera teorica e pratica dell'*imitatio*. Per apprendere sia le tecniche sia lo stile dell'arte oratoria bisogna dedicarsi all'ascolto dei grandi maestri di retorica, alla lettura delle grandi opere letterarie⁴⁶ e all'esercizio della scrittura anche per imitare i migliori modelli⁴⁷. Ma il discorso si fa più esplicito in un altro passo sempre del *De oratore* (2, 90-92):

Ergo hoc sit primum in praeceptis meis, ut demonstramus, quem imitetur [atque ita, ut, quae maxime excellent in eo, quem imitabitur, ea diligentissime persequatur]; tum accedat exercitatio, qua illum, quem delegerit, imitando effingat atque exprimat, non ut multos imitatores saepe cognovi, qui aut ea, quae facilia sunt, aut etiam illa, quae insignia ac paene vitiosa, consecantur imitando. Nihil est facilius, quam amictum imitari alicuius aut statum aut motum; si vero etiam vitiosi aliquid est, id sumere et in eo vitio similem esse non magnum est, ut ille, qui nunc etiam, amissa voce, furit in re publica, Fufius, nervos in dicendo C. Fimbriae, quos tamen habuit ille, non adsequitur, oris pravitatem et verborum latitudinem imitatur; sed tamen ille nec deligere scivit, cuius potissimum similis esset, et in eo ipso, quem delegerat, imitari etiam vitia voluit; qui autem ita faciet, ut oportet, primum vigilet necesse est in deligendo; deinde, quem probarit, in eo, quae maxime excellent, ea diligentissime persequatur.

Dunque, sia questo il primo principio dei miei insegnamenti: che si mostri chi deve essere imitato. Poi si aggiunga l'esercizio, con il quale, attraverso l'imitazione, egli plasmi e riproduca colui che ha scelto come modello, ma non come fanno molti imitatori di mia conoscenza, che si limitano a imitare ciò che è facile (imitare) o addirittura le singolarità e direi quasi i difetti.

⁴⁶ Poco più avanti (2, 85), infatti, dirà che il futuro oratore dovrà essere *tinctus litteris*, cioè «imbevuto di conoscenze letterarie». Sull'interpretazione dell'espressione si rimanda a BOLDREY 2017, 25-40.

⁴⁷ Per Cicerone è Demostene ad incarnare il modello di perfetto oratore, in quanto eccelle in tutti i generi stilistici. In *Brut.* 35 dice: *nam plane quidem perfectum et quoi nihil admodum desit Demosthenem facile dixeris*, «infatti, potresti indubbiamente definire Demostene l'Oratore perfetto, al quale non manca nulla sotto ogni punto di vista». Nel *De orat.* 1, 260, gli attribuisce una straordinaria potenza nell'arte del parlare (*summa vis dicendi*), e così, press'a poco, anche in 3, 28 e nell'*Orat.* 26 ribadirà che fu il più grande tra tutti gli oratori (*hic, quem praestitisse diximus ceteris*).

Nulla è più facile che imitare qualcuno nel modo di portare la toga, o nella postura o nelle movenze; se poi c'è anche qualche difetto, acquisirlo e essere simili in quel difetto non richiede grandi sforzi, come quel Fufio, che ancora oggi, pur avendo perso la voce, delira in politica, senza tuttavia raggiungere la forza oratoria di Gaio Fimbria, che almeno lui possedeva. Fufio, invece, ne imita i difetti: la distorsione del viso e l'ampollosità del linguaggio.

Tuttavia, egli non seppe scegliere con discernimento a chi somigliare, né, in colui che scelse, volle imitare altro se non i difetti. Chi, invece, seguirà il giusto metodo, deve innanzitutto essere estremamente attento nella scelta del modello, e poi, una volta individuato, deve perseguire con la massima cura le sue qualità migliori.

Cicerone, per bocca di Antonio, sottolinea l'importanza dell'imitazione nell'arte oratoria. Scegliere con discernimento un modello da imitare e saper individuare le sue qualità più eccellenti e non cadere nell'errore di riprodurre difetti, è essenziale per un oratore che aspiri alla perfezione. Antonio insiste sul fatto che l'imitazione non deve mai essere un esercizio meccanico o superficiale (*nihil est facilius, quam amictum imitari alicuius aut statum aut motum*), ma un processo critico e selettivo (*vigilet necesse est in deligendo*), che persegua le virtù (*ea diligentissime persequatur*) e tralasci ciò che è insignificante o difettoso. Solo così l'imitazione, lungi dall'essere una fedele riproduzione, diventa uno strumento formativo, un percorso graduale, in cui un ruolo fondamentale gioca l'*exercitatio* per poter *effingere* («modellare») e *exprimere* («rappresentare») un modello. E in questo senso, dunque, l'imitazione va intesa non come fine, ma come mezzo per raggiungere un'espressione originale e autentica.

Ma il carattere inventivo dell'*imitatio* troverà la sua massima espressione nell'*Orator*, da cui traspare una concezione filosofica di chiara ascendenza platonica. Cicerone, come è stato acutamente osservato, «è il primo ad utilizzare il concetto di modello ideale come categoria appartenente esclusivamente all'immaginazione dell'artista [...] e finisce per sottrarre così le idee platoniche a quella sorta di "inaccessibilità" metafisica entro cui erano trincerate e le trasferisce come *cogitata species* nella mente dell'artista»⁴⁸. Già nella parte iniziale dell'opera (*Orat.* 4-5), infatti, Cicerone stabilisce i presupposti teorici per sollecitare l'oratore ad un'alta formazione, affermando che chiunque ambisca a grandi traguardi e a cose di grande valore è giusto che sperimenti ogni strada (*omnia experiri*) senza indietreggiare dinanzi a nessun ostacolo e subito dopo, così, continua:

Quod si quem aut natura sua [aut] illa praestantis ingeni vis forte deficiet aut minus instructus erit magnarum artium disciplinis, teneat tamen eum cursum quem poterit; prima enim sequentem honestum est in secundis tertiisque consistere. Nam in poetis non Homero soli locus est, ut de Graecis loquar, aut Archilocho aut

⁴⁸ SACCO 2005, 65.

Sophocli aut Pindaro, sed horum vel secundis vel etiam infra secundos; nec vero Aristotelem in philosophia deterruit a scribendo amplitudo Platonis, nec ipse Aristoteles admirabili quadam scientia et copia ceterorum studia restinxit.

Se poi c'è qualcuno a cui farà difetto o l'attitudine, o la forza di un vigoroso ingegno, o la cultura che proviene dalla conoscenza di importanti discipline, questi potrà fare quel cammino che gli sarà possibile: non è affatto indecoroso, per chi aspira al primo posto, fermarsi al secondo o al terzo. Nella poesia non c'è posto solo per Omero, per parlare dei Greci, o per Archiloco o per Sofocle o per Pindaro, ma anche per coloro che vengono dopo costoro e per altri ancora minori; così nella filosofia la grandezza di Platone non distolse Aristotele dallo scrivere, né lo stesso Aristotele con quella sua straordinaria dottrina e fecondità spense la passione filosofica degli altri filosofi. (trad. G. Norcio)

È un invito, quello di Cicerone, a tendere al massimo (*quod est optimum*) giacché, quando si è impegnati in grandi imprese (*in praestantibus rebus*), già grande è il valore di ciò che si avvicina alla perfezione (*magna sunt ea quae sunt optimis proxima*)⁴⁹. Così, per Cicerone, chiunque voglia diventare un *summus orator* non deve ricercare un modello che è esistito (*quis fuerit*), ma piuttosto puntare verso quell'ideale, oltre il quale nulla può essere più eccellente (*quid sit illud, quo nihil esse possit praestantius*)⁵⁰. L'oratore deve, quindi, mirare a un ideale di perfezione che trascende i modelli concreti, per dar forma a un'immagine concepibile solo dalla mente (*cogitata species*). Per testimoniare e chiarire la sua visione di *imitatio* come rappresentazione di un modello concettuale, Cicerone equipara la creazione retorica a quella dell'arte figurativa, evidenziando così la natura inventiva e immaginativa del processo.

Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud ut ex ore aliquo quasi imago exprimatur; quod neque oculis neque auribus neque ullo sensu percipi potest, cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus, et eis picturis quas nominavi cogitare tamen possumus pulchriora; nec vero ille artifex cum faceret Iovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa non cadunt, sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus⁵¹.

⁴⁹ Cic. *Orat.* 6

⁵⁰ Cic. *Orat.* 7

⁵¹ Cic. *Orat.* 8-9.

Sono convinto che non ci sia nulla, in nessun ambito, tanto bello, di cui non sia più bella quella forma da dove deriva, come quando da un qualche volto si raffigura un ritratto: la qual cosa non possiamo percepire né con gli occhi né con le orecchie, né con alcuno dei nostri sensi, ma soltanto con il pensiero della nostra mente. Pertanto noi possiamo immaginarci statue più belle di quelle di Fidia, di cui non conosciamo nulla di più perfetto nel loro genere, e quadri più belli di quelli che ho ricordati: in realtà quell'artista, quando rappresentava Giove o Minerva, non guardava un modello reale, per riprodurre l'immagine somigliante, ma vi era nella sua mente una certa straordinaria immagine di bellezza, che osservava e, concentrandosi su di essa, egli guidava la sua arte e la sua mano. Pertanto, come nelle arti figurative c'è un ideale perfetto di bellezza, sul cui modello, che è solo pensato dalla mente, viene plasmato, attraverso l'imitazione, ciò che non è visibile ai nostri occhi, così la forma di eloquenza perfetta noi la contempliamo con la mente e con le orecchie ne percepiamo la sua riproduzione.

Si tratta di un passaggio significativo in cui Cicerone espone una teoria della creazione artistica e retorica che si colloca nel solco del pensiero platonico, pur reinterpretandolo, attraverso anche la mediazione del pensiero aristotelico e stoico⁵². Il cardine dell'argomentazione risiede nel rapporto tra il modello ideale e la sua rappresentazione concreta. Ogni bellezza sensibile – sostiene Cicerone – deriva da una forma superiore, più perfetta, intuibile solo con il pensiero e la mente (*cogitatione tantum et mente complectimur*). La raffigurazione concreta (*imago*) è il prodotto di un modello immateriale, di un volto ideale (*ex ore aliquo*) che, una volta immaginato, l'artista tira fuori dalla propria mente e lo rappresenta (*exprimatur*). Appare chiara l'influenza platonica: come, infatti, per Platone le idee sono le forme perfette delle cose, anche Cicerone concepisce un modello originario di perfezione a cui l'artista si ispira. Tuttavia, la prospettiva ciceroniana appare ribaltata. Se, infatti, per Platone il mondo sensibile è riproduzione imperfetta delle idee eterne e immutabili, per Cicerone l'artista non si limita a riprodurre una copia del reale, ma dà forma a una rappresentazione mentale. La bellezza, quindi, nasce da questa tensione tra il pensiero e la sua concreta realizzazione. Ed è in questo contesto che Cicerone per chiarire ancora più dettagliatamente la sua concezione di *imitatio* come atto creativo ricorre a all'analogia tra *ars rethorica* e arti figurative. Caso emblematico è rappresentato dalle statue di Fidia, uno dei massimi scultori greci. Sebbene queste opere siano ritenute espressione della più alta perfezione (*Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus*), tuttavia possiamo immaginare qualcosa di ancora più bello (*cogitare tamen possumus pulchriora*). E ciò perché il modello ideale, ovvero quella *species pulchritudinis eximia quaedam* («una certa straordinaria immagine di bellezza»), non risiedeva nel mondo sensibile, ma nella mente dell'artista (*in mente insidebat*). Fidia non riproduceva, quindi, un modello esterno, ma creava guidato

⁵² Vd. *infra*, n. 53.

da questa visione interiore: *intuens in eaque defixus* («concentrandosi su di essa»). Attraverso l'immaginazione e la contemplazione mentale, egli dirigeva la sua arte e la sua mano verso la realizzazione dell'opera. Cicerone estende questa riflessione all'oratoria, mostrando come il principio del modello ideale valga anche per l'eloquenza. Così come le arti figurative si ispirano a un modello perfetto di bellezza che è pensato dalla mente (*in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens cuius ad cogitatam speciem imitando referuntur*), anche la retorica cerca di raggiungere una *perfectae eloquentiae speciem* («la forma perfetta di eloquenza»), che può essere concepita solo dalla mente: *animo videmus, effigiem auribus quaerimus* («la contempliamo con la mente e con le orecchie ne percepiamo la sua riproduzione»).

Questa correlazione tra arte figurativa e retorica sottolinea come entrambe siano rappresentazioni imperfette di un modello ideale. Mentre l'arte si manifesta nella sua bellezza agli occhi, l'eloquenza si percepisce attraverso l'udito; entrambe, però, esprimono la capacità umana di tradurre il pensiero in forma sensibile, benché il modello ideale rimanga sempre superiore. Tuttavia Cicerone, sebbene evochi esplicitamente Platone⁵³, ne rielabora il pensiero conciliandolo con la concezione aristotelica dell'arte.

Nella *Metafisica* (7, 1032b), Aristotele afferma che il principio dell'arte risiede nell'anima razionale, che concepisce la forma (εἶδος) dell'opera ancor prima che questa venga realizzata (ἀπὸ τέχνης δὲ γίνετα ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ «ad opera dell'arte sono prodotte tutte quelle cose la cui forma è presente nel pensiero dell'artefice»). Questo concetto attribuisce all'artista un ruolo attivo: non è un mero imitatore della realtà sensibile, ma un creatore che, a partire da un'immagine mentale, plasma un oggetto conforme a quella forma ideale. Cicerone reinterpreta questa riflessione aristotelica in modo ancora più esplicito quando, a conclusione dell'esordio dell'*Orator*, afferma che «ogni cosa che sia oggetto di discussione razionale deve essere ricondotta al suo modello originario, secondo la sua specie»⁵⁴. E questa *forma*, per Cicerone, non è una realtà trascendente separata come in Platone, ma è un modello concepito dalla mente, secondo una visione più aristotelica. La *forma* (o *species*) è quindi un concetto razionale, che non si trova nella realtà concreta, ma nella mente dell'artista o dell'oratore. Questo avvicina l'idea ciceroniana a quanto Aristotele sostiene: l'anima razionale contiene l'immagine ideale che guida il processo creativo o argomentativo, in una congiunzione tra pensiero e sua rappresentazione.

Sempre nel I sec. a. C., ma in pieno clima culturale augusteo, Dionigi di Alicarnasso ha dedicato all'argomento un trattato specifico, il Περὶ μιμήσεως (*De imitatione*), giuntoci frammentario⁵⁵, in cui dopo aver distinto le due forme

⁵³ Cic. *Orat.* 10: *has rerum formas appellat ideas ille non intellegendi solum sed etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato*, «Platone, maestro ed esempio autorevolissimo non solo di dottrina ma anche di eloquenza, definisce questi perfetti modelli delle cose 'idee'»

⁵⁴ Cic. *Orat.* 10: *quicquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum.*

⁵⁵ Del trattato, che in origine doveva essere in tre libri, possediamo solo un'epitome. Il primo libro era dedicato allo studio dell'imitazione, il secondo agli autori da imitare (poeti, filosofi,

dell'atto mimetico, ovvero la *mimesis* (*imitatio*/imitazione) e lo *zelos* (*aemulatio*/emulazione)⁵⁶, afferma che «è necessario entrare in contatto con gli scritti degli antichi per ottenere da essi non solo la materia dell'argomento ma anche l'occasione di emularne le particolarità stilistiche; l'animo di chi legge, grazie ad una continua osservazione, fa propria la somiglianza dello stile» (ὄτι δεῖ τοῖς τῶν ἀρχαίων ἐντυγχάνειν συγγράμμασιν, ἵν' ἐντεῦθεν μὴ μόνον τῆς ὑποθέσεως τὴν ὕλην ἀλλὰ καὶ τὸν τῶν ἰδιωμάτων ζῆλον χορηγηθῶμεν. ἡ γὰρ ψυχὴ τοῦ ἀναγινώσκοντος ὑπὸ τῆς συνεχοῦς παρατηρήσεως τὴν ὁμοιότητα τοῦ χαρακτήρος ἐφέλκεται)⁵⁷. E subito dopo racconta due gustosi aneddoti. Il primo è un esempio simbolico che illustra il potere dell'imitazione e dell'influenza estetica:

ὁποῖόν τι καὶ γυναῖκα ἀγροίκου παθεῖν ὁ μῦθος λέγει· ἀνδρὶ, φασί, γεωργῶ τὴν ὄψιν αἰσχυρῶ παρέστη δέος, μὴ τέκνων ὁμοίων γένηται πατήρ· ὁ φόβος δὲ αὐτὸν οὗτος εὐπαιδίας ἐδίδαξε τέχνην. καὶ εἰκόνας παραδείξας εὐπρεπεῖς εἰς αὐτὰς βλέπειν εἴθισε τὴν γυναῖκα· καὶ μετὰ ταῦτα συγγενόμενος αὐτῇ τὸ κάλλος εὐτύχησε τῶν εἰκόνων⁵⁸.

Qualcosa di simile è quel che accadde alla moglie del contadino, di cui parla una favola. Ad un uomo di brutto aspetto – per come si narra – era venuto il timore di diventare padre di figli simili a lui. Questo timore lo spinse a cercare il modo per assicurarsi una prole di bell'aspetto. Così, messe a confronto delle immagini di persone di bell'aspetto, fece sì che la moglie le guardasse abitualmente. Dopo di che si unì a lei e ottenne una bellezza simile a quella delle immagini (per la sua prole)⁵⁹.

storici, retori), il terzo ai modi in cui questi autori possono essere imitati. Sulla travagliata storia del Περὶ μιμήσεως vd. BATTISTI 1988, 101-114 e BATTISTI 1997.

⁵⁶ Dion. Hal. *Imit.* 1, fr. 3 Usener: μίμησις ἐστὶν ἐνέργεια διὰ τῶν θεωρημάτων ἐκματτομένη τὸ παράδειγμα. ζῆλος δὲ ἐστὶν ἐνέργεια ψυχῆς πρὸς θαῦμα τοῦ δοκοῦντος εἶναι καλοῦ κινουμένη, «la mimesi è un atto che plasma il modello attraverso l'osservazione; l'emulazione è un moto dell'animo provocato per l'ammirazione di ciò appare bello».

⁵⁷ Dion. Hal. *Imit.* 2, fr. 5 Usener.

⁵⁸ Dion. Hal. *Imit.* 2, fr. 5 Usener.

⁵⁹ La favola si inserisce in una concezione, ampiamente diffusa nell'immaginario antico, secondo cui la visione delle immagini da parte della donna influenzava l'aspetto del nascituro. L'idea della 'suggestione visiva' nella generazione, ovvero che ciò che si guardava o si immaginava potesse influenzare il concepimento dei figli, era diffusa nel mondo antico. Plutarco (*Mor.* 906e) attribuisce ad Empedocle [31 A 81 D.-K.] la convinzione che «i feti prendano la forma dall'immaginazione della madre durante il concepimento; infatti spesso le donne sono prese dal desiderio per statue e immagini, e così partoriscono bambini simili a queste». Anche il medico Sorano di Efeso (I-II secolo d.C.), nella parte dei suoi *Gynaecia* (I, 39) relativa a quale sia il momento più favorevole per il rapporto sessuale ai fini del concepimento, riporta l'aneddoto del tiranno di Cipro che obbligando la moglie a osservare statue dalle belle forme riuscì così a diventare padre di figli di bell'aspetto. E una storia simile è testimoniata anche da Galeno (*De ther. ad Pis.* 11 [14, 253 s. Kühn]), Eliodoro (*Aeth.* 4, 8, 5; 10, 14, 7). Una interessante raccolta delle testimonianze antiche è in ROHDE 1914, 476 s. n. 4. Un'interpretazione in chiave antropologia del racconto di Dionigi è in BATTISTI 1990, 65-68. Sul *topos* dell'influenza dello sguardo materno sul nascituro si veda anche MAIRE 2004 e FERMI 2014. La credenza sull'influenza dell'immaginazione materna sul feto avrà lunga fortuna nella cultura occidentale. Dopo essere stata messa da parte durante il periodo medioevale, tornerà in auge in età rinascimentale, per raggiungere il suo apice di notorietà tra i secoli XVII e XVIII: si rimanda in merito a ANGELINI 1994, 53-69.

Dionigi stesso spiega il senso del suo inserto favolistico in rapporto alla mimesi retorico-letteraria:

οὕτω καὶ λόγων μιμήσεσιν ὁμοιότης τίκεται, ἐπὶ ζηλώσει τις τὸ παρ' ἑκάστῳ τῶν παλαιῶν βέλτιον εἶναι δοκοῦν καὶ καθάπερ ἐκ πολλῶν ναμάτων ἐν τι συγκομίσας ῥεῦμα τοῦτ' εἰς τὴν ψυχὴν μετοχετεύει⁶⁰.

Allo stesso modo anche attraverso le imitazioni dei discorsi si genera la somiglianza, se qualcuno cerca di emulare ciò che c'è di meglio in ciascuno degli antichi e, come raccogliendo un unico flusso da molte fonti, lo riversa nella propria anima.

In questo contesto, Dionigi teorizza una mimesi eclettica, intesa come un processo artificiale e selettivo di assimilazione dei modelli letterari. L'immagine del «flusso unico da molte fonti» (ἐκ πολλῶν ναμάτων ῥεῦμα), che rappresenta metaforicamente l'atto di raccogliere e integrare le qualità migliori dei modelli letterari, evidenzia appunto un'imitazione composita, in cui l'imitatore, emulando il modello, seleziona dallo stesso ciò che c'è di meglio (τὸ βέλτιον). Non si tratta, quindi, di una di un'imitazione meccanica, di una semplice giustapposizione di elementi, ma di un processo di assimilazione profonda che culmina in una ricreazione artistica. E proprio il verbo μετοχετεύω («deviare», «indirizzare») segna il passaggio cruciale da una fase di apprendimento e interiorizzazione del flusso di conoscenze derivate da molte fonti (ἐκ πολλῶν ναμάτων) a una di rielaborazione personale (ἐν τι συγκομίσας... εἰς τὴν ψυχὴν). Questo tipo di mimesi si distingue per la sua dimensione tecnica e critica, in cui la conoscenza dei modelli diventa strumentale alla creazione di un'opera che sia al tempo stesso originale e radicata nella tradizione. La somiglianza (ὁμοιότης) che si genera attraverso la mimesi non è quindi una semplice copia, ma un riflesso interpretativo e personale delle qualità letterarie assimilate.

Con il primo aneddoto, dunque, Dionigi suggerisce che anche l'imitazione di opere letterarie eccellenti può generare una 'prole' (opere) altrettanto eccellente. Il passo, che rappresenta una sintesi teorica della sua concezione della mimesi, serve ad introdurre l'aneddoto successivo che Dionigi riporta come testimonianza di fatto (ἔργον) della sua teoria mimetica. Si tratta della storia di cui protagonista è il pittore Zeusi⁶¹, storia che tanta fortuna avrà in epoca rinascimentale:

[...] καὶ μοι παρίσταται πιστώσασθαι τὸν λόγον τοῦτον ἔργον· Ζεῦξις ἦν ζωγράφος, καὶ παρὰ Κροτωνιατῶν ἐθαυμάζετο· καὶ αὐτῷ τὴν Ἑλένην γράφοντι γυμνὴν γυμνὰς ἰδεῖν τὰς παρ' αὐτοῖς ἐπέτρεψαν παρθένους· οὐκ ἐπειδὴ περ ἦσαν ἅπασαι καλάι, ἀλλ' οὐκ εἰκὸς ἦν ὡς παντάπασιν ἦσαν αἰσχυραί· ὁ δ' ἦν ἄξιον παρ' ἑκάστη γραφῆς, ἐς μίαν ἠθροίσθη σώματος εἰκόνα, καὶ πολλῶν μερῶν συλλογῆς ἐν τι συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον [καλὸν] εἶδος. τοιγαροῦν πάρεστι καὶ σοὶ καθάπερ ἐν θεάτρῳ καλῶν σωμάτων ἰδέας ἐξιστορεῖν καὶ τῆς ἐκείνων ψυχῆς ἀπανθίζεσθαι τὸ κρεῖττον, καὶ τὸν τῆς πολυμαθείας ἔρανον

⁶⁰ Dion. Hal. *Imit.* 2, fr. 5 Usener.

⁶¹ Già anche in Cic., *Inv.* 2, 1-3.

συλλέγοντι οὐκ ἐξίτηλον χρόνον γενησομένην εἰκόνα τυποῦν ἀλλ' ἀθάνατον τέχνης κάλλος⁶².

[...] mi viene in mente di dimostrare questo ragionamento con un fatto: Zeusi era un pittore, anche molto apprezzato dai Crotoniati; e, mentre stava dipingendo Elena nuda, gli inviarono le fanciulle del luogo da osservare nude; non perché tutte fossero belle, ma nemmeno era possibile che fossero totalmente brutte. Quindi, ciò che di ciascuna era degno di essere dipinto, egli raccolse in un'unica immagine del corpo, e la sua arte, dalla raccolta di molte parti, creò un'unica forma perfetta. Pertanto, anche a te è possibile, come a teatro, ricercare modelli di bei corpi e cogliere quanto di meglio c'è nelle loro anime; e così, raccogliendo il frutto della tua ampia sapienza, puoi dare forma ad un'immagine che non sbiadirà col tempo, ma che sarà un'eterna bellezza dell'arte.

La storia di Zeusi, che dai tratti più belli delle fanciulle crotoniati ha realizzato un'immagine ideale di bellezza femminile, che non esiste nella realtà, ma che supera la somma delle sue parti, rappresenta il paradigma dell'imitazione selettiva e creativa.

Questo racconto non si limita a illustrare la capacità di osservare e riprodurre modelli eccellenti, ma suggerisce anche una dimensione più ambiziosa e competitiva: l'imitazione non consiste solo nello studio o nella semplice riproduzione di ciò che è già stato creato, ma implica il desiderio di emulare e persino superare i modelli, creando un'opera che eccella in bellezza e contenuto. In questo duplice processo risiedono i due principi fondamentali della composizione mimetica: l'imitazione (μίμησις) e l'emulazione (ζήλος). La μίμησις si manifesta nella selezione accurata e nella riproduzione dei tratti migliori; lo ζήλος, invece, aggiunge una spinta competitiva e creativa nata da un impulso emotivo dell'anima (ζήλος δέ ἐστὶν ἐνέργεια ψυχῆς...) ⁶³ che, attratta dalla bellezza, porta l'artista non tanto a equiparare i modelli, ma a superarli. Questi due principi, nell'ottica di Dionigi, costituiscono due parti essenziali e complementari di uno stesso processo mimetico: μίμησις è, quindi, il punto di partenza, il fondamento tecnico su cui si innesta lo ζήλος, la forza motrice che spinge l'oratore a superare la semplice imitazione e a raggiungere la vera grandezza.

È in questa prospettiva, dunque, che va letto il racconto di Zeusi, che interpreta perfettamente questa tensione tra fedeltà e innovazione, mostrando come l'imitazione sia un processo attivo e dinamico, volto a raggiungere un ideale di perfezione.

Press'a poco sulla stessa linea si muoverà, sul finire del I sec. a. C., anche l'anonimo autore del trattatello Περὶ ὕψους (*De sublimitate*) per il quale, tra le cinque strade che conducono al sublime, vi è anche «l'imitazione e l'emulazione dei grandi scrittori e poeti del passato» (13, 2: τῶν ἔμπροσθεν μεγάλων συγγραφέων καὶ ποιητῶν μίμησις τε καὶ ζήλωσις), in quanto essi rappresentano quei modelli dotati per natura di grandi qualità letterarie, ovvero di quella

⁶² Dion. Hal. *Imit.* 2, fr. 5 Usener.

⁶³ Cfr. *supra* n. 56.

grandezza (μέγεθος) che è propria delle opere della natura. Anche per l'anonimo autore, μίμησις («imitazione») e ζήλωσις («emulazione») rappresentano due momenti interconnessi di un unico processo. Pur essendo formalmente distinti, concettualmente i due termini descrivono fasi complementari e inseparabili nell'approccio all'imitazione creativa. Come è stato osservato⁶⁴, ciò che l'autore descrive rinvia chiaramente all'intero complesso concettuale di «imitazione ed emulazione», e non all'emulazione isolata dal suo naturale complemento, l'imitazione. In questo senso, per l'anonimo autore del trattato, μίμησις e ζήλωσις non possono essere considerate indipendenti l'una dall'altra, ma si integrano reciprocamente, costituendo un dinamico processo creativo. La μίμησις permette di assimilare e reinterpretare le caratteristiche dei grandi modelli del passato, mentre la ζήλωσις introduce una spinta competitiva che porta non solo a eguagliarli, ma a superarli, trasformando l'imitazione in un atto di innovazione. Questa complementarità rende le due nozioni inscindibili, poiché l'una perde significato senza l'altra: l'imitazione senza emulazione rischia di essere sterile, mentre l'emulazione senza imitazione manca di fondamento.

La *mimesis*, quindi, per l'anonimo autore, va intesa come fonte di nutrimento e ispirazione attraverso cui, chi imita rinnova quelle sublimi condizioni spirituali che hanno dato origine alle più alte espressioni artistiche (13, 2: πολλοὶ γὰρ ἄλλοτρίῳ θεοφοροῦνται πνεύματι [...] ἀπὸ τῆς τῶν ἀρχαίων μεγαλοφυΐας εἰς τὰς τῶν ζηλούντων ἐκείνους ψυχὰς ὡς ἀπὸ ἱερῶν στομιῶν ἀπόρροιαί τινες φέρονται, ὑφ' ὧν ἐπιπνεόμενοι καὶ οἱ μὴ λίαν φοιβαστικοὶ τῷ ἐτέρῳ συνενθουσιῶσι μεγέθει)⁶⁵. Non si tratta, quindi, di un «furto» (ἔστι δ' οὐ κλοπὴ [...]), ma di un confronto competitivo, di una produttiva contesa (ἀγαθὴ ἔρις) «nella quale anche il non eguagliare gli antichi non è privo d'onore» (13, 4: ἐν ᾧ καὶ τὸ ἡττᾶσθαι τῶν προγενεστέρων οὐκ ἄδοξον).

Particolarmente significativo è anche il passo seguente (14, 1) in cui l'Anonimo autore del trattato invita a percorrere le vie del sublime instaurando un dialogo creativo e immaginativo con i grandi autori del passato come Omero, Platone, Demostene e Tucidide:

Οὐκοῦν καὶ ἡμᾶς, ἥνίκ' ἂν διαπονῶμεν ὑψηγορίας τι καὶ μεγαλοφροσύνης δεόμενον, καλὸν ἀναπλάττεσθαι ταῖς ψυχαῖς πῶς ἂν εἰ τύχοι ταῦτὸ τοῦθ' Ὅμηρος εἶπεν, πῶς δ' ἂν Πλάτων ἢ Δημοσθένης ὕψωσαν ἢ ἐν ἱστορίᾳ Θουκυδίδης. προσπίπτοντα γὰρ ἡμῖν κατὰ ζῆλον ἐκεῖνα τὰ πρόσωπα καὶ οἷον διαπρέποντα τὰς ψυχὰς ἀνοίσει πως πρὸς τὰ ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα [...]

Anche noi, dunque, quando ci diamo da fare in qualcosa che richiede elevatezza di stile e grandezza d'animo, è bene immaginarci

⁶⁴ RUSSELL 1979, 10: «It is clear that for Dionysius *zeLOS* is at any rate the more spontaneous of the two, the less amenable to rule. But it is important to remember that both are means to the same end; they are not exclusive, they complement each other, rather like *ars* and *ingenium* in Horace's account of their function in poetry: *alterius sic altera poscit opem res et coniurat amice*. And it is clear that in "Longinus" also the two terms represent aspects of the same process».

⁶⁵ «Molti ricevono infatti ispirazione da uno spirito altrui [...] dalla grandezza d'animo degli antichi fluiscono verso le anime di coloro che li emulano come da sacre sorgenti certi efflussi, dai quali ispirati, anche chi non sia particolarmente dotato di ispirazione divina partecipa all'entusiasmo, per la loro grandezza».

nelle nostre menti come, eventualmente, Omero avrebbe detto quelle stesse cose, o come Platone o Demostene le avrebbero rese elevate, oppure come, nella narrazione storica, lo avrebbe fatto Tucidide. Infatti, quando quelle figure ci si presentano davanti, per effetto d'emulazione e quasi risplendendo davanti a noi, esse solleveranno in qualche modo le nostre anime verso quei modelli che immaginiamo.

Ciò che emerge in questo passo è la concezione della visione dell'atto mimetico come un processo immaginativo e creativo che coinvolge profondamente la mente e l'anima. L'autore invita a immaginare, «nelle nostre menti» (ταῖς ψυχαῖς), come i grandi autori del passato – Omero, Platone, Demostene e Tucidide – avrebbero affrontato un tema che richiede elevatezza e grandezza d'animo.

Non si tratta di semplici modelli reali da imitare, ma di veri e propri 'archetipi' ideali, di proiezioni mentali (τὰ ἀνειδωλοποιούμενα μέτρα) che trascendono la realtà e, «quasi risplendendo davanti a noi» (οἷον διαπρέποντα), ci condurranno in alto (ἀνοίσει), fino ad essi, per effetto dell'emulazione (κατὰ ζήλον).

Queste ultime testimonianze letterarie confermano soprattutto l'idea che μίμησις (*imitatio*) e ζήλος (*aemulatio*), pur distinte linguisticamente, si intrecciano come il doppio filo di una stessa trama, in quanto concorrono alla realizzazione di uno stesso fine: la creazione di un'opera d'arte che, pur radicata nella tradizione, riesca al contempo a introdurre elementi di novità e originalità.

Questa dinamica è alla base del processo creativo nella cultura antica, dove lo studio dei grandi modelli del passato non deve rappresentare un limite, ma una spinta verso l'innovazione.

E proprio nell'*Ars poetica*, Orazio raccomanda all'aspirante poeta di non cedere mai all'imitazione servile come un *fidus interpres*, «un fedele traduttore» (v. 133-4), cioè di non scivolare nelle strettoie di una pedissequa riproduzione dei modelli che non lascia spazio alla creatività e all'originalità. E poco dopo, ai vv. 268 ss., ribadisce che se gli *exemplaria Graeca*, ovvero i modelli greci, vanno studiati giorno e notte, è altrettanto vero che i poeti romani non hanno lasciato nulla di intentato (v. 285 *nil inceptatum*) ma si sono guadagnati un gran onore quando hanno osato abbandonare le orme dei Greci (*vestigia Graeca*) per celebrare i fatti nazionali, mettendo in scena preteste o togate.

L'idea della complementarità tra *imitatio* (μίμησις) e *aemulatio* (ζήλος) costituisce il nodo concettuale su cui si dispiega l'epistola 84 di Seneca a Lucilio: attraverso la similitudine delle api, che raccolgono il nettare per trasformarlo in miele, il filosofo si sofferma su come si debba assimilare quanto appreso dai grandi modelli per rielaborarlo in qualcosa di originale⁶⁶. Seneca, pur non distinguendo esplicitamente tra *imitatio* e *aemulatio*, si concentra sul processo di apprendimento e di creazione letteraria attraverso l'imitazione. La lettera sia apre con un elogio della lettura, intesa come strumento indispensabile per l'arricchimento intellettuale⁶⁷: *alio lectio ingenium et studio fatigatum, non sine studio*

⁶⁶ L'immagine delle api come simbolo della creazione letteraria è ricorrente nella letteratura greca e latina, come lo stesso Seneca conferma (*ut aiunt*). Per l'origine e lo sviluppo dell'immagine, vd. WASZINK 1974; CICU 2005; per una rassegna della ricorsività del motivo e delle sue possibili varianti vd. anche BERTI 2018, 337 ss.

⁶⁷ Sull'argomento si veda anche BERTI 2018, 313 ss.

tamen, reficit (84, 1), «la lettura alimenta l'ingegno e, (quando è) affaticato dallo studio, lo ristora, non senza studio tuttavia». La lettura, quindi, assolve una funzione, per così dire, duale: nutrire l'intelligenza e stimolare la riflessione personale. Ma la lettura deve, misuratamente, alternarsi con la scrittura affinché, quanto appreso, si faccia corpo (*redigat in corpus*), ovvero si consolidi, trasformando le idee raccolte (*quidquid lectione collectum*) in un sapere strutturato e personale. E subito dopo, Seneca, sviluppa una fitta rete di suggestive metafore/similitudini.

[3] Apes, ut aiunt, debemus imitari, quae vagantur et flores ad mel faciendum idoneos carpunt, deinde quidquid attulere disponunt ac per favos digerunt et, ut Vergilius noster ait,
. . . liquentia mella
stipant et dulci distendunt nectare cellas.

Dobbiamo imitare le api, come dicono, che vagano e succhiano i fiori adatti per fare il miele, e poi, tutto ciò che hanno raccolto, lo dispongono in ordine e lo distribuiscono nei favi e, come dice il nostro Virgilio,
... il fluido miele condensano e del dolce nettare riempiono le celle.

Tutto ciò che le api raccolgono dai fiori viene sottoposto a un processo di trasformazione che porta alla produzione del miele. Allo stesso modo, chi desidera crescere intellettualmente deve raccogliere idee dalle varie letture, per poi separarle e rielaborarle, creando così un prodotto nuovo e originale.

[5] [...] nos quoque has apes debemus imitari et quaecumque ex diversa lectione congressimus separare [...], deinde adhibita ingenii nostri cura et facultate, in unum saporem varia illa libamenta confundere, ut etiam si apparuerit unde sumptum sit, aliud tamen esse quam unde sumptum est appareat.

Anche noi dobbiamo imitare queste api e tutti i contenuti che abbiamo raccolto dalle varie letture separarli [...], poi, attraverso l'impegno e la capacità del nostro ingegno, fondere insieme in un unico sapore quei vari assaggi, cosicché anche se apparirà da dove è stato colto, tuttavia appaia che è ben altro dall'origine da cui è stato colto.

Seneca descrive, quindi, tre fasi essenziali di questo processo: «raccolgere», ovvero acquisire conoscenze dalle varie letture; «separare», cioè analizzare criticamente quanto raccolto per poter distinguere e organizzare le informazioni; e infine «trasformare», ovvero mettere assieme le diverse conoscenze con l'aiuto dell'ingegno e della capacità personale, creando «un unico sapore» (*in unum saporem varia illa libamenta confundere*). In altre parole, attingere da più letture non può ridursi ad una semplice raccolta di idee altrui, ma è necessario saper distinguere (*separare*) quanto si è appreso e, con intelligenza (*ingenii nostri cura et facultate*), condensarlo in un tutt'uno per creare qualcosa di nuovo e originale.

Il prodotto finale deve essere, dunque, diverso da qualsiasi singola lettura, in forza di un processo di assimilazione che Seneca, sorprendentemente, paragona a quello della digestione (*concoquamus*), in cui gli alimenti, come le conoscenze, una volta ingeriti, vengono digeriti, metabolizzati, diventando parte di noi.

[6] Quod in corpore nostro videmus sine ulla opera nostra facere naturam (alimenta quae accepimus, quamdiu in sua qualitate perdurant et solida innatant stomacho, onera sunt; at cum ex eo quod erant mutata sunt, tunc demum in vires et in sanguinem transeunt), idem in his quibus aluntur ingenia praestemus, ut quaecumque hausimus non patiamur integra esse, ne aliena sint. Concoquamus illa; alioqui in memoriam ibunt, non in ingenium.

[6] Quello che nel nostro corpo vediamo che la natura fa senza alcun nostro intervento (gli alimenti che abbiamo ricevuto, finché si mantengono nella loro qualità e galleggiano solidi nello stomaco, sono dei pesi; invece quando sono modificati rispetto a ciò che erano, allora finalmente si trasformano in energie e in sangue), la stessa cosa dobbiamo fare con ciò che nutre il nostro intelletto, nel senso di non permettere che tutte le cose che abbiamo attinto siano intatte, affinché non siano cose altrui. Digeriamole; altrimenti andranno nella memoria, non nell'ingegno⁶⁸.

E così subito dopo Seneca esorta Lucilio a far proprio quanto appreso dai modelli, trasformandolo in qualcosa di personale, così che da molti elementi scaturisca un'unità coerente (§ 7: *adsentiamur illis fideliter et nostra faciamus, ut unum quiddam fiat ex multis, sicut unus numerus fit ex singulis cum minores summas et dissidentes computatio una comprehendit*). Alla possibile domanda se non si riconoscerà chi si imita nello stile, nelle argomentazioni o nei pensieri (§ 8: *quid ergo? non intellegetur cuius imiteris orationem? cuius argumentationem? cuius sententias?*) Seneca risponde: *puto aliquando ne intellegi quidem posse, si magni vir ingenii omnibus quae ex quo voluit exemplari traxit formam suam impressit, ut in unitatem illa competant*, «credo che non si capirà, se un uomo di grande ingegno ha dato una forma originale a tutti quegli elementi che ha tratto dal modello, per farli confluire in un armonico tutt'uno». Proprio le espressioni *nostra faciamus* («facciamo nostre») e *formam suam impressit* («ha impresso la propria forma») rimarkano la necessità di non limitarsi a copiare i modelli, ma di rielaborarli creativamente, affinché ciò che è stato appreso diventi parte integrante del proprio pensiero e si trasformi in un'opera autenticamente originale.

E a questo punto Seneca invita Lucilio a immaginare un coro costituito da molteplici voci e strumenti, ciascuno con caratteristiche diverse – alcune voci sono acute, altre gravi, altre ancora medie. Eppure, quando tutte queste componenti si fondono, ciò che si percepisce non sono le singole voci, ma una unica armonia.

⁶⁸ Cfr. *Ep.* 33,8: *aliud autem est meminisse, aliud scire*.

[10] Non vides quam multorum vocibus chorus constet? Unus tamen ex omnibus redditur. Aliqua illic acuta est, aliqua gravis, aliqua media; accedunt viris feminae, interponuntur tibiae: singulorum illic latent voces, omnium apparent. De choro dico quem veteres philosophi noverant: in commissationibus nostris plus cantorum est quam in theatris olim spectatorum fuit. Cum omnes vias ordo canentium implevit et cavea aeneatoribus cincta est et ex pulpito omne tiliarum genus organorumque consonuit, fit concentus ex dissonis. Talem animum esse nostrum volo: multae in illo artes, multa praecepta sint, multarum aetatum exempla, sed in unum conspirata.

Non vedi da quante voci è costituito un coro? Eppure, da tutte risulta un'unica armonia. Qualche voce è acuta, una grave, un'altra di tono medio; si uniscono le voci degli uomini e delle donne, si inseriscono i suoni dei flauti: le voci individuali restano nascoste, ma appare l'armonia di tutte. Parlo del coro che gli antichi filosofi conoscevano: nelle nostre festose riunioni ci sono più cantori di quanti spettatori vi fossero un tempo nei teatri. Quando la folla dei coristi ha riempito tutti i passaggi e la cavea è circondata da suonatori di tromba, e ogni genere di flauti e strumenti risuona dal palco, si crea un'armonia dalla dissonanza. Tale vorrei che fosse il nostro animo: che vi fossero molte arti, molti insegnamenti e esempi di molte epoche, ma tutti uniti in un'unica armonia.

La metafora del coro rappresenta perfettamente l'ideale senecano di crescita intellettuale. Proprio come nel coro, dove le singole voci e i diversi strumenti si compongono in un'armonia unica, così anche le influenze provenienti dalle diverse letture e dalle esperienze devono essere integrate, creando un sapere organico e autentico. Questa riflessione è strettamente connessa alla metafora delle api discussa in precedenza: così come le api raccolgono il nettare da vari fiori e lo trasformano in un miele unico, allo stesso modo l'animo del saggio deve raccogliere elementi di valore, rielaborarli e farli convergere in un'unità coerente.

L'imitazione dei modelli del passato non deve essere un semplice accumulo disorganizzato, ma deve condurre a una sintesi creativa e originale, in cui le diverse conoscenze si armonizzano. Questo concetto Seneca lo condensa nell'espressione *fit concentus ex dissonis* – «si crea un'armonia dalla dissonanza» – in cui con la forza dell'ossimoro si evidenzia la capacità dell'ingegno umano di superare la dissonanza, trasformando elementi apparentemente inconciliabili in una sintesi armoniosa.

In definitiva la riflessione di Seneca sull'*imitatio* e sull'*aemulatio* risulta straordinariamente attuale. Egli non solo fornisce un paradigma metodologico di apprendimento critico e creativo, ma si presenta anche come monito contro il rischio di un sapere superficiale e derivativo. La vera conoscenza, secondo Seneca, non è mera acquisizione, ma assimilazione e trasformazione. Questo processo, che richiede costante disciplina (*adsidua intentio*) e ingegno, è il fondamento della crescita intellettuale e spirituale.

Se, nell'epistola 84, Seneca affronta la questione dell'*imitatio/aemulatio* da una prospettiva che trascende i tradizionali confini dell'indagine retorico-letteraria per iscriversi in una più ampia riflessione filosofica sulla formazione integrale dell'individuo e sulla sua crescita morale e intellettuale, Quintiliano, soprattutto nel decimo libro dell'*Institutio oratoria*, ripropone un approccio più radicato nella tradizione retorica, offrendoci una delle più sistematiche e articolate trattazioni dell'*imitatio*⁶⁹.

C'è un passo, all'inizio del decimo libro (1, 19), in cui Quintiliano, discutendo dell'importanza della lettura e della riflessione critica nel processo di apprendimento e formazione oratoria, utilizza una metafora che ricorda, *grosso modo*, quella senecana della digestione:

Lectio libera est nec ut actionis impetus transcurrit, sed repetere saepius licet, siue dubites siue memoriae penitus adfigere uelis. Repetamus autem et tractemus et, ut cibos mansos ac prope liquefactos demittimus quo facilius digerantur, ita lectio non cruda sed multa iteratione mollita et uelut [ut] confecta memoriae imitationique tradatur.

La lettura, al contrario del discorso orale che scorre rapidamente, è libera e consente di tornare più volte sui testi per dissipare dubbi o fissare i contenuti nella memoria. Dobbiamo rileggere e analizzare ciò che leggiamo: così come mastichiamo il cibo fino a renderlo quasi liquido per facilitarne la digestione, allo stesso modo la lettura non deve essere cruda, ma ammorbidita da molte ripetizioni e, per così dire, ridotta in poltiglia, deve essere affidata alla memoria e all'imitazione.

Quintiliano evidenzia il carattere distintivo della lettura rispetto all'oralità. La lettura, infatti, a differenza del discorso che scorre ad un ritmo frenetico (*actionis impetus transcurrit*), ci consente di *repetere saepius* («tornare più volte»), di dirimere eventuali dubbi e di fissare saldamente i concetti nella nostra memoria. E così Quintiliano ricorre all'immagine del processo fisiologico del nutrimento per spiegare il metodo e gli scopi della lettura. La similitudine con il cibo, masticato a lungo e quasi liquefatto (*ut cibos mansos ac prope liquefactos*), allude chiaramente al contenuto di una lettura reso più facile da assimilare (*facilius digerantur*): la 'masticazione'⁷⁰ è il processo di analisi e riflessione, mentre la 'digestione' è l'assimilazione definitiva, che trasforma l'informazione, ancora allo stato grezzo, in conoscenza utile, in nutrimento del pensiero. E proprio in questo contesto

⁶⁹ Per uno studio specifico sul decimo libro e sul concetto di *imitatio* in Quintiliano, si rinvia soprattutto a SALAMON 2017, 249-262.

⁷⁰ L'immagine della masticazione e la similitudine con il cibo come metafora cognitiva ritornerà anche in *Inst.* 11, 2, 41: [...] *pueri statim* [...] *quam plurima ediscant, et quaecumque aetas operam iuvandae studio memoriae dabit devoret initio taedium illud et scripta et lecta saepius revolvendi et quasi eundem cibum remandendi*, «[...] i bambini, fin da subito, [...] devono imparare a memoria il maggior numero possibile di cose, e in qualunque età si dedichi attenzione all'esercizio della memoria, devono sopportare sin dall'inizio quella noia del rileggere più volte ciò che è stato scritto o letto, e, per così dire, del rimasticare lo stesso cibo».

prende corpo e vigore la metafora inedita della *lectio non cruda*, cioè, di una lettura che non va consumata «cruda», ovvero, non digerita⁷¹ e quindi superficiale e frettolosa: la *lectio*, infatti, deve essere affidata alla memoria e all'imitazione (*memoriae imitationique tradatur*) solo se *mollita* «ammorbidita» o quasi ridotta a poltiglia (*velut confecta*) da una reiterata lettura (*multa iteratione*), cioè un processo meditativo, più volte ripetuto, che ammorbidendo il contenuto grezzo del testo lo rende più accessibile alla memoria e all'imitazione. Una volta assimilati, quindi, i contenuti vengono 'trasmessi' all'imitazione, cioè alla parte pratica dell'apprendimento retorico, e così utilizzati come modelli da riprodurre e reinterpretare. E per questa ragione, subito dopo, Quintiliano, insiste sull'importanza che l'oratore debba leggere, più e più volte, i migliori autori per cogliere le nascoste virtù e imitarle⁷².

Se è vero che il concetto di *imitatio* attraversa buona parte dell'*Institutio oratoria*⁷³, è altrettanto vero che proprio nel decimo libro trova la sua più compiuta trattazione, con un intero capitolo – il secondo – ad esso riservato.

Non è proponibile, almeno in questa sede, una lettura integrale del capitolo; tuttavia, senza alcuna pretesa di esaustività, si cercherà di analizzarne almeno gli snodi più significativi per seguirne lo sviluppo e comprenderne le fondamentali implicazioni concettuali. Già la parte incipitaria (10, 2, 1) contiene i presupposti teorici su cui poggia l'intera riflessione di Quintiliano, evidenziando il rapporto tra imitazione, inventiva e originalità come cardini della formazione dell'oratore ideale.

Neque enim dubitari potest quin artis pars magna contineatur imitatione. Nam ut invenire primum fuit estque praecipuum, sic ea quae bene inventa sunt utile sequi.

Non si può, infatti, dubitare che gran parte dell'arte consista nell'imitazione. Come, infatti, la facoltà inventiva è stata ed è il requisito principale e fondamentale, così è utile imitare ciò che è stato inventato con successo.

Questa dichiarazione, in posizione strategica, definisce il ruolo centrale dell'imitazione nel processo creativo, seppur bilanciata con il primato della facoltà inventiva. Innanzitutto Quintiliano afferma che l'*imitatio* costituisce una parte importante dell'*ars*. L'uso del termine *ars*, come confermerà poco dopo, implica una riflessione che non si limita all'eloquenza, ma abbraccia ogni forma di creazione umana. Quintiliano, infatti, non la presenta come un elemento marginale, ma come una *pars magna*, un contributo sostanziale alla formazione e

⁷¹ La digestione è concepita nel mondo antico come un processo di cozione. Cfr. ad es. Aristotele, *De partibus animalium*, 650a.

⁷² *Inst.* 10, 1, 20: *Ac diu non nisi optimus quisque et qui credentem sibi minime fallat legendus est, sed diligenter ac paene ad scribendi sollicitudinem nec per partes modo scrutanda omnia, sed perlectus liber utique ex integro resumendus, praecipueque oratio, cuius uirtutes frequenter ex industria quoque occultantur.*

⁷³ Il tema, infatti, è rintracciabile in molte parti dell'opera di Quintiliano sia come naturale forma di apprendimento del bambino (cfr. ad es. *Inst.* 1, 1, 4-5) sia come principio fondamentale nella formazione dell'*optimus orator*.

all'evoluzione artistica. E proprio la struttura negativa dell'enunciato (*neque enim dubitari potest*) rinsalda l'argomentazione, escludendo ogni possibilità di dubbio sul valore dell'imitazione. Quintiliano pur valorizzando l'imitazione, la subordina gerarchicamente all'«invenzione», come conferma l'affermazione seguente: *nam ut invenire primum fuit estque praecipuum*. Il verbo *invenire*, se da un lato evoca l'*inventio*, in senso strettamente retorico, come suggerisce il catalogo degli *auctores* cui ispirarsi nel primo capitolo del decimo libro (§§ 46-131), dall'altro, in forza del contesto, tradisce un più ampio spettro semantico. L'uso di questo verbo, infatti, al di là della sua accezione tecnica («trovare argomenti»), allude qui chiaramente ad un processo attivo di ricerca e scoperta, ad uno sforzo intellettuale che non si limita al recupero del passato ma induce a quell'atto creativo che, in sé, implica il progresso e l'innovazione. Attraverso la struttura chiasmica dell'espressione *primum fuit estque praecipuum*, Quintiliano definisce la perfetta corrispondenza tra passato e presente, e l'accostamento dei due tempi verbali (*fuit/estque*), fungendo da perno tra due qualificazioni (*primum/praecipuum*), evidenzia la continuità temporale dell'importanza primaria della facoltà inventiva. Tuttavia se l'*invenire*, nel senso più ampio, assolve una funzione essenziale nell'ambito dell'*ars*, quale principio generatore e fondamento creativo, l'*imitatio* (qui espressa dal verbo *sequi*), pur subordinata gerarchicamente all'«invenzione», conserva un ruolo cruciale. Quintiliano, infatti, non contrappone i due concetti, bensì li lega in una relazione complementare attraverso la costruzione correlativa *ut... sic...*: lo stesso aggettivo *utile*, che caratterizza l'imitazione (*sequi*), non la riduce a una pratica passiva o fine a sé stessa, ma ne sancisce la funzione pragmatico-formativa, in quanto mezzo necessario per apprendere e, attraverso la lettura dei modelli del passato, accedere a nuovi sviluppi creativi. Quintiliano, dunque, non svaluta l'imitazione, ma, cogliendone i limiti, la integra in una gerarchia in cui funziona come strumento propedeutico all'«invenzione».

Che per Quintiliano l'utilità dell'*imitatio* risieda nella disposizione naturale dell'uomo di apprendere imitando, è quanto si evince nel paragrafo successivo (10, 2, 2):

Atque omnis vitae ratio sic constat, ut quae probamus in aliis facere ipsi velimus. Sic litterarum ductus, ut scribendi fiat usus, pueri secuntur, sic musici vocem docentium, pictores opera priorum, rustici probatam experimento culturam in exemplum intuentur, omnis denique disciplinae initia ad propositum sibi praescriptum formari videmus.

Tutto il sistema della vita si basa sul fatto che desideriamo fare noi stessi ciò che ammiriamo negli altri. Così i bambini imitano (lett. «seguono») i tratti delle lettere per imparare a scrivere, i musicisti prendono a modello la voce dei maestri, i pittori si ispirano alle opere dei predecessori, i contadini si rifanno alle pratiche agricole sperimentate e approvate: vediamo infine che gli inizi di ogni disciplina si modellano su un esempio prescritto.

È evidente che in questo passo Quintiliano muove dalla premessa teorica aristotelica secondo cui l'imitazione risponde ad un'inclinazione naturale (σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις). Aristotele riconosce che l'imitazione è un impulso che emerge spontaneamente nell'uomo fin dall'infanzia (ἐκ παίδων) e lo caratterizza come «il più incline all'imitazione» (μιμητικώτατος) rispetto agli altri esseri viventi. Quintiliano riprende e sviluppa questa intuizione e, collocandola in un più ampio ed esplicito quadro educativo, la applica a una serie di contesti pratici (scrittura, musica, pittura). Il processo imitativo, in quest'ottica, non sta solo alla base dell'apprendimento naturale, ma anche della formazione e del perfezionamento tecnico, elevandosi così a metodo didattico.

Ma è nei paragrafi successivi che Quintiliano, pur ribadendo che l'imitazione è strumento essenziale per la formazione oratoria, ne evidenzia i rischi e i limiti:

[10, 2, 3] Et hercule necesse est aut similes aut dissimiles bonis simus. Similem raro natura praestat, frequenter imitatio. Sed hoc ipsum, quod tanto faciliorem nobis rationem rerum omnium facit quam fuit iis qui nihil quod sequerentur habuerunt, nisi caute et cum iudicio adprehenditur nocet.

[10, 2, 3] Ed è inevitabile, per Ercole, essere simili o diversi dai buoni modelli. La natura raramente concede di essere simile, più frequentemente lo concede l'imitazione. Tuttavia, ciò che rende a noi tanto più facile il metodo in ogni arte rispetto a chi non ha avuto alcun esempio da seguire, se non viene adottato con cautela e giudizio, può risultare dannoso.

Esistono, dunque, due possibilità per chi aspira alla virtù o all'eccellenza: essere simili ai buoni modelli (*similes... bonis*) o, al contrario, discostarsene. Dal momento che la somiglianza è raramente concessa dalla natura (*similem raro natura praestat*), essa non può che essere raggiunta più frequentemente attraverso l'imitazione (*frequenter imitatio*) che, pertanto, compensa i limiti imposti dalla natura stessa. L'*imitatio*, pertanto, si rivela uno strumento prezioso nel processo di apprendimento e miglioramento umano giacché rende il percorso più agevole rispetto al tempo passato, in cui non esistevano modelli consolidati da seguire (*quod tanto faciliorem nobis rationem rerum omnium facit quam fuit iis qui nihil quod sequerentur habuerunt*). Questo elogio dell'imitazione si inserisce nel più ampio sistema pedagogico quintiliano, in cui essa è vista non solo come risorsa individuale, ma anche come parte integrante del progresso collettivo, attraverso la trasmissione del sapere. Il richiamo a chi, in tempi antichi, non aveva punti di riferimento, sottolinea la funzione culturale e storica dell'imitazione come ponte tra il passato e il presente. Ciò nondimeno il giudizio sull'*imitatio* non è incondizionato, ma viene subito controbilanciato da un avvertimento che ne lascia intuire i limiti. Quintiliano mette subito in guardia contro i pericoli derivanti da un uso indiscriminato o meccanico dell'*imitatio* che, se non viene esercitata con prudenza (*nisi caute*) e con discernimento (*cum iudicio*), risulta persino nociva (*nocet*). È proprio questo *iudicium* deve sia guidare l'oratore nel

selezionare e scegliere i modelli da imitare sia concretizzarsi nella capacità di distinguere tra ciò che è degno di essere imitato e ciò che non lo è, perché «anche nei grandi autori si trovano difetti, che gli eruditi criticano e persino si rimproverano a vicenda tra loro» (10, 2, 15: *nam in magnis quoque auctoribus incidunt aliqua vitiosa et a doctis, inter ipsos etiam mutuo reprehensa*).

L'*imitatio*, dunque, è sottoposta al crivello della ragione, del *iudicium*, che ne garantisce un uso consapevole e produttivo. In questa prospettiva, non può, e non deve, essere fine a sé stessa, ma rappresentare un mezzo che, se esercitato con intelligenza critica, consente di apprendere dai migliori modelli del passato senza cadere nell'errore di riprodurre i difetti. In questo equilibrio tra potenzialità e rischio si riflette tutta la complessità del pensiero quintiliano, che integra l'imitazione in un percorso educativo volto a formare non solo oratori capaci, ma uomini in grado di discernere, progredire e quindi innovare.

E proprio su questo ragionamento si dispiega un'ampia riflessione per dimostrare il limite intrinseco dell'imitazione:

[10, 2, 4] Ante omnia igitur imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii contentum esse iis quae sint ab aliis inventa. Quid enim futurum erat temporibus illis quae sine exemplo fuerunt si homines nihil nisi quod iam cognovissent faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inventum.

[10, 2, 4] Prima di tutto, dunque, l'imitazione da sola non è sufficiente, se non altro perché accontentarsi di ciò che altri hanno inventato è tipico di una mente pigra. Che cosa sarebbe accaduto nei tempi in cui non esistevano esempi, se gli uomini avessero pensato di dover fare o immaginare solo ciò che già conoscevano? Nulla sarebbe stato inventato.

Quintiliano avverte che affidarsi unicamente all'imitazione equivarrebbe a una rinuncia alla creatività e all'innovazione, qualità imprescindibili per il progresso, sia nell'oratoria sia in altri ambiti. La subordinazione dell'imitazione all'*invenire* è il punto di partenza del suo ragionamento: l'imitazione è necessaria per apprendere dai migliori, ma deve essere sostenuta da uno sforzo creativo e inventivo che consenta di andare oltre i modelli. E la sua argomentazione si declina, con un ritmo incalzante, in una serie di domande retoriche (§§ 4-9) che muovono una critica profonda a chi, pigro di ingegno, si contenta dell'imitazione (*pigri est ingenii contentum esse iis quae sint ab aliis inventa*) e invitano a innovare i modelli attraverso l'inventiva (*cur igitur nefas est reperiri aliquid a nobis quod ante non fuerit?* «perché non dovrebbe esserci lecito scoprire qualcosa di nuovo?»). E così nella dialettica tra imitazione e innovazione procede fino a introdurre l'importanza dello sforzo competitivo come vera forza motrice del progresso giacché «nulla cresce attraverso la sola imitazione» (*nihil autem crescit sola imitatione*).

[10, 2, 7-10] Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris. Nam rursus quid erat futurum si nemo plus effecisset eo

quem sequebatur? Nihil in poetis supra Livium Andronicum, nihil in historiis supra pontificum annales haberemus; ratibus adhuc navigaremus, non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae quam corpora in sole fecissent circumscriberet. 8. Ac si omnia percenseas, nulla sit ars qualis inventa est, nec intra initium stetit: nisi forte nostra potissimum tempora damnamus huius infelicitatis, ut nunc demum nihil crescat: nihil autem crescit sola imitatione. Quod si prioribus adicere fas non est, quo modo sperare possumus illum oratorem perfectum: cum in iis quos maximos adhuc novimus nemo sit inventus in quo nihil aut desideretur aut reprehendatur. Sed etiam qui summa non adpetent, contendere potius quam sequi debent. Nam qui hoc agit, ut prior sit, forsitan, etiam si non transierit, aequabit. Eum vero nemo potest aequare cuius vestigiis sibi utique insistendum putat: necesse est enim semper sit posterior qui sequitur. Adde quod plerumque facilius est plus facere quam idem: tantam enim difficultatem habet similitudo ut ne ipsa quidem natura in hoc ita evaluerit, ut non res quae simillimae quaeque pares maxime videantur utique discrimine aliquo discernantur.

[10, 2, 7-10] È vergognoso che ci si accontenti di raggiungere solo ciò che si imita. Infatti che cosa sarebbe accaduto se nessuno avesse realizzato di più di colui che seguiva? Non avremmo niente, tra i poeti, di superiore a Livio Andronico, niente, nella storiografia, oltre gli annali dei pontefici; navigheremmo ancora su zattere, non ci sarebbe la pittura se non quella che circo-scrive le linee esterne dell'ombra che i corpi hanno proiettato al sole. E se si esamina ogni cosa, nessun'arte è identica a quando è stata per la prima volta inventata, né è rimasta entro il suo orizzonte originario; a meno che non vogliamo condannare proprio il nostro tempo a questa infelicità, cioè che solo ora niente cresca; e niente cresce con la sola imitazione. Se non fosse lecito aggiungere qualcosa a chi ci ha preceduto, come possiamo sperare nell'oratore perfetto, dal momento che tra coloro che fino ad ora abbiamo riconosciuto come i più grandi non si è trovato nessuno in cui qualcosa non sia sentito come mancante o non ci sia motivo di critica? Persino coloro che non ambiscono ai massimi traguardi, devono essere in grado di competere piuttosto che limitarsi a seguire le orme. Chi opera per essere primo, forse, anche se non riesce a superare chi lo precede, almeno si metterà alla pari. Nessuno può eguagliare colui sulle cui orme pensa di doversi fermare: è inevitabile infatti che venga sempre dopo chi segue. Inoltre, spesso è più facile fare qualcosa di nuovo che ripetere lo stesso: la somiglianza presenta così tante difficoltà che nemmeno la natura stessa riesce a creare due cose talmente simili da non poter essere distinte da qualche differenza.

In questo passo, la riflessione, almeno nella parte iniziale, si sposta su un piano morale: stigmatizzando, infatti, l'atteggiamento di chi si limita a raggiungere ciò

che imita (*turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris*), Quintiliano non considera l'*imitatio* soltanto nei suoi aspetti tecnici e formativi, ma la eleva a una questione etica. L'accontentarsi dell'imitazione equivarrebbe a rinunciare alla possibilità di progresso umano che, invece, richiede una spinta competitiva, ossia un *contendere potius quam sequi*. Ne sono testimonianza storica tutte le arti (letteratura, pittura) e tutte le tecniche che non sono mai rimaste identiche alla propria forma originaria (*nulla sit ars qualis inventa est, nec intra initium stetit*).

Anche chi non aspira alla perfezione deve intraprendere una sfida competitiva (*contendere*)⁷⁴, perché chi si limita a riprodurre i modelli è destinato inevitabilmente a una posizione subordinata: *neesse est enim semper sit posterior qui sequitur* («è inevitabile infatti che venga sempre dopo chi segue»). L'implicita gerarchia tra chi guida e chi segue si traduce, quindi, nell'impossibilità di progredire se si seguono soltanto le orme altrui e ciò perché – come ribadirà – «qualunque cosa sia simile ad un'altra è inevitabile che sia inferiore a quella che imita, come l'ombra è inferiore al corpo, il ritratto al volto originale e la recitazione degli attori ai veri sentimenti» (*quod quidquid alteri simile est necesse est minus sit eo quod imitatur, ut umbra corpore et imago facie et actus histrionum veris affectibus*)⁷⁵.

La tensione competitiva non deve essere intesa solo come un tentativo di superamento, ma anche come un impulso positivo volto a migliorarsi e a proiettarsi oltre il limite imposto dai modelli. In quest'ottica il *contendere* non è aspirare ad essere *prior*, ma tendere ad *aequare*, che non implica, qui, l'idea statica dell'«essere uguale» quanto piuttosto l'idea di un confronto dinamico e creativo, ovvero il «mettersi in pari» con chi precede, compiendo, così, un passo nuovo rispetto alle orme dei predecessori, senza limitarsi a insistere su di esse: *eum vero nemo potest aequare cuius vestigiis sibi utique insistendum putat* («nessuno può eguagliare colui sulle cui orme pensa di doversi fermare»). Solo tentando di andare oltre quelle orme si può sperare di raggiungere una posizione di parità e diventare, a propria volta, un modello per altri. E forse è in questa visione innovativa della competizione che risiede la più grande lezione, straordinariamente attuale, di Quintiliano, in cui si avverte più la voce del maestro che quella del teorico. E proprio per questa ragione, questo passo può essere l'occasione per riflettere sul valore dell'apprendimento e sul corretto esercizio della competizione.

La lezione di Quintiliano, infatti, va ben oltre la retorica. Promuovendo, infatti, il concetto di 'eguagliare' (*aequare*) a principio educativo concreto e generale, Quintiliano propone un metodo volto a orientare l'allievo verso una crescita consapevole e continua. La competizione, così intesa, non si riduce a una sterile ambizione di superamento dell'*exemplum*, ma diventa la spinta motivazionale al miglioramento personale, attraverso cui il confronto con i modelli si trasforma in un'occasione per innovare e per contribuire attivamente al progresso individuale e collettivo. La sua visione, quindi, oggi più che mai, può essere trasmessa agli studenti come un invito a riscoprire il valore di una

⁷⁴ Sull'uso del verbo *contendere* e in generale sul lessico retorico afferente alla sfera dell'*imitari* si rinvia al contributo di RAINA 2008, 1399 ss. in cui peraltro vi è una puntuale disamina del passo di Quintiliano.

⁷⁵ *Inst.* 10, 2, 11.

competizione sana e costruttiva, finalizzata a crescere come persone capaci di lasciare un segno, alla stregua di quei modelli con cui ci si è confrontati.

Bibliografia

ANGELINI 1994 = M. ANGELINI, *Il potere plastico dell'immaginazione nelle gestanti tra XVI e XVIII secolo. La fortuna di un'idea*, «Intersezioni» 14, 53-69.

BATTISTI 1988 = D. BATTISTI, *Osservazioni sul testo del Περί μιμήσεως di Dionigi di Alicarnasso*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 30, 1988, 101-114.

BATTISTI 1990 = D. BATTISTI, *Imitazione e gestazione umana (A proposito di Dion. Hal. "De imit." VI p. 203, 1-6 Us. Rad.)*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 35, 1990, 65-68.

BATTISTI 1997 = D. BATTISTI (ed.), *Dionigi di Alicarnasso. Sull'imitazione*, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 1997.

BERTI 2018 = E. BERTI, *Lo stile e l'uomo. Quattro epistole letterarie di Seneca (Sen. epist. 114; 40; 100; 84)*, Pisa, Edizioni della Normale, 2018.

BOLDREER 2017 = F. BOLDREER «Ciceroniana on line» I, 1, 2017, 25-40.

CAMBIANO 1971 = G. CAMBIANO, *Platone e le tecniche*, Torino, Einaudi, 1971.

CARSON 1999 = A. CARSON 1999, *Economy of the Unlost, (Reading Simonides of Keos with Paul Celan)*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

CIARLETTA 1976 = N. CIARLETTA *Note sui riferimenti alla pittura nella Poetica di Aristotele*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 23, 1976, 127-139.

CICU 2005 = L. CICU, *Le api, il miele, la poesia. Dialettica intertestuale e sistema letterario greco-latino*, Roma, Sapienza Università Editrice, 2005.

DETIENNE 1977 = M. DETIENNE, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, trad. it. a cura di A. Fraschetti, Roma-Bari, Laterza, 1977.

ELSE 1958 = G. F. ELSE, *Imitation in the Fifth Century*, «Classical Philology», 2, 1958, 73-90.

FERMI 2014 = D. FERMI, *Questione di sguardi. il caso di 'impressione materna' in Heliod. 4, 8, 5 e 10, 14, 7*, «Quaderni urbinati di cultura classica» 106, 2014, 165-179.

GALLAVOTTI 1982⁴ = C. GALLAVOTTI (ed.), *Aristotele. Dell'arte poetica*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla-Mondadori, 1982⁴.

GENTILI 1995³ = B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma-Bari, Laterza, 1995³.

KOLLER 1954 = H. KOLLER, *Die Mimesis in der Antike*, Berna, A. Francke, 1954.

LANATA 1963 = G. LANATA, *Poetica pre-platonica, Testimonianze e frammenti*, Firenze, La Nuova Italia, 1963.

LAURENTI 1987 = R. LAURENTI (ed.), *Aristotele, I frammenti dei Dialoghi*, 2 voll., Napoli, Loffredo Editore, 1987.

MAIRE 2004 = B. MAIRE, *L'imprégnation par le regard ou l'influence des "simulacres" sur l'embryon*, in O. Bianchi, O. Thévenaz (edd.), *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique. Actes du colloque international, Lausanne, 20-22 mars 2003*, Frankfurt am Main-Bern, Peter Lang, 2004, 279-294

RACE 1987 = W. H. RACE, *Pindaric Encomium and Isokrates' Evagoras*, «Transactions of the American Philological Association» 117, 1987, 131-155.

RAINÀ 2008 = G. RAINÀ, *Contendere potius quam sequi (Inst. or. 10, 2, 9). Dinamiche del rapporto con i grandi del passato in Quintiliano*, in L. CASTAGNA E C. RIBOLDI

(edd.), *Amicitiae templa serena*, Studi in onore di Giuseppe Aricò, Milano, Vita e Pensiero, 2008, 1387-1409

ROHDE 1914³ = E. ROHDE, *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1914.

RUSSELL 1979 = D. A. RUSSELL, *De imitatione*, in D. WEST & T. WOODMAN (ed.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979, 1-16.

SACCO 2005 = D. SACCO, *Mimesis e tradizione classica*, in M. CENTANNI (ed.), *L'originale assente. Introduzione allo studio della tradizione classica*, Milano, Bruno Mondadori, 43-74, 2005.

SALAMON 2017 = G. SALAMON, *L'imitatio au livre X de l'Institution oratoire*, «Vita Latina» 195-196, 2017, 249-262.

STOK 2012 = F. STOK, *I classici dal papiro ad internet*, Roma, Carocci, 2012.

VALLOZZA 1990 = M. VALLOZZA, *Alcuni motivi del discorso di lode tra Pindaro e Isocrate*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 35, 1990, 43-58.

VEGETTI 2007 = M. VEGETTI (ed.), *Platone. La Repubblica*, Vol. VII, Libro X, Napoli, Bibliopolis, 2007.

WASZINK 1974 = J. H. WASZINK, *Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike*, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1974.

WULF 2023 = C. WULF, *Mimesis as conditio humana*, «Itinera» 26, 2023, 7-15.



Online on the December 2024

©2024 by the Author(s); licensee Classica Vox. This article is an Open Access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution, No Commercial, No Derivatives 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>)