

Metaphors of construction in ancient poetics

Giovanni Lombardo
giovanni.lombardo@unime.it

The analogy between the activity of poet and that of a blacksmith or builder characterizes the origin of aesthetics in western culture and influences the idea of kósmos, as structure ordered solely with the purpose of the effect of beauty. Although the metaphor of poet-architect or builder dates back to the Indo-European period. Archaic poets (Homer, Hesiod, Pindar, etc.) already described their method of procedure through the comparison with techniques of naval carpentry and building construction: this association is applied both to production and reception of the text, as it is useful to illustrate structural order together with emotional and illusionistic effects of a work. In the classical age, the analogy can be found, in a more pervasive and explicit form, in the treatises of rhetoric which deal with stylistic composition, formulating doctrines which were to influence Vitruvian precepts. The centuries-old validity of comparison between poetry and architecture is also shown by the role which the notion of composition has in Medieval (for example in Dante poetics) and Renaissance poetics, and also in the reflections of contemporary poets (such as Pound, Valéry).



Le metafore della costruzione nella poetica antica

Giovanni Lombardo

Poesia e fabbricazione

Il celebre poema di Thomas Stearns Eliot *La terra desolata* (*The Waste Land*) è preceduto (nella riedizione del 1925; I ed. 1922) da una dedica che dice: *Per Ezra Pound, il miglior fabbro*¹. Questa dedica esprime la gratitudine dell'Autore all'amico che – con i suoi consigli e con i suoi suggerimenti – tanto aveva contribuito alla complessa elaborazione o, per l'appunto, alla “fabbricazione” del poema. Tratta dal *Purgatorio* di Dante, l'espressione *miglior fabbro* allude, nello stesso tempo, a un'opera di Pound, *The Spirit of Romance* (1910), il cui secondo capitolo s'ispira, già nel titolo, alla medesima formula².

I poeti contemporanei hanno spesso riflettuto sui rapporti tra l'arte e la costruzione. Basti qui aggiungere l'esempio di Paul Valéry, che – nell'*Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* (1894) e nel dialogo *Eupalinos ou l'architecte* (1921) – enuncia una teoria del *sapere poetico* volta a rivalutare il principio del *faire dépendre le savoir du pouvoir* e dunque intesa a riscoprire il valore originario della

Questo articolo riproduce il testo di una conferenza tenuta, il 15 maggio 2014, presso il Dipartimento PAU dell'Università *Mediterranea* di Reggio Calabria.

1. Una traduzione italiana della *Terra desolata* di Thomas Stearns Eliot trovasi in ELIOT 1961, pp. 250-284.
2. Per una traduzione italiana parziale di *The Spirit of Romance*: POUND 1970, pp. 743-896.

poiēsis in quanto processo di fabbricazione³. Ma l'omaggio di Eliot e di Pound a Dante ci conferma che l'analogia tra la poesia e la costruzione – istituita, come sa bene Valéry, nella cultura greca – era corrente anche nel Medio Evo.

Non a caso, sempre nel libro *The Spirit of Romance*, Pound paragona l'architettura del XII secolo alla poesia provenzale e in ispecie all'opera del suo più insigne rappresentante, Arnaut Daniel (Arnaldo Daniello).

Nel *De vulgari eloquentia* (2.2.9), Dante tesse l'elogio di Arnaut per l'eccellenza della sua costruzione stilistica e, nella *Commedia* (per la precisione: nel canto XXVI del *Purgatorio*), lascia che lo spirito del poeta Guido Guinicelli lo proclami *miglior fabro del parlar materno* (*Purg.* 26.117). Ovviamente, anche Dante conosce la dimensione composita dell'attività poetica e, per illustrarla, ricorre a due metafore molto antiche. Quella del testo in quanto, per l'appunto, *textus*, «tessuto», «struttura intrecciata»; e quella del testo in quanto costruzione.

Comune alle due metafore è l'idea dell'ordine che garantisce tanto la struttura di un edificio, quanto la trama, l'ordito, di un tessuto. Il termine latino *ordo*, *ordinis*, indica originariamente la «disposizione dei fili in una trama» e si collega al verbo *ordior*, «ordire (una trama)» ovvero «cominciare (a tessere)»⁴.

Nella *Commedia*, la formula del *miglior fabro* ripropone l'antico parallelo tra il poeta e il *faber* nel senso dell'artigiano «che lavora sui corpi duri: metalli, pietre, legno, avorio ecc.» (*DELL* s.v. *faber*). Ma, più d'una volta, Dante parla del suo poema anche in termini di «tessuto» o di «trama». Per es. in *Purg.* 33.136-41:

ma perché piene son tutte le carte
ordite a questa cantica seconda,
non mi lascia più ir lo fren de l'arte.

Oppure in *Par.* 17.100-102:

Poi che, tacendo, si mostrò spedita
l'anima santa di metter la trama
in quella tela ch'io le porsì ordita, [...]

3. VALÉRY 1957, pp. 1153-1198; VALÉRY 1960, pp. 79-147.

4. ERNOUT, MEILLET 2001, s. vv. *ordior*, *ordo*.

O ancora in *Par.* 32.139-41:

Ma perché 'l tempo fugge che t'assonna
qui farem punto, come buon sartore
che com'elli ha del panno fa la gonna; [...]

Nel *De vulgari eloquentia*, Dante mette a confronto il carattere composito della poesia non soltanto con l'arte della tessitura ma anche con l'arte della costruzione. Così, se – da un lato – egli designa ancora il “fare” proprio della poesia attraverso una serie di verbi che esprimono l'idea dell’“allacciare” o dell’“annodare”, quali *aviere*, «comporre» (2.1.1), *coartare*, «restringere» (2.3.1), *fasciare* (2.8.1), *ligare*, (2.3.1, 4.6, 8.9), *viere*, «annodare» (2.5.8), *intexere*; dall'altro lato, egli impiega anche il verbo *fabricare* o il bel verbo *carminare* (2.1.1), che può significare sia «cardare» (in rapporto all'arte del pettinare la lana, molto diffusa nella Firenze di quel tempo), sia *carmina facere*, «comporre poesie». In generale, sembra però che Dante preferisca la metafora della tessitura alla metafora della costruzione. Per classificare i termini piú convenienti allo stile elevato, egli conia definizioni modellate, ancora una volta, sulle proprietà del filo usato nella tessitura: *vocabula pexa*, «parole pettinate», *vocabula lubrica*, «parole lisce», *vocabula yrsuta*, «parole irsute», e *vocabula reburra*, «parole ispide» (2.7.2). Una tipologia che sembra discendere, per tramite dei manuali latini, dalla retorica greca e in ispecie dal trattato *Sullo stile (Perí hermēneías)* di Demetrio (II/I sec. a.C.). Questo trattato propone infatti una classificazione dei *kalà onómata*, della «parole belle», che prevede quattro varietà: l'*onoma leîon*, la «parola liscia», l'*onoma trachý*, la «parola aspra, ispida», l'*onoma eupagés*, la «parola ben costruita», e l'*onoma onkerón*, la «parola voluminosa, grave» (*De eloc.* 176). Se le «parole lisce» e le «parole ispide» alludono, in qualche misura, alle qualità del filo, le «parole ben costruite» e le «parole voluminose» riprendono esplicitamente la metafora della costruzione, che permette di concepire i singoli vocaboli come i “mattoni” di cui si compone l'edificio del discorso⁵.

La nozione di síntesis

Non ci sorprende dunque che, nel piú antico trattato sulla composizione stilistica – il *Perí synthéseōs onomátōn (De compositione verborum)* di Dionigi d'Alicarnasso – l'organizzazione del testo letterario sia concepita appunto come una costruzione. Contemporaneo di Vitruvio, Dionigi è attivo a Roma nell'ultimo scorcio del I secolo a.C. e deve la sua fama – oltre che al suo capolavoro storiografico, le

5. LOMBARDO 1999, p. 159, ad Demetr. *de eloc.* 176.

Antichità Romane (Rhōmaikè Archailogía) – a una serie di opere di critica letteraria tra cui si distingue proprio il trattato sulla *compositio verborum*. Se pensiamo al ruolo che, nel pensiero di Vitruvio, assumono nozioni ispirate dalla terminologia retorica, quali l'*ordinatio*, la *dispositio*, la *distributio*, la *symmetria*, l'*eurythmia* etc. comprendiamo súbito l'importanza dell'idea di *synthesis/compositio* ai fini dell'analogia tra l'arte del discorso e l'arte della costruzione⁶.

La *synthesis/compositio* presiedeva alla generale disposizione delle componenti di un discorso. Più precisamente, essa definiva la struttura della frase, il suono ottenuto dalle sequenze verbali e la qualità ritmico-metrica dell'espressione. Secondo la spiegazione dello stesso Dionigi: «la composizione (*sýnthesis*), come il nome stesso dichiara, indica quale sia la posizione (*thésis*) reciproca delle parti di un discorso, che alcuni chiamano anche elementi (*stoicheîa*) del linguaggio» (6.2.1). Ma tradurre oggi il termine *sýnthesis* con un calco letterale quale «composizione» non sembra consigliabile, giacché in italiano il senso etimologico del «porre insieme» (*syntithénai*), più tenace nel latino *compositio*, s'avverte ormai molto sfumato. In genere, quando oggi si «compongono le parole» si pensa al nuovo valore semantico ricavabile dalla giustapposizione di due termini (per es. «portaombrelli», «capostazione», «salvacondotto» etc.). Quando invece anticamente si «componevano le parole» si pensava non soltanto agli effetti lessicali ma anche e soprattutto agli effetti musicali e ritmici prodotti da una determinata catena frastica. Di qui l'opportunità di rendere il termine greco attraverso la semplice traslitterazione, in modo da rendere più evidente il legame tra la concezione poetica e retorica e la concezione filosofica dell'arte in quanto risultato dell'atto *syntithénai*, «comporre», o del *synístasthai*, «tenere insieme» (sono appunto questi, per esempio, i verbi usati nel *Timeo* di Platone per illustrare il lavoro del *dēmiourgós* cosmico, dell'architetto dell'universo).

La *sýnthesis* definiva dunque l'«orchestrazione» complessiva di un discorso, tanto nei suoi aspetti sintattici quanto nei suoi aspetti musicali, e rispondeva così a un'istanza, insieme, logica ed estetica. In Dionigi, l'istanza estetica prevale sull'istanza logica. Pur accogliendo la vecchia idea (riproposta dagli stoici) del legame mimetico tra i nomi e le cose e pur assegnando, conseguentemente, funzioni fonosimboliche a certe vocali e a certe consonanti, Dionigi nega che, sul piano sintattico, possa darsi un ordine naturale delle parole (sí da preporre, per esempio, il nome al verbo). L'effetto estetico della *sýnthesis* non deve niente alla *mímēsis*, ma è frutto dell'*ordo artificialis* con cui lo scrittore assortisce i suoni verbali in sequenze frastiche ai fini del piacere (*hēdoné*) e della bellezza (*kállos*). Questa finalità amimetica dipende dal carattere architettonico e, insieme, musicale della *sýnthesis* ovvero dall'analogia

6. Per una rapida presentazione del pensiero estetico di Dionigi d'Alicarnasso e di Vitruvio, vedi LOMBARDO 2002, pp. 149-158. Una recente traduzione italiana commentata del *De compositione verborum* di Dionigi è DONADI 2013.

con quelle due arti che, proprio per il loro amimetismo, Paul Valéry riterrà le piú idonee a illustrare l'ideale del *sapere poetico*. La bellezza di un testo è garantita non soltanto dai *kalá onómata*, dalla venustà dei vocaboli, ma anche dalla loro *syzygía* cioè dalla loro combinazione: questa può essere tale che anche le parole ordinarie e niente affatto ricercate, quando vengano sapientemente “aggiogate”, armonicamente composte insieme, possano raggiungere la poesia⁷.

La *sýnthesis* può essere definita anche dal termine *harmonía* e può presentarsi sotto diverse forme, giacché, ricorda Dionigi, «ciascuno di noi possiede un suo proprio stile che lo caratterizza sia per l'andatura esteriore, sia per la composizione stilistica» (6.21.1). Al riguardo, egli introduce un paragone con la pittura: «Gli artisti che dipingono esseri viventi usano i medesimi colori, ma ne fanno mescolanze che non hanno nulla in comune. Del pari, in poesia o in qualunque altra forma di linguaggio, tutti ci serviamo delle stesse parole ma non le disponiamo insieme allo stesso modo» (6.21.2). Tuttavia l'impronta individuale della *sýnthesis* non impedisce di classificarne tre varietà: il tipo austero (*austērà harmonía*), caratterizzato da un periodare asciutto ed essenziale, spezzato da pause forti, alieno da soverchi compiacimenti retorici, proclive alla desuetudine e patinato d'antico; il tipo elegante (*glaphyrè harmonía*), fondato sulla profusione melodica dell'*elocutio*, su una musicalità briosa e mossa, sulla ricercatezza eufonica della frase che ci fa pensare, dice Dionigi, «a una stoffa finemente tessuta oppure al giuoco dei chiaroscuri proprio di certi dipinti» (6.23.3). E infine il tipo medio (*mésē* oppure *koinè harmonía*) che realizza un equilibrio perfetto tra i primi due tipi, proponendosi come una miscela dell'armonia austera e dell'armonia elegante.

Lo scrittore che voglia compiutamente governare l'arte della *compositio* stilistica deve essere dotato di tre competenze fondamentali: la capacità di scegliere gli elementi idonei a un aggiogamento frastico (*syzygía*) che riesca bello e piacevole; la capacità di riconoscere la giusta configurazione formale di ciascun elemento ai fini del migliore esito armonico; la capacità di modificare, ove occorra, per sottrazione, addizione o permutazione, l'assetto compositivo in rapporto alle necessità espressive. Per rendere piú chiaro il senso di queste tre competenze, Dionigi ricorre alla vecchia analogia con le tecniche artigianali della costruzione (in specie con le tecniche dell'edilizia e della carpenteria navale).

L'importanza di ciascuno di questi punti apparirà piú chiaramente attraverso alcuni esempî tratti da alcune tecniche artigianali (*dēmoiurgikà téchnai*) che tutti conoscono, come la costruzione degli edifici (*oikodomikè téchnē*), la costruzione delle navi (*naupēgikè téchnē*) e altri mestieri consimili. Il costruttore di case (*oikodómos*) comincia dalla ricerca dei materiali che dovranno servirgli a costruire una casa: pietre, legname, argilla e tutto il resto. A partire da qui, egli quindi compone (*syntithesin*) quella che dovrà essere la sua opera cercando la soluzione dei tre seguenti problemi:

7. Al riguardo: LOMBARDO 1988, pp. 59-80.

trave, quell'altro mattone. 2. quindi dovrà capire su quale lato e in quale maniera andranno collocati gli elementi destinati ad armonizzarsi (*ta harmozómēna*); 3. in terzo luogo dovrà capire come tagliare, limare, assestare gli elementi privi del giusto appoggio. I medesimi problemi cerca di risolvere il costruttore di navi (*naupēgós*). Le cose non vanno diversamente per chi voglia disporre insieme con arte (*eu synthésein*) le parti del linguaggio. Anzitutto egli deve chiedersi quale accostamento di nomi, di verbi e di ogni altro elemento della lingua riuscirà corretto, buono e più efficace: giacché non è vero che tutti gli accostamenti possibili delle parole colpiscono l'orecchio in maniera analoga. Poi bisogna distinguere quale forma dare al nome, al verbo e qualsivoglia altro elemento affinché la costruzione abbia maggiore grazie e riesca più appropriata al tema trattato. [...] Fatto ciò, bisogna decidere se ciascun elemento considerato – nome o verbo – esiga una modifica che lo renda più armonico (*enarmoniótēron*) e meglio assestato (*euedrótēron* – 6.6.2-8).

Anche il lavoro del costruttore di case (*oikodómos*) e del costruttore di navi (*naupēgós*) procede attraverso tre operazioni: scelta dei materiali (legno, pietra, argilla) adatti alla foggia esteriore (*kataskeuē*) della casa o dell'imbarcazione; accostamento armonico dei vari elementi; modifiche, aggiustamenti, rifiniture occorrenti alla conclusiva stabilità della struttura.

I problemi che si pongono allo scrittore sono dunque assai affini a quelli che si pongono al costruttore: entrambi devono cominciare dalla selezione degli elementi materiali (parole e pietre), per passare poi alla loro distribuzione, a seconda della loro consistenza e della loro funzione, nelle varie sezioni del sistema testuale o architettonico. Ciò che conta, nei due casi, è la composizione finale, la struttura risultante dall'arte dell'*eu syntíthesthai* ovvero dall'arte del mettere insieme, pezzo dopo pezzo, piano su piano, le parti del testo o dell'edificio. Una volta ultimata, la costruzione sarà in grado di colpire la sensibilità del fruitore, seducendone (nel caso della letteratura) l'*akoé*, la percezione acustica, con la melodia (*mélos*), con il ritmo (*rhythmós*), con la varietà (*metabolé*) e con l'appropriatezza (*prépon*) ovvero attraverso un'artistica combinazione di suoni sillabici e di tempi metrici. E appunto questi suoni e questi tempi (variamente accordati in modo da evitare il *kóros*, la *satiētas* dell'ascoltatore e ugualmente appropriati all'*ēthos* e al *páthos* di situazioni e personaggi) comporranno il testo come una bella architettura o una bella partitura musicale e condurranno lo scrittore a un sicuro successo.

L'épos e le metafore del costruire

Come s'è detto, l'analogia fra la poesia e le tecniche della costruzione risale alle origini della letteratura greca. In Esiodo, le Muse sono dette *artiépeiai*, «capaci di adattare insieme i poemi epici» (*Th.* 29), e *phonēi homēreūsai*, «capaci, con la loro voce, di fare incontrare (i canti)» (*Th.* 39). Tanto nell'epiteto *artiépeiai*, quanto nel verbo *homēréō*, «incontrare» o anche «trovarsi insieme» è attiva la radice indoeuropea $\sqrt{*ar-}$, «adattare», «sistemare insieme», che ritorna, per esempio, nei termini greci *harmonía*,

«armonia», *háрма*, «carro», *ararískein*, «adattare», «congiungere», *harmóttein*, «adattare», etc.; e nei termini latini *ars*, «arte», *articulus*, «articolo», *armus* («(articolazione della) spalla o (articolazione del) braccio», *arma*, «armi difensive (che si adattano al corpo o che, appunto, si abbracciano)», etc. Una radice ie. prossima alla radice $\sqrt{*ar-}$ è la radice $\sqrt{*tek(s)-}$, riferita per solito al lavoro del carpentiere e visibile anche nelle parole *téchnē*, «arte», e *tektáínesthai*, «costruire». In Omero (*Il.* 5.59-60), s'incontra un personaggio di nome *Téktōn*, propriamente «Carpentiere», il cui patronimico è *Harmonídēs*, «figlio di *Hármōn*» (cioè figlio di «colui che mette insieme»). Ma il nome stesso di Omero (*Hómēros*) potrebbe alludere al lavoro del poeta: disceso dalle radici ie. $\sqrt{*som-}$, «insieme», e $\sqrt{*ar-}$, «adattare», «congiungere», il nome *Hómēros* potrebbe infatti significare, come ha suggerito Gregory Nagy, «colui che sistema insieme (il canto)». Nel nome *Hómēros*, la radice $\sqrt{*ar-}$, denota l'attività del poeta e quella del carpentiere: questo doppio valore semantico corrisponde perfettamente alla tradizione indoeuropea che suole paragonare – pel tramite della radice $\sqrt{*tek(s)-}$ – la musica e la poesia alla carpenteria⁸.

Fin dall'età arcaica, il "fare" proprio del poeta è definito da verbi che esprimono l'idea del «mettere in ordine» (tale è, per esempio, il verbo *kosmeîn*, «organizzare qualcosa nella forma di un *kosmos*, di un bell'ordine») oppure l'idea del «predisporre con arte» (tali sono i verbi *teúchein*, «fabbricare»; *entýnein*, «preparare acconciamente» [in latino: *instruere*]; *harmózein*, «adattare»; *daidállein*, «lavorare artisticamente» o anche «intarsiare» [in latino: *exornare*]; *ergázesthai*, «lavorare», «fabbricare»; *títhesthai*, «collocare», «disporre», etc.). Mentre la metafora del poeta-fabbro sarà attestata solo a partire dal V sec. a.C., la metafora del poeta-architetto o carpentiere (come peraltro quella del poeta-tessitore) risale addirittura alla fase indoeuropea. Alcuni dati comparativi dimostrano infatti come la radice indoeuropea $\sqrt{*tek(s)-}$, «adattare», «congiungere», tradizionalmente riferita – come s'è visto – al lavoro del carpentiere (e, in ispecie, del costruttore di carri), fosse applicata anche all'opera del poeta. Stando a una testimonianza di Pausania (II sec. d.C.), il vate preistorico Oleno «per primo fra gli antichi costruì un canto di parole» (*prôtos d'archaiôn epéōn tektánat'aidán*, Paus. 10.5.8). D'altra parte, in Omero, i poeti sono ravvicinati agli architetti e sono acquisiti alla classe dei *dēmioergoi*, cioè degli «artigiani», nel senso di «lavoratori per il popolo», detentori di una *téchnē* di pubblica utilità. Tali sono, oltre al cantore (*aidós*), l'indovino (*mántis*), il medico (*ietēr kakôn*), l'araldo (*kéryx*) e, per l'appunto, l'architetto (o, piú precisamente, l'antenato dell'architetto: il maestro d'ascia, il *tektōn doúrōn*)⁹. Tanto l'esempio di Pausania (in cui il mitico Oleno è, insieme, profeta e costruttore di canti), quanto il passo di Omero (in cui gli aedi sono affiancati agli architetti e agli indovini) ci dimostrano che la poesia,

8. CHANTRAINE 1999, s. v. *harma*; NAGY 1979, pp. 297-300.

9. Per questa problematica rinvio a DURANTE 1976 e VERDENIUS 2003.

in quanto costruzione razionale e abilità tecnica, non esclude il tratto irrazionale e sovranaturale dell'ispirazione.

Nel V sec. a.C., Democrito – in un frammento che contiene una delle più antiche enunciazioni dell'idea della poesia come prodotto di *phýsis* e di *téchnē* – può affermare: «Omero, avendo sortito una natura divina (*phýsis theázousa*), costruì un bell'insieme di canti (*kósmos epéōn*) d'ogni genere» (fr. 68 B 21 DK: *Hómēros phýseōs lachōn theazousēs epéōn kósmōn etekténato pantoíōn*). Qui l'uso del verbo *tektáínesthai*, «costruire», fa del *kósmos epéōn* un'autentica «architettura di parole».

La nozione di kósmos

Il termine greco *kósmos* designa, nello stesso tempo, il bell'ordine dell'universo e il bell'ordine di ogni costruzione artistica che aspiri a riuscire analoga all'ordine dell'universo. Benché la definizione della poesia come *kósmos epéōn* non sia attestata prima del VI sec. a.C., l'applicazione del *kósmos* al linguaggio appartiene già all'epos eroico. In Omero, parlare *katà kósmōn*, «secondo un bell'ordine», e *katà moîran*, «secondo la parte assegnata», significa esprimersi nel rispetto di una pertinenza formale e insieme morale. Significa capire ciò che si deve dire, come lo si deve dire e quando lo si deve dire. Ecco perché il *kósmos* diventa anche un criterio per il giudizio estetico: si può affermare che un cantore esegua *kalón*, «bellamente», un canto se il suo racconto procede *katà kósmōn*, «secondo un (bell') ordine» ovvero riproponendo in una coerente struttura verbale la successione reale degli eventi (Hom. *Od.* 8.266, 489, 496). Il valore estetico del *kósmos* è anche confermato dal valore di «ornamento» che il termine può assumere per esempio in ambito retorico.

Appunto in questo ambito, i retori latini tradussero *kósmos* con *ornatus*, quasi traendo profitto dal legame etimologico che – attraverso la solita radice $\sqrt{*ar-}$, «adattare» – stringe il verbo *ornare* al termine *ordo*, *ordinis*. Questo valore di «ornamento» fa sí che il *kósmos* diventi anche sinonimo del *daídalon*, l'«oggetto artistico», cui l'accomunano l'efficacia mimetica e l'effetto fascinatore¹⁰.

Nell'*Iliade*, il grande scudo di Achille, fabbricato da Efesto, il dio artigiano, è l'esempio di un *daídalon* che, trasformando il *kósmos* reale in un *kósmos* artistico, genera una vera e propria *imago mundi*, un'immagine dell'universo (Hom. *Il.* 18.468-616). Ma questa *imago mundi* è visibile solo attraverso il *kósmos* della poesia omerica ovvero attraverso le tecniche verbali dell'*ékphrasis* e dell'*enárgeia*, che attivano la visualizzazione mentale del lettore. Nello scudo di Achille, lo

10. Sull'importanza delle nozioni di *kósmos* e di *harmonía* nel pensiero estetico greco: LOMBARDO 2001, pp. 11-22.



“Pittore della Fonderia”, *Efesto dona a Teti la corzza che ha forgiato per Achille*, particolare della *Kylix* a figure rosse, V secolo a.C., Berlino, Antikensammlung.

strumento dell'ornamento (ovvero il *kósmos* in quanto *daídalos*, «manufatto artistico») agisce sull'oggetto dell'ornamento (ovvero sul *kósmos* in quanto mondo destinato a essere rappresentato e plasmato dall'opera d'arte) ma diventa, a sua volta, oggetto d'ornamento (cioè oggetto del *kósmos* in quanto testo poetico che descrive l'opera d'arte e il suo contenuto). Condizione di visibilità del *kósmos*-mondo, il *kósmos*-ornamento entra così nel giuoco delle belle apparenze: e Parmenide può usare il termine *kósmos* per mettere gli uomini in guardia contro l'invasione della *dóxa*: nel suo poema, il *kósmos epéōn* diventa *apatēlós*, «ingannevole», e per l'appunto l'espressione *kósmos epéōn apatēlós*, «ingannevole universo di parole» (fr. 28 B 8 50-61 DK), serve a definire il linguaggio artificioso e dunque insidioso dell'opinione (*dóxa*) contrapposta alla verità (*alētheia*)¹¹.

Ma c'è un altro luogo omerico in cui l'ambivalenza del *kósmos* verbale e artistico riesce ancora più evidente che nel caso dello scudo di Achille. Durante il banchetto alla corte del re Alcino, Ulisse (che non ha ancora manifestato la sua vera identità ai Feaci) ha la possibilità di ascoltare due racconti dell'aedo Demodoco: la contesa tra lo stesso Ulisse e Achille a Ilio e gli amori di Ares e Afrodite. Benché la memoria dei *Troiká* (gli avvenimenti della guerra di Troia) lo abbia turbato fino alle lagrime e lo abbia indotto a coprirsi il volto con la veste, sí da celare la commozione, Ulisse tesse le lodi dell'aedo e lo invita a cantare lo stratagemma del cavallo ligneo, un altro episodio troiano di cui egli stesso è stato protagonista (*Od.* 8.487-98):

Demodoco, al di sopra di tutti i mortali io ti lodo:
 ti ha addestrato la Musa, figlia di Zeus, oppure Apollo,
 perché davvero secondo il *kósmos* (*liēn katà kosmon*) tu canti il destino degli Achei:
 quanto fecero, quanto subirono, quanto gli Achei soffrirono.
 Come se tu stesso fossi stato presente o lo avessi sentito da altri che furono lí.
 Ma suvvia, cambia argomento e canta il *kósmos* del cavallo
 di legno, che Epeo fabbricò con Atena:
 l'inganno (*dólos*) che un giorno Ulisse condusse sull'acropoli,
 avendolo riempito dei guerrieri che distrussero Ilio.
 E se anche queste cose come si deve (*katà moiran*) racconterai,
 io certamente dirò a tutti gli uomini
 che un dio propizio ti ha concesso il canto divino.

Associato al linguaggio e all'arte, all'ordine e alla bellezza, alla verità e all'illusione, il termine *kósmos* ha una polivalenza che nessun termine moderno può restituire: di qui la decisione di mantenerlo anche nella traduzione italiana di questo passo omerico. Nello spazio di quattro versi (489-492) il termine

11. Sull'antica la nozione di *enárgeia*: ZANKER 1981.



Francesco Hayez, *Ulisse commosso dal canto di Demodoco*, 1813-15, olio su tela, cm 380 x 580, Napoli, Galleria Nazionale di Capodimonte.

kósmos ricorre due volte ed è evocato indirettamente una terza volta (v. 497) al termine dell'elogio, attraverso la formula *katà moîran*, pressoché equivalente, come sappiamo, alla formula *katà kósmon*. Una prima volta, il *kósmos* è riferito soprattutto allo stile dell'aedo. Quando afferma che Demodoco ha cantato *liēn katà kósmon*, «troppo secondo il *kósmos*», Ulisse ci indica, nello stesso tempo: 1. l'ordine formale del canto (cioè la sua *morphé*, la sua forma estetica); 2. l'ordine oggettivo delle cose e degli avvenimenti che il canto deve rappresentare con la verosimiglianza di una testimonianza oculare; e infine: 3. l'ordine delle circostanze sociali e morali cui il canto deve adattarsi. Preposto alla formula *katà kósmon*, l'avverbio *liēn*, «troppo», sottolinea la forza immaginifica del racconto, l'*enárgeia* di un discorso capace di trasformare, come avrebbe poi detto Longino, l'*akoé* in *ópsis*, l'«ascolto» in «visione». Promotore della nozione di *eidōlopoiía* – nel senso di un'arte verbale capace di produrre, *poieîn*, immagini (mentali), *eidōla* – Longino vedrà in Omero uno straordinario *eikonográphos*, un eccellente «dipintore d'immagini» (*Auct. de subl.* 10.6) Qualche interprete moderno ha suggerito che l'avv. *liēn*, «troppo», potrebbe dissimulare un rimprovero di Ulisse all'aedo: quasi che egli voglia indirettamente criticare il cantore per avere rievocato un episodio dei *Troiká* con un'arte troppo (*liēn*) realistica e toccante epperò non del tutto appropriata alle condizioni psicologiche di quegli uditori che siano eventualmente coinvolti nei fatti evocati – ciò che, nella fattispecie di Ulisse, espone l'eroe al rischio di tradire la sua identità. In effetti, l'espressione *liēn katà kosmon* ci conferma che, nell'*Odissea*, s'impone un nuovo ideale poetico: l'ideale della testimonianza oculare (*Augenzeugenwissen*) ovvero di una fedeltà autoptica che, proprio perché fa coincidere la bellezza di una narrazione con la sua efficacia realistica, sembra già prelibare lo spirito della storiografia ionica¹².

Se dunque, nella sua prima occorrenza, il *kósmos* (v. 489) si spiega con i suoi valori linguistici (potendo indicare, nello stesso tempo, il buon esito formale, mimetico e pragmatico dello stile), nella seconda occorrenza (v. 492), la polivalenza del termine s'arricchisce di altri significati, afferenti soprattutto all'assetto "architettonico" del *kósmos* in quanto oggetto artistico. Già gli antichi esegeti avevano notato che, nell'espressione *híppou kósmos douratéou* («il *kósmos* del cavallo di legno»), il termine *kósmos* poteva essere interpretato in tre direzioni: 1. quella della *kataskueúē* (cioè dell'«allestimento costruttivo» del cavallo ligneo), 2. quella della *oikonomía* (cioè del «progetto 'architettonico'» del cavallo), 3. quella della *hypóthesis* (cioè del «tema letterario»: in questo caso, lo *híppos douráteos*, il «cavallo di legno», sarebbe, per così dire, il "titolo" del *kósmos epéōn*, della «composizione poetica», che l'aedo deve cantare). A me pare che questi tre sensi non si escludano reciprocamente ma cospirino anzi a rafforzare l'ambiguità del testo, spiegandosi l'uno con l'altro. Se, come abbiamo visto, il *kósmos*

12. Per il senso dell'espressione *liēn katà kosmon*: WALSH 1984. Per l'ideale dell'*Augenzeugenwissen*: KANNICHT 1996.

è sinonimo del *daídalon*, sembra possibile che il poeta abbia voluto illustrarci la funzione di un *kósmos* verbale (il tema del cavallo) attraverso la funzione di un *kósmos* artigianale (la costruzione del cavallo). Il *kósmos* del cavallo di legno presenta infatti tutte le proprietà illusionistiche del *daídalon*: è subito designato come un *dólos*, un «inganno» e, qualche verso dopo, quando Demodoco ne evoca le conseguenze così funeste per Troia, è definito come un *ágalma thelktérion*, un «simulacro fascinatorio» che provoca lo stupore e l'incertezza dei Troiani. Collegato al verbo *agállēsthai*, «esultare», «vantarsi», il termine *ágalma* indica propriamente la «statua offerta a un dio», ma – anche in questo caso – è molto difficile radunare in un solo termine moderno tutte le sfumature semantiche del termine greco. Come spiega Françoise Frontisi-Ducroux, nel suo celebre libro sulla mitologia dell'artigiano nella Grecia antica, si tratta «d'une forme d'éclat qui est parure et exultation, objet précieux et atmosphère de fête, offrande à un dieu, occasion de réjouissance pour ce dieu et, par la suite, image divine»¹³. Nell'espressione *ágalma thelktérion*, l'alone magico dell'immagine divina è segnalato dall'aggettivo *thelktérios*, «ammaliante»: applicato per solito agli effetti del canto aedico (*Od.* 1.337), quest'aggettivo viene a rafforzare l'affinità tra il lavoro del poeta e il lavoro dell'artigiano. D'altro lato, l'*ágalma* del cavallo di legno presuppone che il suo costruttore, Epèo, sia un *téktōn doúrōn*, un «maestro d'ascia», un artigiano che, secondo la classificazione omerica dei *dēmioergoi* (*Od.* 17.380-90), esercita un mestiere prossimo a quello dell'aedo. *Dólos* con le parvenze di un *ágalma*, architettura lignea che, con la perfezione della sua forma artistica, dissimula un'insidia esiziale, lo *híppos douráteos* finisce per configurarsi come un *kósmos apatēlós*, la formula che Parmenide applica a ogni *kósmos* poetico radicato nella *doxa*, nell'apparenza. Il canto di Demodoco è dunque un *kósmos apatēlós* che descrive un *kósmos apatēlós*.

Ma l'illusionismo di questo canto non dipende soltanto dal suo incanto stilistico. Invitando l'aedo a cantare l'episodio del cavallo di legno, l'inventore del *dólos* fatale a Troia escogita un altro *dólos* parallelo: il *dólos* di un canto che parla di Ulisse davanti ad ascoltatori ignari di essere assisi accanto a Ulisse, perché – fino al quel momento – il naufrago non ha ancora rivelato il suo nome ai Feaci. L'eroe altra volta nascosto nel ventre del cavallo di legno si nasconde ora ai suoi ospiti, in modo che il racconto dell'aedo e la situazione in cui viene eseguito si rivelino, a loro volta, come un *kósmos* verbale e pragmatico non meno *apatēlós* del *kósmos* artigianale del cavallo. Non a caso, questo abile giuoco d'illusioni e d'inganni è stato progettato dall'eroe che Omero definisce *dolómētis*, «uomo dall'intelligenza ingannevole». L'invito a cantare l'episodio decisivo dei *Troiká* dissimula infatti una sorta di sfida di Ulisse al cantore di cui egli sta per giudicare l'esibizione sulla base di una triplice autorità:

13. FRONTISI-DUCROUX 2000, p. 72.

1. quella del testimone che, avendo preso parte alla guerra di Troia, può confermare l'attendibilità del racconto. 2. quella del carpentiere che, avendo costruito la sua zattera e, ancora prima, il suo letto nuziale, può verificare con una certa competenza l'analogia tra la costruzione del canto e la costruzione dell'oggetto artigianale; 3. quella del narratore che, di lì a poco, dopo essersi rivelato ai Feaci prenderà il posto di Demodoco per intrattenere il pubblico con il racconto delle sue personali avventure.

E tuttavia l'eroe *dolómētis* non ha saputo prevedere l'emozione che il canto dell'aedo gli avrebbe provocato. Ascoltando rievocare l'impresa del cavallo di Troia, Ulisse non può trattenere le lagrime: e Omero ne paragona il turbamento al dolore di una sposa davanti al corpo del marito, caduto per difendere la patria (*Od.* 8.521-31):

Queste cose cantava l'illustre aedo. Ma Ulisse
 si struggeva: e il pianto dalle palpebre gli rigava il volto.
 Piange così una donna gettandosi intorno al proprio sposo
 che è caduto davanti alla sua città e al suo popolo
 mentre cercava di allontanare dalla patria e dai figli il giorno fatale.
 Ed ella, vedendolo morente e ansante,
 lo abbraccia e geme acutamente, mentre da dietro
 i nemici, colpendola con le lance alle spalle e alla schiena,
 la trascinano al servaggio, perché sopporti pene e sofferenze.
 Per lo strazio compassionevole le guance le si consumano.
 Non diversamente, Ulisse lasciava scendere dal ciglio un miserando pianto.

Se è vero che questo celebre paragone contiene un'allusione all'infausto destino delle donne di Ilio, il canto di Demodoco diventa un'occasione per mostrare il senso d'umana pietà proprio dei poemi omerici. Giacché il canto che racconta l'avventura del cavallo di legno suscita in Ulisse – progettista del fatale *dólos* – uno strazio non analogo a quello che il cavallo di legno, in quanto macchina da guerra, aveva provocato alle donne Troiane.

Mostrando che la sofferenza mette sullo stesso piano vincitori e vinti, Omero rende omaggio alla dignità umana dei nemici caduti e delle loro spose ridotte alla schiavitù.

Gli effetti fascinatorî della costruzione poetica

L'emozione di Ulisse è certamente un effetto dell'*enárgeia* (ovvero della *subiectio sub oculos*) che Demodoco sa creare raccontando gli eventi come se vi avesse preso parte o come se li avesse appresi da qualcuno che vi abbia preso parte. La dimensione del "come se" implica però che il poeta controlli

anche le tecniche della verosimiglianza e pone il problema dell'attendibilità della conoscenza mimetica. Avendo partecipato all'impresa troiana, Ulisse può attestare che Demodoco è un cantore fededeigno. Ma ove ai fruitori non sia dato di verificarne la corrispondenza al vero, un prodotto mimetico trae efficacia fascinatória da quella che, in termini aristotelici, si definisce la sua *apergasía*, cioè la sua «lavorazione» in quanto *kósmos* capace di rispecchiare, con i fatti reali, anche i fatti possibili (Aristot. *Poet.* 4.2, 1448b): e dunque in quanto *kósmos* capace di mentire.

Pindaro, per esempio, ci mostra che la *sophía* "architetonica" dei poeti, il loro sapere non ignaro dei segreti dei *daídala* permette di conciliare la ricerca della verità con il potere fascinatório del canto. Dopo avere definito i poeti *téktones*, «costruttori» (*Pyth.* 3.113), egli comincia a costruire l'edificio dei suoi versi (fr. 194.2-3 Maehler):

Abbiamo lavorato a gettare auree fondamenta per i canti sacri.
Suvvia: costruiamo (*teichízomen*) ora un ordine
vocale di canti intarsiati di mille colori (*poikílos kósmos audáeis logōn*).

In un altro passo, Pindaro paragona l'esordio del suo canto alla maestosa facciata di un tempio (*Ol.* 6.1-4):

Nell'innalzare le colonne d'oro
del portico ben costruito (*euteicheî prothýrōi*) della stanza nuziale,
edificheremo una sorta di fulgido tempio,
perché all'inizio dell'opera va posta una facciata lungisplendente.

Addentrarsi nell'edificio del canto significa però esporsi al rischio di scambiare la verità delle cose con la verità dei versi che le spongono. Forse, piangendo davanti all'aedo, Ulisse non era commosso dall'evocazione del suo passato meno di quanto fosse ammaliato dalla bellezza del canto: se è vero che, come insinua Pindaro (*Nem.* 7.11-24), «la fama | di Ulisse è diventata piú grande | della sua sofferenza per il dolce verso di Omero, | perché nelle sue invenzioni (*pseúdesi*), e nella sua alata destrezza | c'è un che di maestoso: l'arte (*sophía*) | inganna (*kléptei*) trascinando con le parole». In Pindaro, questo potere di seduzione è confermato dall'analogia tra la poesia e il *daídalon*, l'«oggetto artistico», e dall'illusione che se ne genera (*Ol.* 1.28-34):

Molte, certo, le cose meravigliose e in qualche modo anche la diceria
degli uomini, i racconti intarsiati
di iridate finzioni (*mýthoi dedaidalménoi | pseúdesi poikílois*)
ben oltre il discorso
vero, traggono in inganno (*exapatōnti*).
La Grazia, però, che tutte le cose dolci appresta ai mortali,

aggiungendovi dignità (*timá*), anche l'incredibile (*ápiston*) procura che sia spesso credibile (*pistón*); ma i giorni futuri sono i testimoni piú saggi.

Questi versi esibiscono l'intero vocabolario dell'illusionismo poetico: il verbo *daidállein*, «costruire artisticamente», il verbo *exapatân*, «ingannare», il sostantivo *pseûdos*, «menzogna», gli aggettivi *pistós*, «credibile», e *ápistos*, «incredibile», cospirano ancora una volta a collegare l'illusionismo e la forza psicagogica della poesia alla composizione artistica, all'assetto costruttivo: i *mýthoi dedaidalménoi pseúdesi poikílois* di Pindaro (cioè, piú letteralmente: i «racconti intarsiati delle menzogne piú diverse») non sono che una variante sinonimica del *kósmos epéōn apatēlós* di Parmenide e ci ripropongono il parallelo omerico tra gli effetti del linguaggio e gli effetti della costruzione.

L'illusione come categoria estetica

Pindaro ci conferma dunque che la poesia, in quanto *technē* consapevole dei suoi effetti fascinatorî, può trarre in inganno i suoi uditori. In Gorgia l'*apátē*, l'«illusione», diventa una categoria estetica. Come non dobbiamo condannare Elena se il suo animo soggiacque all'inganno (*apátē*) del *lógos*, signore assoluto (*dynástēs mégas*) delle passioni umane, cosí non dobbiamo sorprenderci se, in teatro, gli spettatori provano emozioni non diverse da quelle provate da Ulisse davanti ai racconti dell'aedo o da quelle che poi Aristotele riferirà all'esperienza della *kátharsis*. Sentiamo Gorgia:

In coloro che ascoltano la poesia sopraggiungono un brivido pieno di paura (*phrikē periphobos*), una compassione piena di lacrime (*éleos polydakrys*) e un rimpianto struggente (*póthos philopenthēs*): per effetto del linguaggio, davanti alle vicende fortunate o sfortunate degli altri, l'anima soffre una sofferenza tutta particolare (fr. 82 B 11.8-14 DK).

In un altro frammento che sembra precorrere la formula moderna (suggerita da Samuel T. Coleridge) della *suspension of disbelief*¹⁴, Gorgia non esita a dichiarare che, a teatro, «chi illude opera piú correttamente di chi non illude e chi si lascia illudere è piú saggio di chi non si lascia illudere» (fr. 82 B 23 DK = Plut. *de gloria Ath.* 5, 348c). Lo spettatore piú avvertito (*sophōteros*) è dunque quello che, accettando la superiore qualità artistica della finzione, entra in sintonia con la *apátē* propostagli dal drammaturgo e s'immerge volentieri nell'illusione tragica – nel senso che “sta al giuoco” (entra nel *ludus*, si “in-lude”) della rappresentazione scenica attingendone una piú compiuta fruizione. Questa

14. La formula si legge nella *Biographia Literaria*, cap. XIV. Se ne legga la traduzione italiana in COLERIDGE 2006.

illusione tragica è l'effetto di un'arte compositiva ispirata da una Musa "artigiana" o, piuttosto, da quella Musa che Sofocle chiamava *tektónarchos*: la Musa che presiede alla costruzione di un testo in qualità di «capomastro» (Soph. fr. 162 Nauck²). Non ci sfugga che il termine *tektónarchos* consta degli stessi elementi del termine *architékton*. E cioè: *arché*, «comando» o anche «principio», e *téktōn*, «costruttore». Annotato tra i Sofisti che Platone (*Phaedr.* 266e) chiamerà *logodaídaloi*, «artisti (ovvero architetti) della parola», Gorgia sa bene che l'*apátē*, l'«inganno», di un testo dipende dalla sua confezione artistica e soprattutto dalla sua capacità di coinvolgere l'occhio della vista mentale così come un *daídalon* saprebbe coinvolgere l'occhio della vista fisica. E quando paragona la forza persuasiva delle parole alla forza persuasiva della vista e dell'immaginazione, egli sembra confermare l'antica tradizione che ne faceva un discepolo di Empedocle.

Anche Empedocle conosce infatti – al pari di Parmenide – lo *stólos epéōn apatēlós*, l'«allestimento ingannevole delle parole» (31 B 23 DK – una formula prossima al parmenideo *kósmos epéōn apatēlós*) e s'impegna a distinguere la voce della verità dalla voce dell'opinione. In un passo molto bello, egli paragona l'*apátē*, l'«illusione», delle cose visibili agli effetti dell'arte figurativa e, più precisamente, della pittura (64 B 23 DK):

Come quando i pittori variano i colori sui quadri
uomini esperti dell'arte (*téchnē*), grazie alla loro intelligenza (*mētis*)
e prendono con le mani le tinte multicolori
e le mescolano in armonia (*en harmoniēi*), dove più dove meno
e ne foggiano figure (*eídea*) simili a tutto:
e costruiscono alberi, uomini, donne,
e gli animali e gli uccelli e i pesci che l'acqua nutre
e le divinità longeve, le più alte nel rango:
allo stesso modo non governi il tuo cuore l'illusione (*apatē*) che stia altrove
la fonte delle cose mortali, risplendenti ora innumerevoli,
ma sappi tutto questo limpidamente, avendo udito il mio racconto intorno alla dea.

L'*apátē* prodotta dalla pittura deriva dalla *mētis*, l'«intelligenza astuta», e dalla *téchnē*, l'«arte», che compongono i colori e le figure nell'*harmonía* (un sinonimo del *kósmos*) di un *daídalon* pittorico. Ma questa *mētis* e questa *téchnē* non sono diverse da quelle che avevano permesso a Ulisse di progettare il *kósmos* del cavallo ligneo e che permettono agli oratori di progettare il loro *kosmos* verbale – purché siano capaci di padroneggiare le strategie formali della *Kunstprosa*, la «prosa d'arte», di cui il *logodaídalos* Gorgia è l'istitutore¹⁵.

15. Una rapida sintesi del pensiero estetico di Gorgia si trova in LOMBARDO 2002, pp. 31-33.

Un esempio oraziano

La convinzione che un testo concepito come un costrutto architettonico possa rafforzare la sua efficacia emotiva ritorna anche nelle teorie dello stile elevato. Abbiamo già ricordato che Pindaro, modello insuperabile di poeta sublime, paragonava i suoi canti agli edificî piú fastosi.

Possiamo qui aggiungere Eschilo che, nelle *Rane* (1004-05), Aristofane definisce «il primo tra i Greci che edificò nobili vocaboli alti come torri (*pyrgósas rhémata semná*) | e diede un bell'ornamento (*kosmésas*) al linguaggio tragico». Qui l'idea l'idea di un *kósmos* poetico è associata alla ricerca di una *semnótēs*, di una «nobiltà» espressiva, ottenuta da un'arte capace di *pyrgoûn* le parole, cioè di farle «torreggiare» costruendo un testo che per il suo slancio stilistico, sembra svettare al cielo come una torre¹⁶. Orazio rievoca questa immagine (come peraltro le belle immagini pindariche) nella celebre ode sulla gloria poetica (*carm.* 3.30), in cui egli paragona la sua opera a un monumento *aere perennius*, «piú duraturo del bronzo». Si tratta dell'unico testo in cui Orazio ricorre all'analogia con l'architettura: forse perché – come ha suggerito qualche interprete – per lui la poesia è talmente incomparabile da non poter essere descritta con i termini delle altre arti: perciò, se Pindaro ricorre molto spesso al parallelo con l'architettura, Orazio se ne serve solo una volta, per illustrare la propria idea di immortalità.

Certo che la sua opera potrà sfidare il tempo, egli proclama: *non omnis moriar* («non morirò del tutto») e chiede l'alloro delfico a una Musa fiera di avere ispirato un “monumento” poetico piú longevo delle architetture faraoniche e piú forte della furia degli elementi:

Exegi monumentum aere perennius
regalique situ pyramidum altius,
quod non imber edax, non Aquilo inpotens
possit diruere aut innumerabilis

annorum series et fuga temporum.
Non omnis moriar multaue pars mei
vitabit Libitinam; usque ego postera
crescam laude recens, dum Capitolium

scandet cum tacita virgine Pontifex.
Dicar, qua violens obstrepit Aufidus
et qua pauper aquae Daunus agrestium
regnavit populorum, ex humili potens

*Ho innalzato un monumento piú duraturo del bronzo,
piú alto della regale mole delle Piramidi:
che né la pioggia edace, né l'Aquilone disfrenato
potranno distruggere, né l'innumerevole*

*susseguirsi degli anni, né la fuga delle epoche.
Non morirò del tutto e una grande parte di me stesso
eviterà Libitina. Continuerò a crescere,
ringiovanito dalla lode dei posteri, finché il Pontefice*

*salirà al Campidoglio con la Vergine silenziosa.
Là dove echeggia violento l'Aufido e dove
Dauno povero d'acque regnò su popoli
agresti, si dirà che io, da umile divenuto potente*

16. Al riguardo: WEHRLI 1946.

princeps Aeolium carmen ad Italos
deduxisse modos. Sume superbiam
quaesitam meritis et mihi Delphica
lauro cinge volens, Melpomene, comam.

*per primo ho adattato la poesia eolica
ai metri italici. Assumi l'orgoglio
conquistato con i tuoi meriti e benevola,
o Melpomene, cingi la mia chioma di lauro delfico.*

Quest'ode potrebbe essere considerata come un compendio della problematica estetica del sublime. Ecco le piramidi – ovvero il sublime come effetto della grandezza monumentale. Ecco il furore dei venti – ovvero il sublime come effetto della potenza naturale. Ecco il desiderio di gloria – ovvero il sublime come sentimento dell'immortalità letteraria. Ecco l'*humilitas* avvicinata alla *potentia* – ovvero il sublime come sincretismo stilistico e capovolgimento dei registri espressivi. Ecco la trasposizione della lirica eolica nella poesia romana – ovvero il sublime come imitazione dei modelli greci e istituzione del classicismo. Sono i temi che impegnano i critici letterari nella Roma del I sec. a. C.: lo stesso Orazio (nell'*Ars poetica*), ma anche Dionigi d'Alicarnasso e soprattutto Longino¹⁷.

Nel trattato *Sul sublime*, Longino include la *synthesis*, la «composizione», tra le fonti della *hypsēgoria*, del «linguaggio sublime», e ne fa la modalità più idonea a realizzare, con un effetto di *epoikodómesis*, di «sopraelevazione», la *metousía*, una «compartecipazione» che solleva gli ascoltatori alla medesima altezza dei poeti e degli oratori (*Auct. de subl.* 39.3). Anche noi possiamo provare questo speciale effetto di *metousía* se rileggiamo i versi che Orazio dedica all'ascesa del corteo sacro al Campidoglio: *dum Capitolium | scandet cum tacita virgine Pontifex*. Eduard Fraenkel, uno dei più autorevoli commentatori di Orazio, ha osservato che, davanti a questi versi, abbiamo l'impressione di contemplare la Vestale e il Pontefice che salgono, taciti e severi, la scalinata, dolce e grandiosa, che oggi ci conduce agevolmente da Piazza Aracoeli a Piazza del Campidoglio (la *cordinata* eseguita da Giacomo della Porta su progetto di Michelangelo). Ma, al tempo d'Orazio e della Vestale, non c'era alcuna scala che facilitasse la salita. La Vergine doveva procedere sulle pietre poligonali e irregolari del *clivus Capitolinus*, il «colle del Campidoglio»: una salita ripida, che congiungeva il lato occidentale del Foro romano al tempio di Giove¹⁸. E tuttavia l'immagine della Vestale che ascende al Campidoglio mantiene ancora tutta la sua solennità. Coinvolti dall'atmosfera sacra dei versi di Orazio, noi vi immettiamo la maestà del Campidoglio michelangiolesco, di modo che, per effetto della nostra *metousía*, un testo antico venga quasi a commentare un monumento moderno. Orazio si era sottovalutato: la sua gloria è vissuta assai più della Vestale e del Pontefice.

17. Per l'antica problematica del sublime, mi permetto di rinviare a LOMBARDO 2007.

18. FRAENKEL 1993, pp. 415-16.

Sí che dal fatto il dir non sia diverso

È anche vero d'altronde che, in certi contesti culturali, come per esempio nella cultura alessandrina, l'idea monumentale della poesia non era sempre condivisa. Perciò Teocrito volge al grottesco l'immagine del palazzo sontuoso e condanna i paladini del grande poema continuo che, in goffa competizione con Omero (l'aedo di Chio), non fanno che crocidare come uccellacci, mentre cercano di innalzare il loro mostruoso "grattacielo" poetico (Theocr. 7.45-48):

Non sopporto l'architetto (*téktōn*) che tenti di innalzare
una dimora svettante come l'Oromedonte,
né lo sforzo inconcludente delle cornacchie delle Muse,
quando crocidano di fronte all'aedo di Chio.

Si potrebbero evocare altre testimonianze sull'antico uso delle metafore architettoniche. Bisognerebbe, per esempio, ricordare ancora la figura del *demiourgós* che, nel *Timeo* di Platone, progetta – nelle vesti di un vero e proprio architetto cosmico – l'edificio del mondo. Bisognerebbe ricordare anche l'importanza che Aristotele attribuisce all'idea di composizione (*synthesis* o *sýstasis*) nell'allestimento del testo poetico. Ma è il momento di concludere e vorrei dire ancora qualcosa su Dante, da cui questo scritto ha preso le mosse¹⁹.

Disceso fino all'ultimo cerchio dell'abisso infernale, Dante rimpiange di essere sprovvisto di un linguaggio adatto a descrivere il punto piú profondo dell'universo e chiede dunque alle Muse quel medesimo soccorso che un tempo le dèe avevano prestato ad Anfione per costruire i bastioni di Tebe. Ispirata appunto dalle Muse, la lira di Anfione incantò le pietre e le indusse a cingere da sole la città (*Inf.* 32.10-12):

Ma quelle donne aiutino il mio verso
ch'aiutaro Anfione a chiuder Tebe,
sí che dal fatto il dir non sia diverso.

La consecutiva *sí che dal fatto il dir non sia diverso* sembra smentire il rapporto, stabilito dalla poetica antica, tra l'idea di costruzione e l'effetto d'illusione: Dante aspira qui unicamente a costruire una poesia fedele al terribile spettacolo dell'abisso del mondo. Ma se si pensa che il *factum* (il *fatto*) non è che il participio passato del verbo *facere*, «fabbricare» (equivalente del greco *poieîn*),

19. Per il ruolo della composizione nel pensiero di Platone e di Aristotele vedi i capitoli dedicati a questi autori in LOMBARDO 2002.



Francesco Franceschi, *L'architettura di Leon Battista Alberti tradotta in lingua fiorentina da Cosimo Bartoli, Gentiluomo e Academico fiorentino*, libro VI, 7, Venezia, 1565, p. 177.

il bisogno di non allontanare il *detto* dal *fatto* può dissimulare un paragone tra il *dire* di Dante e il *fatto* (nel senso di «fabbricato») di Anfione. Infatti, il mito che qui Dante evoca per illustrare la sua esigenza di verità non è che un giuoco d'illusioni: le pietre vanno magicamente a collocarsi nella forma di un baluardo. Le cose non vanno diversamente per le parole di Dante: al suono dell'endecasillabo, esse vanno a collocarsi nella forma di quel *legame musaico* (come Dante stesso lo definisce e nel *Convivio*, 1.7.14) che ne costruisce l'assetto entro un rapporto musicale, ritmico e metrico. È il medesimo rapporto che si ritrova nelle antiche definizioni della *synthesis onomatōn*.

Ma il verso *sí che dal fatto il dir non sia diverso* nasconde forse un senso ancora piú profondo. Assimilare il *dire* al *fare* significa anche riscoprire il *poieîn* proprio della poesia (o meglio: della *poiēsis*). Ci sono momenti speciali in cui la poesia deve ritrovare la sua identità originaria in quanto *facere*, esperienza della fabbricazione verbale: tale è il momento che Dante ha vissuto al fondo dell'inferno. Ma il triste spettacolo che egli ha visto è una finzione costruita dalla sua immaginazione. È un *fatto* che esiste solamente nel *detto* e per mezzo del *detto* – o che piuttosto coincide con il *detto* stesso. Il verso *sí che dal fatto il dir non sia diverso* ci dimostra pertanto che, da una parte, neanche Dante ha potuto evitare l'effetto d'illusione; e, dall'altra parte, ci conferma che la poesia è sempre un *dire* che – come voleva Valéry – si trasforma in un *fare*, è una parola che diventa costruzione e architettura. Nel caso di Dante, il *detto* non sembra mai differente dal *fatto* perché Dante è l'architetto insuperato della poesia italiana, il suo *miglior fabro*.

Bibliografia

- CHANTRAINE 1999 - P. CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque. Histoire des Mots*, Klincksieck, Paris 1999².
- COLERIDGE 2006 - S.T. COLERIDGE, *Opere in prosa*, a cura di F. CICERO, Bompiani, Milano 2006, pp. 446-909.
- DONADI 2013 - Dionigi di Alicarnasso, *La composizione stilistica*, introduzione e traduzione di F. DONADI, commento di A. MARCHIONI, EUT, Trieste 2013.
- DURANTE 1976 - M. DURANTE, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca. II. Risultanze della comparazione indoeuropea*, Ed. dell'Ateneo, Roma 1976.
- ELIOT 1961 - T.S. ELIOT, *Poesie*, a cura di R. SANESI, Bompiani, Milano 1961
- ERNOUT, MEILLET 2001 - A. ERNOUT, A. MEILLET, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Latine. Histoire des Mots*, Klincksieck, Paris 2001⁴.
- FRAENKEL 1993 - E. FRAENKEL, *Orazio*, a cura di S. LILLA, Premessa di S. MARIOTTI, Salerno ed., Roma 1993.
- FRONTISI-DUCROUX 2000 - F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale. Mythologie de l'Artisan en Grèce ancienne*, La Découverte, Paris 2000.
- KANNICHT 1996 - R. KANNICHT, *“Der alte Streit zwischen Philosophie und Dichtung”. Zwei Vorlesungen über Grundzüge der griechischen Literaturauffassung*, in Id., *Paradeigmata. Aufsätze zur griechische Poesie*, hresg. von L. Käppel und E. A. Schmidt, Winter, Heidelberg 1996, pp. 183-223.
- LOMBARDO 1988 - G. LOMBARDO, *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*, Modena 1988.
- LOMBARDO 1999 - Demetrio, *Lo stile*, a cura di G. LOMBARDO, Aesthetica ed., Palermo 1999.
- LOMBARDO 2002 - G. LOMBARDO, *L'estetica antica*, Il Mulino, Bologna 2002.
- LOMBARDO 2007 - Pseudo Longino, *Il sublime*, a cura di G. LOMBARDO, Aesthetica ed., Palermo 2007³.
- NAGY 1979 - G. NAGY, *The Best of the Achaens*, John Hopkins UP, Baltimore 1979.
- POUND 1970 - E. POUND, *Opere scelte*, a cura di M. DE RACHELWILTZ, introduzione di A. TAGLIAFERRI, Mondadori, Milano 1970.
- VALÉRY 1957 - P. VALÉRY, *Œuvres*, éd. établie et annotée par J. Hytier, vol. I, Gallimard, Paris 1957.
- VALÉRY 1960 - P. VALÉRY, *Œuvres*, éd. établie et annotée par J. Hytier, vol. II, Gallimard, Paris 1960.
- VERDENIUS 2003 - W.J. VERDENIUS, *I principî della critica letteraria greca*, a cura di G. LOMBARDO, Mucchi ed., Modena 2003.
- WALSH 1984 - G.B. WALSH, *The Varieties of Enchantment. Early Greek Views of the Nature and Function of Poetry*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1984.
- WEHRLI 1946 - F. WEHRLI, *Der erhabene und der schlichte Stil in der poetisch-rhetorischen Theorie der Antike*, in O. GIGON, (Hrsg.), *Phyllobolia für P. von der Mühl*, Schwabe, Basel 1946, pp. 9-34.
- ZANKER 1981 - G. ZANKER, *Enargeia in the Ancient Criticism of Poetry*, “Rheinisches Museum”, 124, (1981), pp. 297-311.