

L'arte delle civiltà minoica e micenea

Tra i generi della trattatistica antica, merita una menzione a parte la letteratura periegetica. Con il termine “periegesi” ci si riferisce a un particolare filone storiografico, sviluppatosi prevalentemente in Età ellenistica, che, a partire da uno specifico itinerario geografico, raccoglie informazioni su luoghi, popoli e personalità di un certo rilievo. Tali informazioni, per quanto possibile, sono verificate dall'esperienza diretta dell'autore. Questo genere di storiografia si sviluppa in concomitanza con il fiorire del turismo cosiddetto “colto”, desideroso di visitare e conoscere i luoghi più interessanti della Grecia antica.

La *Periegesi della Grecia* di Pausania è una guida a uso dei viaggiatori, scritta dopo la metà del II secolo d.C. e composta da dieci libri, ognuno dei quali descrive una regione della Grecia antica. Pur non rientrando appieno nel campo degli scritti d'arte, assume grande importanza per le minuziose descrizioni di siti e monumenti che contiene. Grazie alla precisione di tali resoconti, gli archeologi sono in grado di identificare resti tuttora esistenti e di ricostruire complessi monumentali andati perduti.

Nel brano che segue, Pausania ci fornisce una puntuale relazione sullo stato delle antiche tombe di Micene, illustrando di ciascuna la collocazione e la funzione.

2 Le tombe reali di Micene

(Pausania, *Periegesi della Grecia*, II. 16.5-7, trad. it. di D. Musti, Fondazione Lorenzo Valla, Arnoldo Mondadori editore, Milano 1986)

[5] [...] Restano ancora varie parti della cinta muraria [di Micene], compresa la porta, sormontata da leoni: e attribuiscono queste opere ai Ciclopi, che costruirono presso Preto le mura di Tirinto.

[6] Fra le rovine di Micene c'è anche una fonte chiamata Perseia, e ci sono costruzioni sotterranee di Atreo¹ e dei figli, dov'erano depositati i loro tesori. E c'è la tomba di Atreo, e anche le tombe di quanti, ritornati da Ilio² con Agamennone e invitati a banchetto da Egisto³, furono da questo assassinati. La tomba di Cassandra⁴ la rivendicano i Lacedemoni che abitano nella zona di Amicle⁵; c'è ancora una tomba, quella di Agamennone, e

poi una dell'auriga Eurimedonte⁶, e una tomba comune a Teledamo e Penelope⁷.

[7] Questi sarebbero i due gemelli messi al mondo da Cassandra, che, ancora infanti, Egisto uccise dopo aver ucciso i loro genitori; e c'è la tomba di Elettra, che sposò Pilade, al quale l'aveva data in moglie Oreste⁸. Ellanico scrive che anche Elettra diede a Pilade due figli, Medonte e Strofio. Clitennestra, e con lei Egisto, furono invece sepolti a breve distanza dal muro; essi non furono infatti ritenuti degni d'esser sepolti all'interno, là dove giacevano Agamennone e coloro che erano stati assassinati insieme a lui.

1. Re di Micene, padre di Agamennone e Menelao.
2. Altro nome della città di Troia.
3. Divenuto amante di Clitennestra, moglie dello zio Agamennone, uccide quest'ultimo su istigazione della donna.
4. Figlia di Priamo, re di Troia, dopo la conquista della città, è concessa in premio ad Agamennone, che s'innamora di lei e le dà due figli. Al ritorno in patria, Cassandra è uccisa per gelosia da Clitennestra.

5. Città della Laconia, regione dell'antica Grecia, pochi chilometri a Sud-Est di Sparta.
6. Auriga di Agamennone, è ucciso da Egisto insieme al suo padrone. Nell'antica Grecia, l'auriga è colui che guida il carro da guerra e partecipa alle corse dei carri durante i giochi.
7. I due gemelli nati dall'unione di Cassandra e Agamennone.
8. Elettra e Oreste sono fratello e sorella, figli di Agamennone e Clitennestra.

L'arte, ignobile attività manuale

A causa delle poche fonti letterarie di cui disponiamo, è difficile comprendere quale sia la considerazione sociale di cui gode l'artista nell'antica Grecia e nel mondo romano. Gli storici che hanno affrontato la questione si sono sostanzialmente suddivisi in due fazioni, dando origine a una disputa di grande interesse.

Secondo gli studiosi che aderiscono alla teoria tradizionale, nell'antichità greca e romana gli artisti sono relegati a un gradino molto basso della scala sociale. La loro interpretazione è supportata dall'assenza di specifici vocaboli, nel greco antico, in grado di designare l'arte e l'artista. I soli appellativi in uso si riferiscono genericamente ai lavori artigianali o alle attività che prevedono un guadagno.

La teoria più recente tende, al contrario, a rivalutare lo *status* sociale dell'artista greco e romano, mostrandone per lo meno il carattere multiforme. Secondo gli aderenti a questa fazione, le testimonianze a cui fare appello sono troppo poche e scarse; inoltre, l'arco temporale indagato risulta estremamente lungo e variegato, dal punto di vista sia politico sia culturale. Secondo le interpretazioni più recenti, l'artista antico vive in una condizione di ambiguità, spesso equiparato all'artigiano e all'operaio, e dunque screditato per il carattere pratico del proprio mestiere, ma talvolta osannato per il grado di abilità tecnica che è riuscito a raggiungere.

Questa dicotomia è presente sin dalla descrizione omerica del dio Efesto, il dio-artista-operaio dall'aspetto rozzo, dotato tuttavia di una straordinaria capacità inventiva (▶ 3). Efesto, pur essendo precipitato giù dall'Olimpo perché brutto e infelice, è temuto dagli altri dei e, grazie alla propria astuzia, è in grado di procurarsi l'amore delle divinità più belle, Afrodite e le Grazie.

La volgarità del mestiere dell'artista è il tema di altri due testi inseriti nell'antologia. Il primo è tratto dalle *Storie* di Erodoto, la prima grande opera storica scritta in greco antico, composta alla metà del v secolo a.C. e giunta per intero sino a noi (▶ 4).

Il secondo è parte dell'*Economico* di Senofonte, trattato in forma di dialogo sull'amministrazione della casa e, in particolare, sull'agricoltura (▶ 5). Il testo ha come protagonista Socrate, il quale risponde alla domanda posta da Critobulo su quali siano le arti che il giovane libero deve coltivare.

Alla sostanziale critica di Socrate si oppone il giudizio di Aristotele, il quale, nel libro VIII della *Politica*, inserisce il disegno tra le materie di una corretta educazione, presupposto indispensabile per lo sviluppo di uno Stato sano e prospero (▶ 6).

3 Efesto, prototipo dell'artista

(Omero, *Iliade*, XVIII, vv. 410-418; trad. it. di G. Paudano, Einaudi-Gallimard, Torino 1997)

- 410 Così dicendo, il mostro si alzò dall'incudine ansando
e zoppicando: si agitava sotto le gambe sottili.
Tolse dal fuoco i mantici e raccolse tutti
gli attrezzi con cui lavorava in una cassa d'argento:
si deterse con la spugna il viso, le mani,
415 il collo robusto e il petto villosa,
indossò la tunica, prese il grosso bastone
e uscì zoppicando. [...]

4 Il mestiere rende volgari

(Erodoto, *Storie*, II, 167; trad. it. di A. Izzo D'Accini, Sansoni, Firenze 1967)

Se anche quest'uso i Greci lo hanno appreso dagli Egiziani non sono in grado di giudicarlo esattamente, giacché vedo che anche Traci¹, Sciti², Persiani, Lidi³ e quasi tutti i barbari considerano più spregevoli degli altri cittadini quelli che hanno appreso un mestiere e i loro discen-

denti, mentre quelli che si sono tenuti lontani dai lavori manuali li ritengono nobili, e particolarmente quelli che si sono dedicati alla guerra. Questo modo di pensare l'hanno appreso tutti i Greci e specialmente i Lacedemoni; i Corinzi⁴ invece non disprezzano affatto gli artigiani.

1. Popolo della regione a Nord della Grecia, tra Macedonia e Ponto.
2. Popolo nomade, che abita la zona a Nord del mar Nero e del Caspio, sino all'Asia centrale.
3. Abitanti di una regione affacciata sulla costa occidentale dell'Asia Minore.

4. L'eccezione costituita dagli abitanti di Corinto si deve probabilmente al fatto che sin dal IX secolo a.C. la città è sede di rilevanti attività artigianali, in modo particolare nel settore della ceramica.

5 I lavori manuali rovinano il corpo e i rapporti d'amicizia

(Senofonte, *Economico*, IV, 2-3; trad. it. di F. Roscalla, Rizzoli, Milano 1991)

[2] [...] Le arti manuali sono diffamate e naturalmente del tutto screditate nelle città. Rovinano il corpo di coloro che le praticano e di quelli che li sorvegliano, costringendoli a rimanere seduti all'ombra e, in alcuni casi, a passare tutto il giorno vicino al fuoco. Una volta effeminati¹ i corpi, anche le anime diventano molto meno vigorose.

[3] E le arti chiamate manuali non lasciano mai neppure un momento libero per dedicarsi agli amici e alla città. Così tali persone sembrano comportarsi male con gli amici ed essere cattivi difensori della patria. In alcune città, soprattutto in quelle che sembrano dotate di una buona organizzazione militare, non è permesso ad alcun cittadino di praticare le arti manuali.

1. Utilizzato in senso dispregiativo, con il significato di "rovinati".

6 Il disegno fra le materie dell'educazione

(Aristotele, *Politica*, VIII, 2, 1337a-1338b; trad. it. di R. Laurenti, Laterza, Roma-Bari 1973)

[1337a] [...] Adesso si discute delle materie di insegnamento: in realtà non tutti ritengono che i giovani devono imparare le stesse cose, sia in vista della virtù, sia in vista della vita migliore, e neppure è chiaro se conviene aver di mira l'intelligenza o piuttosto il carattere morale. [...]

[b] Neppure riguardo a ciò che conduce alla virtù c'è concordia (perché tutti onorano senz'altro la virtù, ma non la stessa, sicché è logico che differiscano anche riguardo al modo di esercitarsi in essa). Ora non c'è dubbio che il giovane deve apprendere tra le materie utili quelle indispensabili, non tutte però, è chiaro, essendo distinte le opere liberali da quelle illiberali, [e] quindi deve coltivare quante, fra le utili, non faranno ignobile chi le coltiva. Si devono ritenere ignobili tutti i mestieri e gli insegnamenti che rendono inadatti alle azioni della virtù il corpo o l'intelligenza degli uomini liberi. Perciò tutti i mestieri che per loro natura rovinano la condizione del corpo, li chiamiamo ignobili, come pure i lavori a mercede, perché tolgono alla mente l'ozio e la fanno gretta. Riguardo alle scienze liberali, poi, interessarsi di qualcuna entro certi limiti non è indegno di un libero, ma l'occuparsene troppo, fino all'eccesso, comporta i danni ricordati. Grande importanza riveste pure il fine per cui uno agisce o impara: l'agire in vista di se stesso o degli amici o per amore della virtù non è illiberale, ma chi fa queste stesse cose per gli altri spesso sembrerà che agisca in maniera mercenaria e servile. [...] Quattro sono all'incirca le materie con cui si suole impartire l'educazione: la grammatica, la ginnastica, la musica e, quarta, secondo alcuni, il disegno; grammatica e disegno si insegnano perché sono utili alla vita

e di vasto impiego; la ginnastica in quanto concorre a sviluppare il coraggio; ma sulla musica potrebbe già sorgere qualche dubbio. Adesso è certo in vista del piacere che i più vi si dedicano, ma dappprincipio l'incluso nell'educazione perché la natura stessa cerca - s'è già detto più volte - non solo di poter operare come si deve, ma anche di stare in ozio nobilmente. [...]

[1338a] [...] Di conseguenza è chiaro che bisogna imparare ad essere educati in talune cose in vista dell'ozio che c'è nello svago nobile, e che queste discipline e queste nozioni sono in funzione di se stesse, mentre quelle che servono all'attività pratica vanno riguardate come necessarie e in funzione di altro. Perciò gli antenati inclusero la musica nell'educazione, non in quanto necessaria (perché non ha niente di necessario), né in quanto utile (come la grammatica lo è per gli affari, per reggere la casa, per acquistare il sapere e per molte altre attività della vita civile e pare che anche il disegno sia utile per dare un giudizio più preciso sulle opere degli artigiani), né al modo della ginnastica, in vista della salute e dell'ardore in battaglia (perché nessuno di questi due risultati vediamo prodotti dalla musica) [...]. È pure chiaro che talune delle materie utili non devono essere insegnate ai ragazzi solo per l'utile, come ad esempio lo studio della grammatica, ma anche perché per loro mezzo si possono apprendere molte altre conoscenze: allo stesso modo impareranno il disegno non per evitare errori nelle loro compere private e quindi per non essere ingannati nell'acquisto o nella vendita delle cose, [b] bensì piuttosto perché rende osservatori della bellezza del corpo. Cercare da ogni parte l'utile non si addice affatto a uomini magnanimi e liberi. [...]

Il canone della bellezza

Riflettendo sulla figura umana in quanto rappresentazione artistica, si è spinti a chiedersi quando i Greci inizino a fissare in termini di rapporti numerici le relazioni tra le membra del corpo, ossia quando essi sviluppino la scienza antropometrica. Se tale domanda rimane sostanzialmente senza una risposta certa, a causa dell'esiguità di fonti a cui fare appello, sappiamo che il *Canone* di Policleto, trattato scritto dallo scultore di Argo intorno al 450 a.C., rappresenta l'apice di questa parabola temporale e fissa i fondamenti dell'antropometria greca classica. Il trattato, andato perduto e oggi noto soltanto attraverso le testimonianze di autori successivi, è il primo a teorizzare i temi della bellezza e dell'armonia, rappresentando il culmine artistico di equilibrio e razionalità dell'arte greca.

Durante le fasi di progettazione e realizzazione della statua del *Doriforo*, Policleto avvia una campagna di misurazioni su una moltitudine d'individui. Tali misurazioni sono finalizzate a identificare le proporzioni e i rapporti numerici ideali del corpo dell'uomo. In questo modo, lo scultore cerca di astrarre dall'infinita varietà umana un modello ideale, che possa rappresentare la norma di una figura virile nuda e stante. Le sue scoperte sono trascritte nel *Canone* ed esemplificate nella statua del *Doriforo*, la cui posa rispecchia la cosiddetta "ponderazione policletea", secondo la quale la figura umana è colta in uno stato di tensione dinamica, con il peso del corpo che si scarica interamente su una gamba, mentre l'altra è leggermente flessa e tocca terra soltanto con la punta del piede (► 7).

Il corpo ideale di Policleto, né alto né basso, né grasso né magro, riscuote grande successo per la semplicità dei rapporti proporzionali che lo caratterizzano: le parti minori del corpo sono espresse con frazioni ordinarie delle parti maggiori e del tutto.

Una lunga citazione del *Canone* si ritrova nel testo *Sulle massime di Ippocrate e Platone* di Galeno, medico originario di Pergamo vissuto nel II secolo d.C. (► 8). Commentando l'opinione del filosofo stoico Crisippo, secondo cui il corpo è il risultato dell'armonia fra tutti gli elementi di cui è composto, Galeno fa riferimento al trattato di Policleto, lasciandoci una delle più preziose testimonianze a riguardo.

7 La regola di Policleto

(Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXIV, 55-56; trad. it. di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Einaudi, Torino 1982-88)

[55] Policleto di Sicione¹, allievo di Agelada, fece il *Diadúmeno*², figura effeminata di giovinetto, famoso per il suo prezzo di 100 talenti, e così pure il *Doriforo*³, figura di ragazzo già virile d'aspetto. Compose inoltre quello che gli artisti chiamano "canone", cercando in esso, come in una legge, le regole dell'arte, ed è ritenuto l'unico ad aver teorizzato l'arte con un'opera d'arte⁴. Fece anche l'*Atleta che si deterge con lo strigile*⁵ e il giovinetto nudo che fa lo sgambetto e due fanciulli, pure nudi, che giocano a dadi: sono chiamati *Astragalizonti* e si trovano nell'atrio

dell'imperatore Tito: per molti esperti non esiste un'opera più perfetta di questa; [56] egli è egualmente l'autore del *Mercurio* che era a Lisimachia, dell'*Ercole* che è a Roma, del condottiero che prende le armi, dell'*Artemone*, detto *L'uomo in lettiga*⁶. Si ritiene che abbia portato quest'arte al suo apogeo e se Fidia è stato l'iniziatore della scultura in bronzo, è lui che l'ha portata alla perfezione. Una sua idea originale fu quella di far appoggiare le statue su una sola gamba⁷; tuttavia Varrone⁸ dice che esse sono "quadrate" e quasi tutte riconducibili a un unico modello.

1. Poiché è certo che Policleto sia di Argo, è probabile che Plinio lo abbia confuso con Lisippo; in caso contrario, dobbiamo pensare che l'artista sia nato a Sicione da famiglia argiva, oppure che i Sicioni abbiano inteso onorare il grande bronzista offrendogli la cittadinanza onoraria.
2. Il *Diadúmeno*, ovvero "colui che cinge la benda sul capo", opera appartenente alla produzione tarda di Policleto, è nota da diverse copie, tra le quali è notevole quella di Delo, al Museo Nazionale di Atene.
3. Il *Doriforo*, ovvero il "portatore di lancia", è la statua più famosa di Policleto, che risale al periodo della sua piena maturità. Se ne conoscono numerose copie, la più importante delle quali

- provviene da Pompei e si trova al Museo Archeologico di Napoli.
4. La statua del *Doriforo*, che, per così dire, illustra le teorie enunciate nel trattato.
5. Si tratta dell'*Apoxyómenos*, noto grazie alla copia conservata ai Musei Vaticani.
6. Su alcune di queste statue permangono problemi d'identificazione.
7. Si tratta della ponderazione policletea di cui si è parlato nell'introduzione. La figura è colta in una posa che prelude a un imminente movimento.
8. Grande erudito romano del I secolo a.C., è una delle principali fonti di Plinio.

8 La bellezza secondo Policleto

(Galeno, *Sulle massime di Ippocrate e Platone*, 5, 3; trad. it. di M.L. Gualandi, in *L'antichità classica*, Carocci, Roma 2001)

Crisippo [...] dice che la salute del corpo nasce dall'esatta proporzione di quelli che sono i suoi elementi, caldo, freddo, secco, umido, e la bellezza dall'esatta proporzione non degli elementi, ma delle parti, di un dito rispetto a un altro dito, di tutte le dita rispetto al carpo e al metacarpo, di questi rispetto all'avambraccio, di questo rispetto al braccio, e insomma di tutte le parti tra loro, com'è scritto nel *Canone* di Policleto. Policleto,

infatti, dopo aver detto in questo scritto quali sono le esatte proporzioni del corpo, volle provare con un'opera la verità del suo discorso, e compose una statua secondo i precetti che aveva scritti, e la chiamò con lo stesso nome del discorso, *Canone*. Del resto, che la bellezza del corpo stia nell'esatta proporzione delle parti è un'opinione comune a tutti i medici e a tutti i filosofi.

L'arte come imitazione e le teorie del bello

Per Greci e Romani la mimesi, ossia l'imitazione, è il fondamento di tutte le arti. Pittori, scultori, poeti, musicisti, danzatori e attori sono chiamati "imitatori", e il loro scopo è individuato nell'accostarsi il più possibile al reale, utilizzando ciascuno il proprio specifico mezzo espressivo: immagini, parole, suoni o gesti. Tale presupposto non viene mai meno nel corso dell'antichità, anche quando Greci e Romani entrano in contatto con culture aniconiche di origine orientale, come quella ebraica, che osteggiano apertamente il potere della rappresentazione mimetica.

Tuttavia, sin dagli albori, il concetto di mimesi è interpretato in modi assai diversi e finisce per originare una molteplicità di teorie dell'arte. Quali sono le finalità del processo imitativo? Qual è l'oggetto privilegiato dell'imitazione?

Le risposte assai diverse che queste domande possono generare conducono ad approcci differenti, spesso antitetici. Si va dall'esaltazione del potere illusivo della pittura e della scultura, espressa nella famosa disputa tra Zeusi e Parrasio (► 9), fino alla possibilità per l'artista di fare uso di modelli diversi per realizzare la propria imitazione. Quest'ultimo caso si configura come un principio di straordinaria importanza, perché, come racconta la storia di Zeusi e delle fanciulle di Crotona, l'artista può andare oltre la semplice imitazione della realtà, selezionando e assemblando gli elementi più belli che trova in natura, nel tentativo di avvicinarsi il più possibile alla bellezza ideale (► 10).

L'essenza mimetica delle arti è la ragione dell'impetosa condanna che Platone riserva a ogni manifestazione artistica nel libro X della *Repubblica* (► 11). I protagonisti del lungo dialogo, Socrate e Glaucone, fratello di Platone, giungono ad affermare che la realtà sensibile altro non è che uno sbiadito riflesso del mondo iperuranio delle idee, quello in cui si celano verità e bene. Pertanto l'arte, configurandosi come imitazione di un'imitazione (un'imitazione di secondo grado), non fa che allontanare l'uomo dalla contemplazione di ciò che è vero e, in quanto tale, buono. L'imitazione delle arti produce illusioni fallaci che fanno presa sulla parte meno nobile dell'animo umano, quella emotiva e irrazionale, suscitando così passioni deleterie.

La condanna senza appello di tutte le arti proclamata da Platone è, per così dire, ribaltata nel pensiero di Aristotele. Negando l'esistenza di un mondo trascendente delle idee, Aristotele non solo non giudica inadeguato l'atto d'imitazione del mondo sensibile, ma gli concede anche una funzione etica ed educativa (► 12). Se per Platone, dunque, ogni imitazione stimola sentimenti che l'uomo saggio dovrebbe reprimere, per Aristotele, al contrario, la mimesi induce un processo di benefica purificazione da tali nocive passioni, la cosiddetta "catarsi".

Con Quintiliano, autore dell'ultimo brano di questa sezione, la teoria dell'imitazione si arricchisce di un nuovo tassello, che rappresenta uno dei motivi più ricorrenti nella letteratura artistica successiva (► 13). Quintiliano, nel tentativo di mettere a fuoco i caratteri del perfetto oratore, introduce il tema dell'imitazione dei maestri e dell'arte delle epoche passate. La sua posizione è chiara: emulare i buoni esempi non mortifica l'artista, ma al contrario ne esalta le capacità creative.

9 La gara di verosimiglianza tra Zeusi e Parrasio

(Plinio il Vecchio, *Storia naturale*, XXXV, 65-66; trad. it. di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Einaudi, Torino 1982-88)

[65] Si racconta che Parrasio venne a gara con Zeusi; mentre questi presentò dell'uva dipinta così bene che gli uccelli si misero a svolazzare sul quadro, quello espose una tenda dipinta con tanto verismo che Zeusi, pieno di orgoglio per il giudizio degli uccelli, chiese che, tolta la tenda, finalmente fosse mostrato il quadro; dopo essersi accorto dell'errore, gli concesse la vittoria con nobile modestia: se egli aveva ingannato gli uccelli, Parrasio aveva ingannato lui stesso, un pittore.

[66] Si racconta che poi anche Zeusi dipinse un fanciullo che portava l'uva sulla quale, al solito, volarono gli uccelli; onde, con la stessa spontaneità, si fece dinanzi al quadro adirato e disse: «Ho dipinto l'uva meglio del fanciullo, perché, se avessi fatto bene anche lui, gli uccelli avrebbero dovuto averne paura».

10 Zeusi e le fanciulle di Crotona

(Cicerone, *Sull'invenzione*, II, 1, 1-3; trad. it. di M.L. Gualandi, in *L'antichità classica*, Carocci, Roma 2001)

[1] Una volta i cittadini di Crotona, che attraversavano un periodo di grande prosperità ed erano considerati tra i più ricchi d'Italia, decisero di decorare con splendide pitture il tempio di Giunone¹, che era oggetto di grande venerazione. Per questo motivo si rivolsero a Zeusi di Eraclea, che a quel tempo era considerato di gran lunga il miglior pittore, assicurandogli un lauto compenso. Egli non solo dipinse parecchi quadri - di una parte dei quali è sopravvissuto il ricordo fino a noi, grazie alla venerazione di cui gode il santuario - ma per poter racchiudere in una muta immagine il modello perfetto di bellezza femminile, disse di voler dipingere l'effigie di Elena². I Crotoniati accettarono di buon grado, poiché spesso avevano sentito dire che [Zeusi] era il più bravo di tutti nella rappresentazione di figure femminili: pensavano infatti che, se si fosse superato nel genere in cui era maestro, avrebbe loro lasciato nel tempio un capolavoro.

[2] Non si ingannavano. Zeusi infatti per prima cosa chiese loro se ci fossero delle belle fanciulle. Essi lo condussero subito in palestra e gli mostrarono parecchi ragazzi, tutti molto belli (c'è stato un tempo, infatti, in cui i Crotoniati superavano tutti in fatto di forza fisica

e bellezza e riportavano, con grande onore, gloriose vittorie negli agoni ginnici). Dopo che ebbe contemplato con grande attenzione la bellezza dei giovani, quelli gli dissero: «A casa ci sono le sorelle di questi ragazzi e quale sia la loro avvenenza puoi intuirlo dall'aspetto di questi ultimi». [Zeusi allora] rispose: «Portatemi dunque, vi prego, le più belle fra queste fanciulle, affinché possa dipingere ciò che vi ho promesso in modo tale che la vera bellezza trasmigri dall'esempio vivente nel muto simulacro».

[3] Allora i Crotoniati, con un pubblico decreto, riunirono le fanciulle e dettero al pittore la facoltà di scegliere quelle che voleva. Egli ne scelse cinque, delle quali i poeti hanno tramandato i nomi, poiché la loro bellezza era stata giudicata da uno che doveva avere uno spiccato senso estetico. [Ne scelse cinque], poiché pensava che non fosse possibile trovare in un solo corpo tutto ciò che serviva [per creare un esempio perfetto] di bellezza: la natura infatti non ripone la perfezione assoluta in un unico esemplare, ma anzi, come se dubitasse di non avere di che donare alle altre, se concede tutto ad una sola, essa dona qualcosa di buono a ciascuna, mescolando a qualcosa di meno buono.

1. Si tratta del tempio di capo Lacinio, costruito alla fine del VI secolo a.C.

2. Moglie di Menelao, re di Sparta, è considerata l'incarnazione della bellezza. Paride, nel famoso giudizio su chi sia la dea più

bella, le consegna la vittoria, preferendola a Era e Artemide. Il rapimento di Elena da parte di Paride è l'episodio che innesca la guerra di Troia.

11 Il pittore è un imitatore di secondo grado

(Platone, *Repubblica*, X, 595a-602c; trad. it. di F. Sartori, Laterza, Roma-Bari 1986)

[595a] «Certo» ripresi «molte altre riflessioni sul nostro stato mi fanno concludere che l'abbiamo fondato nel miglior modo possibile. Ma lo dico soprattutto se penso alla poesia».

«Cosa pensi?» chiese.

«Di non accoglierne in nessun modo la parte imitativa. Che non si debba assolutamente accoglierla, appare ora e con più evidenza, come a me sembra, poiché sono distinti, ciascuno per conto proprio, gli aspetti dell'anima».

«Come dici?».

[b] «A voi posso ben dirlo, ché certo non mi denuncerete agli autori tragici e a tutti gli altri che usano l'imitazione. Tutte le opere di questo genere costituiscono, sembra, un grave danno per lo spirito degli ascoltatori che non dispongono del farmaco, ossia che non le conoscono quali sono effettivamente».

«A che cosa pensi» chiese «per parlare così?».

«Si deve dirlo» risposi. «Eppure un senso di affetto e di reverenza che fin da fanciullo nutro per Omero mi fa riluttante a parlare. Perché, a mio parere, il primo maestro e guida di tutti codesti bravi tragediografi è stato lui.

[c] Ma d'altra parte non si deve onorare un uomo più della verità e, come dico, si deve parlare».

«Senza dubbio».

«Ebbene ascolta, anzi rispondi».

«Chiedi pure».

«Sapresti dirmi che cosa è mai, in generale, l'imitazione? Perché nemmeno io capisco troppo cosa vuol essere».

«Figurati allora» rispose «se lo capirò io!».

«Non c'è nulla di strano» ripresi; «persone più deboli di vista hanno veduto molte cose prima di persone dallo sguardo più acuto».

[596a] «È così» ammise. «Però, quando tu sei presente, non mi sentirei nemmeno voglia di parlare, anche se una cosa mi fosse evidente. Vedi piuttosto tu stesso».

«Ebbene, vuoi che, fedeli al nostro solito metodo, incominciamo di qui a esaminare la questione? Siamo soliti - non è vero? - porre un'unica singola specie per ciascun gruppo di molti oggetti ai quali attribuiamo l'identico nome. Forse non comprendi?».

«Comprendo».

«Consideriamo anche adesso uno qualunque di questi numerosi oggetti, quello che vuoi. Per esempio, se consenti, esistono molti letti e tavoli, non è vero?».

[b] «Come no?».

«Però le idee relative a questi mobili sono soltanto due, una del letto e una del tavolo».

«Sì».

«E non siamo anche soliti dire che l'artigiano dell'uno e dell'altro di questi mobili guarda all'idea, per fare così l'uno i letti, l'altro i tavoli che noi usiamo? E non è allo stesso modo per gli altri oggetti? Ma l'idea stessa non la costruisce nessun artigiano. Come potrebbe?».

«In nessuna maniera».

«Ma vedi anche come chiami questo artigiano».

«Quale?»

[c] «Quello che fa tutti quegli oggetti che ogni singolo operaio fa, ciascuno nel proprio campo specifico».

«Tu parli di un uomo bravo e meraviglioso».

«Non ancora, ma presto potrai afferrarlo meglio. Questo medesimo operaio non solo è capace di fare ogni sorta di mobili, ma anche tutti i prodotti della terra, e crea tutti gli esseri viventi e per di più se stesso; e poi crea cielo, terra, dei e tutto il mondo celeste e sotterraneo dell'Ade».

«Tu parli» rispose «di un sofista ben meraviglioso».

[d] «Non ci credi?» replicai. «Dimmi: pensi che un simile artigiano non ci sia affatto? O credi che un autore di tutto questo possa in certo modo esistere e in certo modo no? Non t'accorgi che anche tu stesso saresti capace di fare tutte queste cose, almeno in un certo modo?».

«E qual è» chiese «questo modo?».

«Un modo non difficile» risposi «anzi attuabile in maniere diverse e rapide, rapidissime addirittura. Basta che tu voglia prendere uno specchio e farlo girare da ogni lato.

[e] Rapidamente farai il sole e gli astri celesti, rapidamente la terra e poi te stesso e gli altri esseri viventi, i mobili, le piante e tutti gli oggetti che si dicevano or ora».

«Sì» rispose «oggetti apparenti, ma senza effettiva realtà».

«Bene» dissi «vieni a proposito per il nostro discorso. A simili artigiani, secondo me, appartiene anche il pittore. Non è vero?».

«Come no?».

«Ma dirai, credo, che gli oggetti fatti da lui non sono veri. Eppure, in un certo modo almeno, anche il pittore fa un letto. O no?».

«Sì» rispose «però anche il suo è un letto apparente».

[597a] «E il fabbricante di letti? Non dicevi poco fa che non costruisce la specie in cui diciamo consistere "ciò che è" letto, ma costruisce un determinato letto?».

«Lo dicevo, sì».

«Se dunque non fa “quello che è” letto, non farà ciò che è, ma un oggetto che è esattamente come ciò che è, ma che non è. E chi asserisce che l’opera del costruttore di letti o di un altro operaio è cosa perfettamente reale, non rischierebbe di dire cose non vere?».

«Non vere, certamente» rispose; «così almeno potrà credere chi si occupa di simili argomenti».

«Allora non meravigliamoci affatto se anche quest’opera è, rispetto alla verità, qualcosa di vago».

[b] «No certo».

«Ebbene» ripresi «vuoi dire che, servendosi di questi medesimi esempi, ricerchiamo che mai è quest’imitatore?».

«Se vuoi ...» disse.

«Questi nostri letti si presentano sotto tre specie. Uno è quello che è nella natura: potremmo dirlo, credo, creato dal dio. O da qualcun altro?».

«Da nessun altro, credo».

«Uno è poi quello costruito dal falegname».

«Sì» disse.

«E uno quello foggiano dal pittore. Non è vero?».

«Va bene».

«Ora, pittore, costruttore di letti, dio sono tre e sovrintendono a tre specie di letti».

«Sì, tre».

[c] «Ebbene, il dio, sia che non l’abbia voluto sia che qualche necessità l’abbia costretto a non creare nella natura più di un solo e unico letto, si è limitato comunque a fare, in unico esemplare, quel letto in sé, ossia “ciò che è” letto. Ma due o più letti di tal genere il dio non li ha prodotti, e non c’è pericolo che li produca mai».

«Come?» chiese.

«Perché» ripresi «se ne facesse anche due soli, ne riapparirebbe uno di cui ambedue quelli, a loro volta, ripeterebbero la specie. E “ciò che è” letto sarebbe quest’ultimo, anziché quei due».

«Giusto» rispose.

[d] «Conscio di questo, credo, il dio ha voluto essere realmente autore di un letto che realmente è, non di un letto qualsiasi; né ha voluto essere un qualsiasi fabbricante di letti. E perciò ha prodotto un letto che fosse unico in natura».

«Può darsi».

«Vuoi dunque che lo chiamiamo naturale creatore di questa cosa, o con un titolo consimile?».

«È proprio giusto» rispose; «perché sia questo sia tutto il resto l’ha fatto in natura».

«E il falegname? Non dobbiamo chiamarlo artigiano del letto?».

«Sì».

«E anche il pittore artigiano e autore di questo oggetto?».

«No, assolutamente».

«Ma come lo definirai rispetto al letto?».

[e] «Secondo me» disse «l’appellativo che più si addice potrebbe essere “imitatore dell’oggetto di cui quegli altri sono artigiani”».

«Bene» risposi «Allora chiami tu imitatore chi è l’artefice della terza generazione di cose a partire dalla natura?».

«Senza dubbio» rispose.

«Tale sarà dunque anche l’autore tragico, se è vero che è imitatore. Per natura egli è il terzo a partire dal re¹ e dalla verità. E tali saranno tutti gli altri imitatori».

«Può essere».

«Eccoci dunque d’accordo sull’imitatore. Ora veniamo al pittore».

[598a] Dimmi: ti sembra che egli cerchi di imitare il singolo oggetto in sé che è nella natura, oppure le opere degli artigiani?».

«Le opere degli artigiani» rispose.

«Quali sono o quali appaiono? Fa’ ancora questa distinzione».

«Come dici?» chiese.

«Così: un letto, che tu lo guardi di lato o di fronte o in un modo qualsiasi, differisce forse da se stesso? O non c’è nessuna differenza, anche se appare diverso? E analogamente gli altri oggetti?».

«È così» rispose; «appare diverso, ma non c’è alcuna differenza».

[b] «Esamina ora quest’altro punto. A quale di questi due fini è conformata l’arte pittorica per ciascun oggetto? A imitare ciò che è così com’è, o a imitare ciò che appare così come appare? È imitazione di apparenza o di verità?».

«Di apparenza» rispose.

«Allora l’arte imitativa è lungi dal vero e, come sembra, per questo esegue ogni cosa, per il fatto di cogliere una piccola parte di ciascun oggetto, una parte che è una copia. Per esempio il pittore, diciamo, ci dipingerà un calzolaio, un falegname, gli altri artigiani senza intendersi di alcuna delle loro arti».

[c] Tuttavia, se fosse un buon pittore, dipingendo un falegname e facendolo vedere da lontano, potrebbe turlupinare² bambini e gente sciocca, illudendoli che si tratti di un vero falegname».

«Perché no?».

«Ma mio caro, di tutti costoro si deve, credo, pensare così. Quando, a proposito di un certo individuo, uno

1. Non è chiaro a chi Platone si riferisca con il termine “re”. Potrebbe trattarsi della divinità, come pure di un’espressione che

indica genericamente l’assoluta, perfetta e unica realtà.
2. Ingannare beffando la buona fede degli altri.

venga ad annunciarci di aver incontrato un uomo che conosce tutti i mestieri e ogni altra nozione propria dei singoli specialisti, e tutto conosce più esattamente di chiunque altro, [d] a tale persona dovremo replicare che è un sempliciotto e che con ogni probabilità ha incontrato un ciarlatano, un imitatore, da cui è stato turlupinato; e così gli è sembrato onnisciente, ma solo perché è lui incapace di vagliare scienza, ignoranza e imitazione».

«Verissimo» disse.

«Dopo di che» feci io «dobbiamo esaminare la tragedia e il suo caposcuola Omero, [e] perché sentiamo dire da taluni che costoro conoscono tutte le arti e tutte le cose umane pertinenti alla virtù e al vizio, e perfino le divine. Infatti, dicono, il buon poeta, se deve comporre bene sugli argomenti che vuole trattare, è costretto a comporre avendone conoscenza; altrimenti non può comporre. Occorre dunque esaminare se questa gente, per aver incontrato questi imitatori, si è fatta turlupinare e se, vedendone le opere, [599a] non si accorge che sono lontane di tre gradi dall'essere e facilmente eseguibili da chi ignori la verità (perché quegli imitatori producono apparenze, non cose reali); oppure se le sue parole hanno senso e realmente i buoni poeti conoscono gli argomenti che, secondo i più, trattano con bravura».

«Sì, è un'indagine senza dubbio da fare» rispose.

«Ebbene, se uno potesse fare ambedue le cose, cioè l'oggetto da imitare e la copia, credi che si lascerebbe andare seriamente a costruire delle copie e che di questo farebbe l'ideale supremo della propria vita?».

[b] «Io no davvero».

«In ogni caso, credo, se possedesse vera scienza di ciò che imita, attenderebbe seriamente alle opere assai più che alle imitazioni, cercherebbe di lasciare a ricordo di sé numerose e belle opere e preferirebbe essere la persona encomiata che l'encomiatore».

«Credo di sì» rispose; «ché non sono pari l'onore e l'utile».

«Di tutto il resto dunque non chiediamo conto a Omero o a qualsivoglia altro poeta. [...]»

[600e] [...] «Ammettiamo dunque che, a cominciare da Omero, tutti i poeti sono imitatori di copie della virtù e delle altre cose di cui trattano e che non attingono la verità? Ma, come or ora dicevamo, il pittore, pur senza intendersi di persona della fabbricazione delle scarpe, [601a] farà un calzolaio che sembrerà un vero calzolaio a chi non se ne intende e giudica invece in base ai colori e alle figure?».

«Senza dubbio».

«Così credo, diremo che anche il poeta applica certi

colori alle singole arti mediante i nomi e le frasi, senza intendersi d'altro che dell'imitazione. E così altre persone simili a lui, che giudicano in base alle parole, [b] credono che, quando uno parla o della fabbricazione delle scarpe o del comando di truppe o di qualunque altro argomento rispettando il metro, il ritmo e l'armonia, parli molto bene. Tanto è grande il fascino che esercitano naturalmente questi mezzi espressivi! [...] Su, rifletti a questo: l'autore della copia - l'imitatore - diciamo che non s'intende per nulla di ciò che è, ma di ciò che appare. Non è così?».

«Sì».

[c] «Ebbene, non lasciamo la cosa detta a metà, ma vediamola completamente».

«Parla» disse.

«Il pittore, diciamo, dipingerà briglie e morso?».

«Sì».

«Ma li fabbricheranno il cuoiaio e il fabbro?».

«Senza dubbio».

«E il pittore s'intende di come devono essere le briglie e il morso? O non se ne intende nemmeno chi le fabbrica, il fabbro e il cuoiaio, ma chi sa usarli, il solo cavaliere?».

«È verissimo».

«E non diremo che è così per ogni altra cosa?».

«Come?».

[d] «Che per ciascuna esistono, in certo modo, queste tre arti: quella che la userà, quella che la fabbricherà, quella che la imiterà?».

«Sì».

«Ora, virtù, bellezza, regolarità di ciascun oggetto, di ciascun animale e di ciascuna azione non esistono se non in funzione dell'uso per cui ciascuno è fabbricato o ha naturale costituzione?».

«È così».

«Allora chi usa ciascun oggetto, deve per forza averne esperienza e comunicare al fabbricante quali sono gli effetti, buoni o cattivi, che l'oggetto da lui usato produce nell'atto dell'uso».

[e] Per esempio, un auleta³ comunica al fabbricante di *aulói*⁴ i dati relativi agli *aulói* che gli servono quando suona. Gli darà le direttive sui vari requisiti da tenere presenti nella fabbricazione, e quegli le attuerà».

«E come no?».

«Ora, se il primo segnala qualità e difetti degli *aulói*, non lo fa perché sa? E il secondo non li fabbricherà perché gli crede?».

«Sì».

«Quindi il fabbricante sarà sempre in buona fede sulla perfezione e sulla imperfezione dell'utensile, si

3. Suonatore di flauti.

4. Flauti.

tratti pure del medesimo: ciò perché frequenta chi sa e ha l'obbligo di ascoltarlo. Invece chi usa quell'utensile ne avrà scienza».

[602a] «Senza dubbio».

«E delle cose che dipinge, siano o no belle e rette, l'imitatore avrà scienza derivante dall'uso? O ne avrà retta opinione perché è obbligato a frequentare chi sa e a ricevere le direttive sui soggetti da dipingere?».

«Né questo, né quello».

«E allora sulle cose che imita, considerate in rapporto alla loro perfezione o imperfezione, l'imitatore non avrà né scienza, né rette opinioni».

«Sembra di no».

«Carino davvero sarebbe l'imitatore della poesia, se

si considera quanta è la sua sapienza negli argomenti trattati!».

«Non troppo».

[b] «Eppure imiterà, senza sapere quali siano i difetti o i pregi di ciascun argomento. A quanto sembra, imiterà ciò che appare bello ai più, che non sanno nulla».

«E che altro dovrebbe fare?».

«Su questo punto, almeno a quello che sembra, siamo abbastanza d'accordo: l'imitatore conosce solo un poco le cose che imita, e l'imitazione è uno scherzo e non una cosa seria [...]. [c] Per Zeus!» ripresi «ma questo atto di imitare non è cosa che viene terza a partire dalla verità? No?».

«Sì».

12 L'imitazione è fonte di conoscenza

(Aristotele, *Poetica*, IV, 1448b; trad. it. di G. Paudano, Laterza, Roma-Bari 1998)

L'imitare è congenito fin dall'infanzia dell'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. Ne è indizio ciò che avviene nell'esperienza. Anche di ciò che ci dà pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta riproduzione, come le immagini delle belve più odiose e dei cadaveri. La causa, anche di ciò, è che imparare è un grandissimo piacere non solo

per i filosofi, ma anche per tutti gli altri, tranne che ne partecipano in minor misura. Si gode dunque a vedere le immagini perché contemplandole si impara e si ragiona su ogni punto, per esempio che una certa figura è il tale. Se poi quell'immagine capita di non averla mai vista prima, allora non procurerà piacere in quanto imitazione, ma per la sua fattura, il colore o qualche altro motivo del genere.

13 Come si deve imitare

(Quintiliano, *Istituzione oratoria*, X, 2, 1-12, 14-16, 18-19, 21-24, 26-27; trad. it. di R. Faranda, P. Pecchiura, UTET, Torino 1968)

[1] [...] Certo non si può dubitare che gran parte della retorica consista nell'imitazione. Giacché, come la prima e più importante attività fu l'inventare, così è utile seguire i migliori esempi.

[2] Del resto il bilancio generale della vita comporta che noi stessi vogliamo fare quanto approviamo negli altri. Così i ragazzi, per abituarsi a scrivere, seguono il tracciato delle lettere dell'alfabeto; così i cantanti guardano, come a un modello, alla voce dei maestri di canto, i pittori alle tele dei grandi del passato e i contadini alle esperienze agricole precedenti: vediamo, insomma, che gli inizi di ogni disciplina si formano su un modello prestabilito.

[3] E, per Ercole, è necessario essere o simili o diversi da quelli buoni. Raramente la natura rende simili, mentre tale effetto è spesso prodotto dall'imitazione. Ma ciò stesso, che ci rende il fare ogni cosa tanto più agevole di quanto non sia stato per coloro che non ebbero modelli da seguire, se non viene fatto con cautela e discernimento, finisce per nuocere.

[4] Innanzitutto, dunque, l'imitazione da sola non basta, anche perché contentarsi di quello che hanno inventato gli altri è sintomo di pigrizia mentale. E che sarebbe stato di quei tempi che furono senza modello, se gli uomini avessero creduto di non poter fare o pensare nulla che già non sapessero? Certamente non si sarebbe scoperto nulla.

[5] Per quale motivo, allora, non dovrebbe esserci lecito scoprire qualcosa che prima non era? Forse quei primitivi furono indotti solo dall'istinto naturale a creare tante cose nuove, e noi non saremo stimolati a cercare dalla considerazione inoppugnabile che chi ha cercato ha finito per trovare?

[6] E, posto che quanti non ebbero maestro per alcuna disciplina hanno trasmesso ai posteri numerose scoperte, l'esperienza di alcune cose non ci sarà utile per scoprirne altre, ma ci limiteremo al beneficio altrui? Come alcuni pittori si studiano solo di imparare a dipingere ritraendo linee e misure, [7] così è ugualmente indegno contentarsi dei risultati della sola imitazione. Che sarebbe accaduto se nessuno avesse realizzato qualcosa di più del modello che imitava? Non avremmo nulla in poesia, tranne Livio Andronico¹, nulla in storiografia,

tranne gli *Annali* dei Pontefici² navigheremmo ancora su barchette; non avremmo altra pittura, se non quella che ritrae le ombre degli oggetti riflessi al sole³.

[8] E ad un esame generale e completo si può vedere che nessun'arte è rimasta nelle stesse condizioni in cui era quando fu inventata, né si è fermata entro gli stessi limiti: a meno che per caso non facciamo colpa soprattutto ai nostri tempi di questa infelicità, che cioè oggi nulla cresca; e nulla cresce con la sola imitazione.

[9] Ora, se non è lecito aggiungere qualche cosa a quel che è stato prima, come poter sperare nel perfetto oratore che ci proponiamo? Tanto più che tra i grandissimi finora conosciuti, non ce n'è uno che presenti qualche mancanza. Ma anche quanti non si propongono l'eccellenza dovrebbero fare a gara con loro, più che imitarli pedissequamente.

[10] Infatti chi gareggia per essere primo, anche se non sorpasserà il rivale forse lo raggiungerà. Nessuno, invece, può eguagliare colui del quale si limita al più a calcare le orme: giacché è necessario che chi segue stia sempre indietro. Si aggiunga il fatto che generalmente è più facile fare di più che fare la stessa cosa: perché la somiglianza comporta tanta difficoltà, che neppure la natura stessa è riuscita a non distinguere per qualche differenza cose che sembrano somigliantissime e sostanzialmente pari.

[11] Inoltre, qualunque cosa sia simile ad un'altra, lo è necessariamente meno di quella che imita, come l'ombra è meno somigliante del corpo, l'imitazione dell'originale, e le rappresentazioni degli attori degli affetti veri. Ciò avviene anche nelle orazioni. Infatti le cose che prendiamo a modello sono vere e naturali; ogni imitazione al contrario è il prodotto di un'anima umana, adattata a una finalità diversa.

[12] Da ciò deriva che le declamazioni hanno minor sostanza e vigore delle orazioni, perché in queste la materia è vera, in quelle è finta. Si tenga pure conto del fatto che i più importanti mezzi di un oratore, cioè il talento, l'inventiva, la forza, la facilità di parola e tutto ciò che la tecnica non può insegnare, non possono essere imitati. [...]

[14] Perciò questa parte degli studi di retorica va esaminata con grandissimo discernimento. In primo luogo

1. Poeta romano della Magna Grecia vissuto nel III secolo a.C., è considerato l'iniziatore della letteratura latina.
2. Si tratta delle registrazioni dei nomi dei magistrati in carica e dei fatti principali accaduti nell'anno, che il *pontifex maximus*, somma

autorità religiosa di Roma, redige annualmente su apposite tavole, le *tabulae pontificum*.

3. Si tratta verosimilmente della pittura risalente al periodo tardo-geometrico greco, in cui le figure sono rese come ombre scure.

bisogna vedere chi dobbiamo prendere a modello: perché sono moltissimi ad aver desiderato di assomigliare agli oratori peggiori e dallo stile più corrotto; in secondo luogo, una volta scelti questi modelli, [bisogna vedere] che cosa di essi ci accingiamo a riprodurre.

[15] In verità, anche ai grandi autori tocca talvolta di essere biasimati in qualche punto, e i critici scambievolmente ne mettono in luce gli errori; e magari imitando quel che c'è di buono si esprimessero tanto meglio, quanto peggio si esprimono imitando quel che c'è di cattivo! Ma almeno quelli che hanno avuto sufficiente discernimento per evitare i difetti, non si contentino di produrre della virtù [solo] l'immagine e, per così dire, la sola cute o quelle figure che Epicuro⁴ afferma scorrere via dall'epidermide dei corpi.

[16] Ciò poi accade a coloro che, senza aver prima attentamente studiato i pregi di un'orazione, usano prenderla a modello a prima vista: quando è perfettamente riuscito loro di imitarla, le parole e il ritmo sono somiglianti, ma non ne conseguono l'efficacia e l'inventiva; anzi, generalmente peggiorano e cadono nei difetti più vicini ai pregi, cioè diventano ampollosi invece che nobili, magri invece che sobri, temerari invece che coraggiosi, contorti invece che brillanti, saltellanti invece che ordinati, trascurati invece che semplici. [...]

[18] [...] Prima cura dev'essere dunque capire quel che si imita e sapere quali pregi il modello abbia in sé.

[19] In seguito occorrerà che ciascuno, nell'intraprendere la sua fatica, saggi le proprie forze. Infatti certe cose possono essere imitate, ma sono tali che la debolezza dell'ingegno non basta a tanto o che vi si oppone la diversità del temperamento. Chi avrà indole tendente alla modestia, non si incaponisca in soggetti forti e scabrosi; chi l'avrà vigorosa ma indomita, perderebbe per amor di sottigliezza anche la sua vigoria e non rag-

giungerebbe l'eleganza voluta: nulla è così sconveniente come il guastare con le scabrosità ciò che è delicato.

[21] [...] Bisognerà anche evitare l'errore in cui gran parte incorre, è cioè credere che dobbiamo imitare nella prosa poeti e storici, in poesia e storiografia oratori e declamatori.

[22] Ciascun argomento ha una sua legge e una sua dignità: né la commedia s'innalza fino ai coturni, né viceversa la tragedia incede sul socco della commedia. Ciononostante, ogni forma di eloquenza ha qualcosa in comune con qualche altra: imitiamo questo elemento comune.

[23] A quanti si sono dati ad un solo stile suole accadere anche questo inconveniente, cioè che se è loro piaciuta l'asprezza di qualche oratore, non se ne spogliano nemmeno nel genere di cause che richiedono andamento mite e dimesso; se invece è piaciuta loro la piacevolezza, poco rispondono alla gravità degli argomenti in processi difficili e scabrosi. [...]

[24] E così non consiglierai neppure di rendersi schiavo di un solo modello da imitare pedissequamente. [...]

[26] Infatti a non voler considerare ciò che si addice alle persone assennate - e cioè far proprio, se possibile, il meglio degli altri - se guardiamo appena ad un solo modello in una cosa tanto difficile, ne riprodurremo solo una parte: pertanto, non essendo concesso in generale all'uomo di riprodurre completamente l'oratore prescelto, poniamoci davanti agli occhi i pregi di molti, affinché ne traiamo ora da questo ora da quello, e adattiamo ciascuna cosa al luogo conveniente.

[28] [...] Chi poi a questi pregi ne aggiungerà dei propri, per supplire quel che mancava e per tagliare le ridondanze, quello sarà il perfetto oratore che andiamo cercando.

4. Filosofo greco (341-271 a.C.), fondatore della scuola epicurea.