

AGATONE E LA ΜΙΜΗΣΙΣ POETICA NELLE TESMOFORIAZUSE DI ARISTOFANE

Ben prima di essere assunta come concetto centrale della riflessione estetica dai filosofi del IV secolo a.C., l'idea di μίμησις appartenne all'autocoscienza dei poeti antichi, che concepivano l'atto della composizione poetica non come una forma di creazione *ex nihilo*, ma come una consapevole e libera imitazione del mondo circostante¹.

Se dunque il concetto di μίμησις artistica può essere ricondotto assai indietro nel tempo, almeno fino all'epoca di Alcmane, il sostantivo che lo definisce, per quanto mostrano le fonti in nostro possesso, viene assunto nel lessico della poetica molto più tardi, ricevendo solo con Platone prima e con Aristotele poi la definitiva consacrazione a termine tecnico fondamentale dell'estetica antica. La prima attestazione di μίμησις nel contesto di una discussione sulla poesia è però precedente alla riflessione platonica ed è costituita da un passo, anche per questo motivo notissimo, delle *Tesmoforiazuse* di Aristofane, in cui il termine viene impiegato dal tragediografo Agatone in un discorso sulle modalità del suo comporre poetico.

La testimonianza aristofanea, benché caratterizzata da evidenti intenzioni parodiche, che richiedono una certa cautela nell'analisi del passo, assume pertanto una notevole importanza a motivo della sua antichità. Pur con i limiti imposti dal genere letterario e dalle finalità specifiche con cui Aristofane scrisse questa scena, il passo delle *Tesmoforiazuse* sembra infatti offrire preziosi indizi sull'*iter* che la famiglia lessicale del μιμεῖσθαι e il termine μίμησις in particolare dovettero seguire nel processo che li portò ad assumere il loro significato tecnico, specifico del lessico della poetica.

Prima di giungere ad analizzare l'evoluzione semantica del termine μίμησις è però necessario soffermarsi sul meccanismo parodico che governa la presentazione di Agatone e delle sue teorie poetiche nel prologo delle *Tesmoforiazuse*. Gli elementi che da questa analisi emergeranno consentono infatti una più chiara comprensione del reale significato del termine qui utilizzato e del valore che questa testimonianza assume per la sua evoluzione storica.

La scena che vede come protagonista Agatone² si colloca all'inizio della commedia aristofanea, quando Euripide, preoccupato per la condanna a morte decretata contro di

¹ Cf. B. Gentili, *I fr. 39 e 40 P. di Alcmane e la poetica della mimesi nella cultura greca arcaica*, in AA.VV., *Studi filologici e storici in onore di Vittorio De Falco*, Napoli 1971, 57-67 e id., *Poesia e pubblico nella Grecia antica, (Poetica della mimesi)*, Bari 1989², 67-82.

² L'intera scena è stata analizzata da M.L. Chirico, *Per una poetica di Aristofane*, PP 45, 1990, 95-115, che ha individuato in essa «le linee di una rassegna, giocosa, delle 'poetiche' antiche e nuove che si intrecciano e si sovrappongono nell'Atene degli ultimi decenni del V secolo», come l'idea dell'ispirazione delle Muse, della poesia intesa quale τέχνη e della μίμησις, cui sono dedicate le pagine 112-15; è mia intenzione invece soffermarmi solo su quest'ultimo aspetto. Interamente dedicato alla μίμησις è l'articolo di P. Mureddu, *Il poeta drammatico da didaskalos*

lui dalle donne riunite nelle feste femminili delle Tesmoforie, si reca in compagnia di un Parente a casa del collega per convincere quest'ultimo a difenderlo e a scagionarlo dalle accuse di misoginia a lui rivolte. La scelta di Agatone come avvocato di Euripide già sottende allusioni maliziose, poiché è motivata non tanto dalla comunanza di gusti e tendenze poetiche, riconosciuta dallo stesso Euripide³, quanto dalla sua nota effeminatezza, che potrebbe facilitargli l'accesso alla festa riservata alle donne e garantirgli una certa credibilità nella difesa.

Giunti a casa di Agatone, Euripide e il Parente incontrano il servo del tragediografo, il quale annuncia loro, in termini solenni e con un linguaggio intessuto di metafore, che il padrone è intento a comporre un nuovo dramma⁴. Le battute del servo sono continuamente interrotte da interventi del Parente, che insiste sull'effeminatezza e sull'omosessualità di Agatone, già menzionate in precedenza⁵ ed ora confermate dal tono lascivo ed effeminato che caratterizza il canto con cui il tragediografo fa il suo ingresso sulla scena in abiti femminili⁶. I commenti espliciti del Parente sintetizzano eloquentemente le caratteristiche del canto, definito ἡδύ, θηλυδριῶδες, κατεγλωττισμένον e μανδαλωτόν (dolce, femminile, come un bacio lascivo e voluttuoso, vv. 130-32). Una simile dolcezza languida ed effeminata doveva essere sentita come caratteristica delle melodie di Agatone, dal momento che Aristofane nel *Geritade* attribuisce all'aggettivo ἀγαθώνειος il senso di αὔλησις μαλακή⁷. In effetti Agatone era, al pari di Euripide, un sostenitore delle nuove tendenze musicali introdotte inizialmente da Timoteo e da Filosseno nel ditirambo e nel nomo citarodico,

a mimetes: su alcuni aspetti della critica letteraria in Aristofane, AION (filol.) 4-5, 1982-1983, 75-98, la quale tuttavia intende il termine nel senso auerbachiano di 'realismo', che non solo non trova una conferma nel passo delle *Tesmoforiazuse*, ma non corrisponde neppure ai significati che esso assume in Platone e in Aristotele. Per gli antichi Euripide poteva certamente apparire più realistico di Eschilo, ma non più mimetico, dato che il modello su cui si configura la mimesi può anche essere idealizzato, come lascia intendere Aristotele affermando che i pittori e i poeti rappresentano personaggi inferiori, uguali o superiori rispetto agli uomini reali (*Poet.* 2.1448 a 1-6 e 15.1454 b 9-12).

³ Cf. i vv. 173-74 (in proposito si veda oltre p. 221).

⁴ La descrizione dell'atto compositivo di Agatone è interamente affidata a metafore tratte dall'ambito delle tecniche artigianali; in proposito cf. J. Taillardat, *Les images d'Aristophane, Études de langue et de style*, Paris 1965², 442 s., R. Harriott, *Poetry and Criticism Before Plato*, London 1969, 96 s. e F. Muecke, *A Portrait of the Artist as a Young Woman*, CQ 32, 1982, 44-46.

⁵ Sulla pungente ironia con cui Aristofane colpisce le abitudini sessuali di Agatone cf. da ultimo R. Pretagostini, *L'omosessualità di Agatone nelle 'Tesmoforiazuse' di Aristofane e la figura del κελητίτζειν* (v. 153), in AA.VV., *ΜΟΥΣΑ, Scritti in onore di Giuseppe Morelli*, Bologna 1997, 117-22.

⁶ Il canto di Agatone è un inno in onore di Apollo, Artemide e Latona, destinato al coro della tragedia ancora in corso di composizione, ma cantato dal solo Agatone come se fosse una monodia. Così spiega lo scolio a *Th.* 101, mentre E. Fraenkel, *Beobachtungen zu Aristophanes*, Roma 1962, 112 n.1, avanza l'ipotesi che l'inno sia cantato da un coro al di fuori dell'orchestra, come forse avviene per il canto delle rane nell'omonima commedia aristofanea.

⁷ Si tratta del fr. 178 K.A.: Ἀγαθώνειος, εὐ· αὔλησις τις μαλακή παρ' Ἀριστοφάνει ἐν Γηρυτάδῃ. Ἀγάθων γὰρ ὁ τραγικός ἐπὶ μαλακίᾳ διεκωμωδεῖτο.

e di qui impostesi anche nella tragedia⁸. Le possibilità espressive della nuova musica, che destarono l'interesse dei giovani poeti tragici, provocarono però numerose critiche da parte dei sostenitori dell'antica maniera e ricorrente è, ad esempio, l'accusa di inutile tortuosità, che trova espressione nelle *Tesmofoiazuse* attraverso l'immagine dei sentieri di formica, con cui il Parente definisce gli accordi iniziali del canto di Agatone⁹. Ripresa più di una volta è anche l'accusa di lascivia e di mollezza, presente non soltanto nelle *Tesmofoiazuse*, ma anche nel *Geritade* e in un passo delle *Rane*, in cui l'andamento sinuoso della nuova musica è metaforicamente associato alle posizioni erotiche della cortigiana Cirene¹⁰.

Esiste quindi una corrispondenza precisa tra le accuse di effeminatezza rivolte ad Agatone fin dall'inizio della commedia, e ribadite più volte dal Parente, e le caratteristiche del canto che il tragediografo è intento a comporre, corrispondenza che trova una concretizzazione visiva ed immediata nel travestimento femminile con cui il poeta fa la sua comparsa in scena. È tuttavia da sottolineare che Agatone cerca di respingere ogni illazione sulla sua arte e sulle sue abitudini sessuali¹¹ offrendo al Parente una giustificazione esaustiva delle ragioni del travestimento, la quale costituisce nello stesso tempo una teorizzazione delle modalità della sua creazione poetica¹².

⁸ Secondo la testimonianza di Plutarco (*quaest. conv.* 3.1.645 E), si deve proprio ad Agatone l'impiego, nelle parti musicali della tragedia, del genere cromatico, che grazie alla ricchezza di toni e di modulazioni si prestava meglio alla resa emotiva del dramma rispetto al più austero genere diatonico, usato da Eschilo e dagli altri tragediografi precedenti ad Euripide (riguardo alla musica nelle tragedie di Agatone cf. P. Lévêque, *Agathon*, Paris 1955, 145-51).

⁹ Aristoph. *Th.* 100; la metafora ricorre anche nel celebre fr. 155.23 K.A. del *Chirone* di Ferereate, interamente incentrato sulla critica alle nuove tendenze musicali. È da notare che la *Suda* (s.v. Φιλόξενος 393) attesta per Filosseno il soprannome μύμηξ.

¹⁰ Aristoph. *Ran.* 1325-328; la cortigiana Cirene è menzionata dal Parente anche nelle *Tesmofoiazuse* a commento della prima apparizione in scena di Agatone in abiti femminili, ma in questo caso il paragone non si riferisce tanto alle caratteristiche musicali del canto del tragediografo (cui invece allude la metafora dei sentieri di formica prima e il commento a conclusione dell'inno poi), quanto al suo aspetto e all'abbigliamento.

¹¹ Sul mancato riconoscimento della propria omosessualità da parte di Agatone cf. anche Muecke, 51. Diversa invece la posizione di R. Cantarella, *Agatone e il prologo delle 'Tesmofoiazuse'*, in *Scritti minori sul teatro greco*, Brescia 1970, 332 (originariamente in AA.VV., ΚΩΜΩΙΔΙΟΤΡΑΓΗΜΑΤΑ, *Studia Aristophanea viri Aristophanei W. J. Koster in honorem*, Amsterdam 1967, 7-15; l'articolo è stato da ultimo ripubblicato con qualche precisazione e modifica in traduzione tedesca in *Aristophanes und die alte Komödie*, hrsg. von H.J. Newiger, Darmstadt 1975, 324-38), di E.C. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978, 15, e di M. de F. Sousa e Silva, *Critica do teatro na comédia antiga*, Coimbra 1987, 394, i quali ritengono che Agatone affermi di dover ricorrere alla μύμηξ per comporre drammi incentrati su figure maschili, non avendone invece bisogno, a causa della sua naturale effeminatezza, per le tragedie riguardanti personaggi femminili. Nulla però nel passo aristofaneo conferma questa interpretazione ed è anzi evidente dal contesto che con la teoria della μύμηξ Agatone intende giustificare il suo sorprendente travestimento e respingere le accuse rivoltegli dal Parente. È vero che Aristofane gioca sull'ambiguità sessuale del tragediografo (cf. pp. 209 s.), ma il gioco riesce tanto più pungente in quanto Agatone fa mostra di non riconoscere la propria omosessualità.

¹² Cf. in particolare i vv. 146-70:

L'abito femminile da lui indossato è infatti motivato, come afferma egli stesso, da un'esigenza di identificazione con il dramma da comporre: «Porto l'abito coerente con l'intendimento. Bisogna infatti che un poeta abbia i costumi conformi al dramma che deve comporre. Perciò se un poeta compone il dramma di una donna, anche la sua persona deve partecipare dei costumi femminili» (vv. 148-52)¹³. Qualora però un poeta non possieda già per natura ciò che lo rende conforme al soggetto prescelto, può rimediare a questa carenza attraverso la μίμησις: ἄ δ' οὐ κεκτῆμεθα, μίμησις ἤδη

ΑΓ. ὦ πρέσβυ, πρέσβυ, τοῦ φθόνου μὲν τὸν ψόγον
 ἤκουσα, τὴν δ' ἄλγησιν οὐ παρεσχόμην·
 ἐγὼ δὲ τὴν ἐσθῆθ' ἅμα <τῆ> γνώμη φορῶ.
 Χρὴ γὰρ ποιητὴν ἄνδρα πρὸς τὰ δράματα
 ἄ δεῖ ποεῖν, πρὸς ταῦτα τοὺς τρόπους ἔχειν. 150
 Αὐτίκα γυναικεῖ ἦν ποῆ τις δράματα,
 μετουσίαν δεῖ τῶν τρόπων τὸ σῶμ' ἔχειν.

ΚΗ. Οὐκοῦν κελητίζεις, ὅταν Φαίδραν ποῆς;

ΑΓ. Ἄνδρεία δ' ἦν ποῆ τις, ἐν τῷ σώματι
 ἔνεσθ' ὑπάρχον τοῦθ'. Ἄ δ' οὐ κεκτῆμεθα,
 μίμησις ἤδη ταῦτα συνθηρεῖται. 155

ΚΗ. Ὅταν σατύρους τοῖνυν ποῆς, καλεῖν ἐμέ,
 ἵνα συμποῶ σουπισθεν ἐστυκῶς ἐγώ.

ΑΓ. Ἄλλως τ' ἄμουσόν ἐστι ποιητὴν ἰδεῖν
 ἀγρεῖον ὄντα καὶ δασύν. Σκέψαι δ' ὅτι 160
 Ἴβυκος ἐκεῖνος κἀνακρέων ὁ Τῆμος
 κάλκαϊος, οἷπερ ἄρμονίαν ἐχύμισαν,
 ἐμτροφόφουρον τε κάχλιδων Ἴωνικῶς.
 Καὶ Φρύνιχος, - τοῦτον γὰρ οὖν ἀκήκοας, -
 αὐτὸς τε καλὸς ἦν καὶ καλῶς ἠμπίσχετο· 165
 διὰ τοῦτ' ἄρ' αὐτοῦ καὶ κάλ' ἦν τὰ δράματα.
 Ὅμοια γὰρ ποεῖν ἀνάγκη τῆ φύσει.

ΚΗ. Ταῦτ' ἄρ' ὁ Φιλοκλῆς αἰσχρὸς ὦν αἰσχρῶς ποεῖ,
 ὁ δὲ Ξενοκλῆς ὦν κακὸς κακῶς ποεῖ,
 ὁ δ' αὖ Θεόγνις ψυχρὸς ὦν ψυχρῶς ποεῖ. 170

¹³ Per quanto concerne il significato di γνώμη e τρόποι cf. G. Stohn, *Spuren voraristotelischer Poetik in der alten attischen Komödie*, Diss. Berlin 1955, 84-86, che interpretando il termine γνώμη alla luce delle testimonianze offerte dagli scritti medici e storici contemporanei ad Aristofane lo riconduce al complesso della vita interiore di un individuo (*Gemüt, Geistund, Seele*) o, nel senso più ristretto attestato da Tucideide, al consapevole orientamento della sua volontà. Combinando le testimonianze per individuare il concetto comune ad entrambe, Stohn traduce dunque γνώμη nel passo aristofaneo con 'Wesen', ma a mio parere più adeguata al contesto della commedia è l'accezione tucididea, che ben si concilia con l'atto intenzionale con cui il poeta sceglie l'argomento del suo dramma. Le medesime fonti mediche e storiografiche consentono a Stohn di precisare il senso del termine τρόπος, da intendendosi come comportamento che nasce dall'indole, ma che non condivide il carattere di immutabilità della φύσις. Sul significato di φύσις e τρόπος nelle *Tesmofoiazuse* cf. inoltre O. Thimme, *Φύσις, τρόπος, ἦθος*, Diss. Göttingen 1935, 96-99.

ταῦτα συνθηρεύεται (vv. 155-56)¹⁴. Questa osservazione sembra ribaltare la convinzione più abituale nell'antichità secondo cui il processo di condizionamento tra poeta e poesia si esercita in direzione opposta, nel senso che è la personalità del poeta a determinare il carattere della poesia¹⁵ e non il contrario, come invece afferma qui Agatone. Nel corso del dialogo con il Parente Agatone recupera però con grande naturalezza anche quest'altra prospettiva quando, poco oltre, riconosce una relazione consequenziale tra la bellezza del tragediografo Frinico e la bellezza della sua poesia, per dimostrare che ὁμοία γὰρ ποεῖν ἀνάγκη τῇ φύσει (v. 167). Dalle parole di Agatone si evince quindi l'esistenza di una stretta relazione tra il poeta e la sua poesia, in virtù della quale il prodotto poetico è visto come una emanazione della φύσις del suo autore. Qualora però una tale analogia venga a mancare, si impone la necessità assoluta di recuperarla attraverso l'imitazione, che plasma artificialmente la natura (o meglio, i τρόποι) del poeta, adeguandola all'oggetto prescelto per la creazione artistica. Per Agatone, quindi, l'influenza tra il carattere del poeta e il soggetto o il genere dei suoi componimenti può esercitarsi in entrambe le direzioni: o è la persona del ποιητής a determinare le caratteristiche della poesia, o è quest'ultima che influisce sulla natura del poeta, costringendolo ad un atto di μίμησις.

La perfetta coerenza del discorso di Agatone è tuttavia incrinata dalla presentazione aristofanea del personaggio, quale emerge dalle maligne allusioni di Euripide prima e del Parente poi riguardo ai costumi sessuali del tragediografo. Non va infatti dimenticato che il travestimento femminile di Agatone, e dunque anche il discorso che lo giustifica, prima ancora di presentarsi come un manifesto di poetica, rispondono a

¹⁴ Un rilievo particolare sembra conferito al termine μίμησις dalla sua posizione incipitaria nel trimetro e dall'occorrenza al nominativo, che sposta l'attenzione dal «noi drammaturghi», soggetto della relativa precedente, all'azione dell'imitare.

¹⁵ Una chiara affermazione di questo concetto è contenuta nella *Poetica* aristotelica, dove si afferma che fu il carattere dei poeti a determinare la suddivisione della poesia in due generi: quello serio, che imita le azioni dei σεμνοί o σπουδαῖοι, e quello comico, che imita le azioni dei φαῦλοι (*Poet.* 4 1448 b23-27). Una corrispondenza tra la personalità del poeta e il carattere della sua produzione artistica viene istituita anche dall'autore del *Περὶ ὕψους*, per il quale il sublime è in primo luogo espressione di una natura magnanima (nel trattato si trova peraltro traccia anche di un'inversa assimilazione del poeta ai suoi personaggi, laddove l'agire di questi ultimi è impiegato per illustrare il modo di poetare del primo; cf. S. Mariotti, *Paragoni fra autore e personaggio nel 'Sublime' (a proposito di Subl. 15, 5)*, in AA.VV., *Studi in onore di Aristide Colonna*, Perugia 1982, 203-6). Precedentemente ad Aristofane, il concetto sembra già affiorare nella descrizione omerica di Tersite, la cui parola (benché in questo caso non si tratti della parola poetica) condivide gli stessi caratteri di negatività della sua persona fisica e spirituale. Nell'ambito più specifico della poesia questa idea si ritrova per la prima volta in Esiodo, in cui è appunto la persona del poeta (cioè la sua vicenda biografica, culminante nell'incontro con le Muse dell'Elicona) ad offrire la garanzia più sicura della veridicità del suo messaggio poetico. L'eccellenza della φύσις del poeta costituisce il fondamento della superiorità della propria poesia rispetto a quella altrui anche in Pindaro, che pone una stretta relazione tra la propria produzione poetica e la propria σοφία: in proposito cf. G. Arrighetti, *Poeti, eruditi e biografati: momenti della riflessione dei Greci sulla letteratura*, Pisa 1987, 157 (= id., *Cameleonte, la mimesis e la critica letteraria della grecità*, in AA.VV., *Ricerche di filologia classica II, Filologia e critica letteraria della grecità*, Pisa 1984, 29).

una volontà derisoria della celebre effeminatezza del poeta. In realtà quindi Aristofane intende insinuare, attraverso la deformazione comica del personaggio, che la vera natura di Agatone è proprio quella femminile, della quale il travestimento con cui si presenta al pubblico è solo la manifestazione più esterna e tangibile. Il significato reale dell'abbigliamento femminile di Agatone, che in ultima analisi si rivela non essere una μίμησις, ma la visualizzazione della φύσις del poeta, finisce quindi per ribaltare parodicamente il senso delle parole di Agatone.

Occorre quindi una certa cautela nel considerare la prima parte del suo discorso teorico come la genuina espressione delle idee di Aristofane sul comporre poetico inteso quale atto di mimesi. Più rispondente alle reali convizioni del commediografo mi pare invece la seconda parte del discorso in cui viene affermata l'influenza del carattere del poeta sulla sua poesia. Anche in questo caso il concetto espresso da Agatone è subito sfruttato per le possibilità di applicazioni comiche cui facilmente si presta¹⁶, ma senza giungere a contraddire, come nel caso precedente, l'enunciato teorico. L'idea di una coerenza tra la personalità del poeta e il genere di poesia da lui praticato, come si è detto, era comune presso gli antichi, e che anche Aristofane fosse di tale avviso parrebbe confermato dal fatto che il concetto viene ribadito anche altrove. La più esplicita affermazione di tale idea si legge nel fr. 694 K.A., a proposito di Euripide, il quale, afferma il commediografo, ο[ἷ]α μὲν π[ο]ιεῖ λέγε[ι]ν τοῖος ἐστίν¹⁷, ma il medesimo concetto affiora chiaramente al di sotto dello scherzo anche nei versi 410-13 degli *Acarnesi*, dove Diceopoli vede nella posizione a gambe sollevate, in cui Euripide compone, la causa della frequente zoppia dei suoi personaggi e negli abiti laceri che indossa la ragione del cospicuo numero di pezzenti che popolano le sue tragedie. Sempre in chiave scherzosa il concetto ricompare anche nelle *Rane*, dove l'orgoglio di Eschilo di non aver mai portato in scena donne sconvolte dalla passione amorosa, come invece ha fatto Euripide, provoca subito la replica caustica di quest'ultimo, che attribuisce l'assenza di Eros dai drammi eschilei all'estraneità del poeta da Afrodite, qui da intendersi non solo come dea dell'amore, ma anche come dispensatrice di quella grazia che, secondo Euripide, mancherebbe all'austera poesia di Eschilo¹⁸.

Nonostante la prevalenza, nel discorso di Agatone, degli intenti comici e parodici su quelli più seriamente teorici, è comunque degno di nota l'accenno alla mimesi nel

¹⁶ L'estensione comica del concetto è dovuta al Parente che riprende il principio affermato da Agatone elencando una serie di esempi, questa volta tutti negativi: ὁ Φιλοκλῆς αἰσχρὸς ὢν αἰσχρῶς ποιεῖ, / ὁ δὲ Ξενοκλῆς ὢν κακὸς κακῶς ποιεῖ, / ὁ δ' αὐτὸς Θεόγνης ψυχρὸς ὢν ψυχρῶς ποιεῖ. (vv. 168 - 70).

¹⁷ Il frammento, citato da Satiro nella *Vita di Euripide*, si presta a due possibili interpretazioni: «è tale quali le cose che fa dire (ai suoi personaggi)» oppure «è tale quali erano i personaggi che faceva parlare» (con οἷα riferito a un πρόσωπα sottinteso o perduto). L'ipotesi più probabile è che questa osservazione implicasse per Aristofane una nota di biasimo piuttosto che di lode nei confronti di Euripide, come ritiene anche G. Arrighetti, *Satiro, Vita di Euripide*, SCO 13, Pisa 1964, 125.

¹⁸ Aristoph. *Ran.* 1044-045: Αἰ... οὐδ' οἶδ' οὐδεὶς ἦντιν' ἐρώσαν πάποτ' ἐποίησα γυναῖκα. / ΕΥ. Μὰ Δι', οὐ γὰρ ἐπὴν τῆς Ἀφροδίτης οὐδέν σοι.

contesto di una dichiarazione di poetica, poiché si tratta, come si è già detto, della più antica attestazione del termine μίμησις in riferimento alla poesia. L'eccezionalità della testimonianza aristofanea ha dunque comprensibilmente sollecitato la ricerca degli eventuali punti di contatto tra la teoria esposta da Agatone e la più matura riflessione filosofica sulla μίμησις poetica¹⁹, nonostante la distanza che separa il tono e le finalità del passo aristofaneo da quelle proprie di un'opera filosofica.

Come si è visto, nelle *Tesmofoiazuse* l'atto mimetico richiesto al poeta consiste sostanzialmente nel tentativo di conformare i propri τρόποι a quelli del personaggio che si vuole rappresentare; questa forma di immedesimazione, nel passo aristofaneo, assume un'evidenza visiva attraverso il ricorso al travestimento, conformemente alla tendenza manifestata dalla commedia a dare concretezza ai principi astratti. È evidente che una simile concezione della μίμησις, anche quando venga privata delle deformazioni comiche presenti nel passo, conduce di fatto ad una sovrapposizione tra la figura del poeta e quella dell'attore.

Un'idea assai simile di μίμησις quale immedesimazione, che porta conseguentemente ad assimilare il poeta all'attore, compare, come è noto, anche nel terzo libro della *Repubblica* platonica, dove l'atto del μιμῆσθαι è esplicitamente definito come un ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα²⁰, cioè un assimilarsi a un altro nella voce e nell'aspetto, analogamente a quanto mostra di fare Agatone nelle *Tesmofoiazuse*²¹. È vero che nel passo platonico il discorso si

¹⁹ Le possibili analogie tra la discussione aristofanea e quella platonica della μίμησις sono state indagate in modo esauriente da Stohn, 82-110, e id., *Zur Agathonszene in den 'Thesmophoriazusen' des Aristophanes*, Hermes 121, 1993, 196-205; cf. inoltre J. Dalfen, *Polis und Poesis, Die Auseinandersetzung mit der Dichtung bei Platon und seinen Zeitgenossen*, München 1974, 181-84. Anche Arrighetti, 1987, 148-59, individua alcune analogie tra il passo aristofaneo e la speculazione platonica, ma riferisce il termine μίμησις, impiegato da Agatone, al principio di coerenza tra la φύσις del poeta e la sua opera (della stessa opinione è Chirico, 115). Occorre però sottolineare che se è vero che questo concetto nel passo aristofaneo è strettamente collegato a quello della μίμησις, non coincide tuttavia con esso (cf. oltre).

²⁰ Plat. R. 3.393 c.

²¹ Agatone nella commedia aristofanea non accenna esplicitamente all'imitazione della voce, ma all'ambito vocale rimanda la monodia da lui cantata, di cui il Parente sottolinea immediatamente il carattere effeminato attraverso l'aggettivo θηλυδριώδης (v. 131). Benché i tratti lascivi e femminili del canto di Agatone vadano in primo luogo ricondotti all'adesione del tragediografo ai dettami della nuova musica, è evidente nel passo un collegamento tra la melodia e il travestimento femminile del poeta, su cui il Parente sofferma l'attenzione subito dopo aver espresso i suoi offensivi apprezzamenti sul canto appena udito. Anzi, l'incalzare delle domande del Parente riguardo le vesti femminili del tragediografo si conclude con l'istituzione di un nesso esplicito tra il canto e il travestimento: τί φής; τί σιγᾶς; ἀλλὰ δῆτ' ἐκ τοῦ μέλους / ζητῶ σ', ἐπειδὴ γ' αὐτὸς οὐ βούλει φράσαι; (vv. 144 s.). Le esigenze di deformazione comica, come si è visto, inducono poi Aristofane a trattare il concetto dell'immedesimazione del poeta nel suo personaggio innanzitutto in termini di travestimento esteriore, elemento che invece è ovviamente assente nella trattazione platonica, ma è evidente che l'assunzione di τρόποι conformi al dramma da comporre, concretizzata per mezzo del travestimento, corrisponde all'ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα del passo platonico.

complica per il continuo slittamento tra piani diversi, che comprendono nello stesso contesto la discussione sulle diverse modalità della λέξις del poeta, l'allusione all'attività mimetica propria dell'attore²² e il problema dell'influenza della μίμησις sull'educazione dei guardiani²³. Tuttavia la definizione sopra riportata si riferisce propriamente alla λέξις poetica, che viene distinta da Platone in tre tipi, διὰ μιμήσεως, δι' ἀπαγγελίας e δι' ἀμφοτέρων²⁴, a seconda che l'esposizione sia condotta rispettivamente in prima, in terza persona o in entrambe i modi, cioè in base alla presenza o meno di immedesimazione da parte del poeta nei suoi personaggi. È vero che la distinzione platonica non si propone quale discussione fine a se stessa sulle modalità dell'esposizione poetica, ma rivela esplicite preoccupazioni moralistiche, assenti invece nel discorso di Agatone. La distinzione dei tre modi della λέξις serve infatti a Platone come criterio per valutare l'ammissibilità della poesia drammatica nello stato ideale e gli fornisce un appiglio per passare alla discussione dell'influenza sull'educazione dei guardiani esercitata dalla μίμησις, intesa sia come spettacolo cui i giovani possono eventualmente assistere, sia come attività praticata anche al di fuori dell'ambito poetico²⁵. Che in entrambi i casi si tratti comunque di una μίμησις vista come immedesimazione è tuttavia dimostrato dal fatto che ritorna esplicitamente anche qui, alla fine dell'elenco di imitazioni interdette ai giovani, la concezione dell'imitare come un assimilarsi a un altro nelle parole e nei gesti²⁶, coerentemente con quanto Platone aveva sopra affermato a proposito della λέξις mimetica.

Come noto, il termine μίμησις viene impiegato da Platone nel X libro della *Repubblica* in un'accezione differente rispetto a quella assegnatagli nel III libro, poiché si estende fino a comprendere al suo interno le diverse esperienze artistiche, tanto poetiche quanto figurative, perdendo in tal modo il significato di immedesimazione, appropriato soltanto alla μίμησις del poeta²⁷. Quest'ultima

22 Plat., *R.* 3.395 a-b.

23 Plat., *R.* 3.395 c-396 e.

24 Plat., *R.* 3.394 b-c: i tre tipi di esposizione sono ricondotti, nell'ordine, al genere drammatico, al ditirambo e alla poesia epica.

25 Alla pratica dell'attività mimetica Platone attribuisce il rischio di influenzare in maniera duratura il carattere dei giovani, che trasformerebbero in abitudini radicate e in disposizioni naturali κατὰ σῶμα καὶ φωνάς καὶ κατὰ τὴν διάνοιαν gli atteggiamenti appresi attraverso la μίμησις (cf. *R.* 3.395 c-d).

26 Secondo le prescrizioni di Platone, i futuri guardiani dovranno evitare la μίμησις di schiavi, persone vili, uomini malvagi, ubriachi e, conclude il filosofo, οὐδὲ μαινομένους ἔθιστέον ἀφομοιοῦν αὐτοὺς ἐν λόγοις οὐδὲ ἐν ἔργοις (*R.* 3.396 a; per una significativa coincidenza con il passo delle *Tesmoforiazuse*, tra gli oggetti di imitazione preclusi ai giovani per bene sono indicate anche le donne). Questa concezione dell'imitare come un assimilarsi a un'altra persona nella voce e nei gesti è ripresa anche poco più avanti attraverso la metafora dell'αὐτὸν ἐκμάττειν τε καὶ ἐνιστάναί εἰς τοὺς τύπους τινός, sulla quale cf. oltre pp. 223 s.

27 Riguardo alla *vexata quaestio* del rapporto tra i due libri in merito alla concezione della μίμησις, cf. *Plato on Poetry, Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*, ed. by P. Murray, Cambridge 1996, 3-6, 186-87, e la bibliografia ivi indicata; il problema è tuttavia marginale rispetto all'argomento di cui intendo occuparmi.

accezione onnicomprensiva delle differenti esperienze artistiche costituisce il punto di partenza dell'indagine aristotelica sulla poesia, ma l'idea che il poeta, nell'esercizio della sua attività creativa, possa assimilarsi a un'altra persona ritorna tuttavia anche nella *Poetica*, sia per quanto concerne le differenti modalità della λέξις²⁸, sia come mezzo suggerito da Aristotele per conseguire una maggiore credibilità ai fini della resa emotiva del dramma²⁹. In quest'ultimo caso Aristotele non impiega più il termine μίμησις, ma nondimeno è evidente che l'idea qui esposta corrisponde alla concezione che sovrappone la figura e i ruoli propri del poeta e dell'attore. Aristotele riprende dunque un'idea a lui preesistente, conferendole in aggiunta un'utilità pratica immediata nel conseguimento della πιθανότης delle passioni rappresentate.

La presenza di significativi punti di contatto nelle concezioni esposte in ambito filosofico da Platone e Aristotele con quelle emerse nel passo aristofaneo ha condotto alla conclusione che l'idea di μίμησις come assimilazione del poeta a suoi personaggi fosse già stata elaborata precedentemente a Platone nell'Atene della fine del V secolo e che Aristofane nella scena di Agatone riecheggiasse in maniera comicamente deformata una concezione allora corrente, almeno negli ambienti culturalmente più vivaci. Dal momento che il dibattito culturale dell'epoca era dominato dalla riflessione dei Sofisti, interessati, pur con finalità proprie, anche alla poesia, è parso naturale ricondurre la nascente teorizzazione sulla μίμησις all'ambito della Sofistica³⁰.

Purtroppo l'ipotesi, per quanto ragionevole, manca di sicure conferme, poiché il termine μίμησις in riferimento alla poesia non ricorre in nessuno degli scritti sofistici a noi giunti. Eppure l'idea di una componente imitativa all'interno dell'attività poetica

²⁸ Arist., *Poet.* 3.1448a 20-23: καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἐστὶν ὄτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι γινόμενον ὡσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα ἢ πάντα ὡς πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας τοὺς μιμουμένους. Benché la tripartizione del modo dell'esposizione poetica corrisponda nella sostanza a quella già vista nel terzo libro della *Repubblica* platonica, Aristotele, diversamente da Platone, intende come mimetici tutti e tre i modi indicati, attenendosi in tal modo all'accezione onnicomprensiva del termine μίμησις.

²⁹ Arist., *Poet.* 17.1455 a 29-32: ὅσα δὲ δυνατόν, καὶ τοῖς σχήμασιν συναπεργαζόμενον. πιθανώτατοι γὰρ ἀπὸ τῆς αὐτῆς φύσεως οἱ ἐν τοῖς πάθειν εἰσιν, καὶ χεμαίνει ὁ χεμαζόμενος καὶ χαλεπαίνει ὁ ὀργιζόμενος ἀληθινώτατα. Per le testimonianze posteriori di questo concetto in ambito retorico cf. Muecke, 52 s.

³⁰ Cf. in particolare Ziegler, *RE* VI A.2, 2018-019, che, convinto dell'esistenza di una teoria sofistica della mimesi (comprovata anche dal passo delle *Tesmoforiazuse*), ipotizzò che il termine μίμησις fosse stato introdotto da un sofista, non identificabile con precisione, come correzione alla teoria gorgiana di ἀπάτη. Gli elementi a nostra disposizione mi paiono però troppo esigui per poter ricostruire con tale precisione le circostanze che portarono all'impiego del termine μίμησις in contesti legati all'arte. L'ipotesi che il passo aristofaneo lasci intravedere l'esistenza di una teoria sofistica della mimesi poetica è accolta, in termini più generali, anche da Dalfen, 181-84, mentre R. Kassel, *Kritische und exegetische Kleinigkeiten II*, RhM 109, 1966, 8, ancor più genericamente, riconduce le idee esposte da Agatone alle riflessioni di poetica dell'età dei Sofisti. In generale, riguardo ai rapporti tra il commediografo e la Sofistica, si veda E. De Carli, *Aristofane e la Sofistica*, Firenze 1971, che tuttavia non prende in esame il passo delle *Tesmoforiazuse*.

apparteneva già da tempo al pensiero greco e nella seconda metà del V secolo a.C. qualche debole traccia sembra rivelare, nel dibattito culturale del tempo, una progressiva acquisizione di consapevolezza della natura mimetica della poesia.

In particolare in riferimento all'ambito musicale³¹, è noto che le teorie di Damone, appartenente forse ad un ambiente pitagorico, si fondavano sull'idea che vi fosse una relazione di somiglianza tra la musica e l'anima³². Benché non sia chiaro se Damone si fosse effettivamente servito del termine μίμησις, come sostiene Koller³³, o si fosse espresso piuttosto in termini di ὁμοίωσις, come afferma Else³⁴, il concetto di mimesi trova qui, almeno per l'ambito musicale, una prima formulazione. È forse possibile, benché non dimostrabile, che questo concetto (se non anche il termine), insieme ad altri, quali ad esempio l'idea del potere magico della parola e del valore del καὶρός, fosse passato per questo tramite ai Sofisti, i quali ereditarono dalla scuola pitagorica terminologia e problematiche, che costituirono spesso il punto di partenza polemico delle loro indagini³⁵.

Una traccia più significativa e riguardante propriamente l'ambito poetico sembra offerta da un passo dei Δισοὶ λόγοι, in cui si dichiara che all'origine dell'inganno prodotto dall'arte sarebbe la capacità di creare immagini simili alle cose reali³⁶. Benché l'anonima operetta sia di datazione incerta e senza dubbio posteriore alla fine della guerra del Peloponneso (e dunque anche alle *Tesmoforiazuse*)³⁷, la testimonianza da essa offerta assume una certa rilevanza per l'evidente allusione alla teoria gorgiana dell'ἄπᾶτη tragica conservata da Plutarco, dove tuttavia l'esistenza di una componente illusionistico-imitativa nell'inganno poetico non è chiaramente

³¹ Dato il profondo legame che legava musica e poesia nell'antichità, la testimonianza di Damone sembra avere una certa attinenza con il problema in esame, benché ovviamente non riguardi lo stesso tipo di μίμησις intesa come immedesimazione di cui si è parlato sopra.

³² Le sue teorie musicali sono ricordate da Platone nel terzo libro della *Repubblica* (400 a-c) di seguito alla discussione sulla μίμησις.

³³ H. Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Dissertationes Bernenses I 5, Bern 1954, 21-25.

³⁴ G.F. Else, "Imitation" in *the Fifth Century*, CPh 53, 1958, 85.

³⁵ La prima osservazione dei punti di contatto esistenti tra le teorie pitagoriche e sofistiche si deve a A. Rostagni, *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'estetica antica*, SIFC 2, 1922, 1-147 e id., *Un nuovo capitolo nella storia della retorica e della sofistica*, ivi, 148-201 (i due articoli sono stati in seguito ripubblicati in A. Rostagni, *Scritti minori, I, Aesthetica*, Torino 1955, rispettivamente alle pp. 76-237 e 1-59); gli studi successivi sull'argomento hanno mostrato però una chiara componente polemica nell'atteggiamento con cui i Sofisti riutilizzarono la terminologia pitagorica e rielaborarono i concetti ereditati (sulla questione cf. G. Lanata, *Poetica pre-platonica, Testimonianze e frammenti*, Firenze 1963, 190-2 e la bibliografia ivi citata).

³⁶ Ἐν γὰρ τραγωδοποιῶν καὶ ζωγραφίᾳ ὅστις <κα> πλεῖστα ἔξαπατῆ ὁμοία τοῖς ἀληθινοῖς ποιῶν, οὗτος ἀριστος (Δισοὶ λόγοι, 3. 10 = 90 DK).

³⁷ Solo S. Mazzarino, *Il pensiero storico classico*, I, Bari 1966, 286-92, propone una datazione molto alta (450 o 440 a. C.); in genere però si preferisce collocare la composizione dell'opera attorno al 400 a.C., benché non manchi anche chi la considera composta nella prima metà del IV secolo a.C. (per una discussione del problema e delle varie ipotesi sulla cronologia e la natura dell'opera cf. M. Untersteiner, *I Sofisti*, con presentazione di F. Declva Caizzi, Milano 1996, 469-72).

esplicitata³⁸. Che la poesia e la tragedia in particolare implichino un processo mimetico mi sembra però desumibile da quanto Gorgia afferma a proposito delle arti figurative nella sezione dedicata all'ὄψις nell'*Encomio di Elena*³⁹, dove si riscontrano chiare analogie, anche verbali, con la trattazione del λόγος. La vista, come il discorso, esercita infatti una potente influenza sull'anima e può suscitare emozioni piacevoli o dolorose⁴⁰, riguardo alle quali poesia e pittura assumono nell'operetta gorgiana

38 In due passi distinti Plutarco riferisce che per Gorgia la tragedia sarebbe una forma di ἀπάτη, in cui ὁ τ' ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος (*de glor. Ath.* 348 C e *de aud. poet.* 15 D; si tratta del fr. 82 B 23 D.K.). Per una rassegna delle differenti interpretazioni di questa celebre e paradossale definizione cf. A. Garzya, *Gorgia e l'ΑΠΑΤΗ della tragedia*, in AA.VV., *Filologia e forme letterarie, Studi offerti a Francesco Della Corte*, I, Urbino 1987, 247 s. La difficoltà maggiore insita nell'affermazione gorgiana risiede nel significato da assegnare ai due aggettivi δικαιότερος e σοφώτερος, che a mio parere intendono più correttamente coloro che pongono un'interpretazione estetica piuttosto che morale (il problema non riveste tuttavia un'importanza determinante ai fini della questione che intendo affrontare). Va inoltre osservato che non tutti concordano nel vedere un legame tra il passo dei Διόσοι λόγοι e la teoria gorgiana dell'ἀπάτη tragica: contrari a questa ipotesi sono, ad esempio, T.G. Rosenmeyer, *Gorgias, Aeschylus, and Apatē*, *AJPh* 76, 1955, 234, e Garzya, 258; ritengo tuttavia, come spero di dimostrare, che vi siano validi argomenti per sostenere una relazione tra i concetti espressi dai due passi.

39 Che sia l'ὄψις e non l'ἔρωσ la quarta possibile causa analizzata da Gorgia a giustificazione della fuga di Elena è ben spiegato da F. Donadi, *Considerazioni in margine all' 'Encomio di Elena'*, in AA.VV., *Gorgia e la Sofistica*, Atti del convegno internazionale Lentini-Catania 12-15 dic. 1983 a c. di L. Montoneri - F. Romano, *SicGymn* 38, 1985, 479-90, il quale dimostra come l'integrazione umanistica di Costantino Lascaris ἡ ἔρωσι ἀλοῦσα nel capitolo 6 confonda in realtà l'effetto (amore) con la causa (la vista di Paride che scatena in Elena l'amore). In questo modo, a mio parere, si restituisce anche un più corretto parallelismo tra le quattro cause indicate: da un lato la costrizione esercitata da un volere trascendente o dalla violenza dell'uomo, dall'altro la persuasione che agisce attraverso il canale uditivo e l'incontrollabile impressione che si riceve attraverso il senso della vista. Donadi riconosce «una distribuzione in crescendo di logos e ophis, in quanto la dynamis di quest'ultima è di gran lunga la più potente» (482); in effetti Gorgia attribuisce una forza ineluttabile alle percezioni visive, le quali, a differenza del λόγος, possiedono una φύσις loro peculiare e non controllabile dall'uomo (*Hel.* 15).

40 In maniera del tutto analoga viene descritta la possibilità che λόγος e ὄψις possiedono di influenzare l'anima: ἡ πειθῶ προσιούσα τῷ λόγῳ καὶ τὴν ψυχὴν ἐτυπώσατο ὄπως ἐβούλετο (cap. 13); διὰ δὲ τῆς ὄψεως ἡ ψυχὴ κὰν τοῖς τρόποις τυποῦται (cap. 15); οὕτως εἰκόνας τῶν ὁρωμένων πραγμάτων ἡ ὄψις ἐνέγραφεν ἐν τῷ φρονήματι (cap. 17); anche il piacere può essere suscitato tanto dall'arte della parola (cap. 10), quanto dai pittori όταν ἐκ πολλῶν χρωμάτων καὶ σωμάτων ἐν σώμα καὶ σχῆμα τελείως ἀπεργάσωνται (cap. 18). Delle coincidenze si osservano inoltre anche nelle emozioni dolorose, poiché come alla poesia è riconosciuta la capacità di infondere φρίκη περίφοβος καὶ ἔλεος πολὺδακρυς καὶ πόθος φιλοπενθήσας (cap. 9), così anche la raffigurazione di una battaglia può atterrire lo spettatore (cap. 16). La volontà gorgiana di creare un parallelo tra pittura e poesia è riconosciuta, tra gli altri, da M. Untersteiner, *Sofisti, Testimonianze e frammenti*, II, Firenze 1949, 104 e 108-09, e da W. Leszl, *Il potere della parola in Gorgia e in Platone*, *SicGymn* 38, 1985, 73 s. Il rinvio alla pittura del capitolo 18 è invece interpretato diversamente da T. Buchheim, *Gorgias von Leontinoi, Reden, Fragmente und Testimonien*, Hamburg 1989, XXI e 172 n. 37 (cf. anche id., *Maler, Sprachbildner: zur Verwandtschaft des Gorgias mit Empedokles*, *Hermes* 113, 1985, 417-29), che vede in esso un richiamo al paragone empedocleo della pittura per spiegare la nascita delle cose dai quattro elementi; con lo stesso esempio Gorgia, a suo parere, illustrerebbe l'arte del comporre verbale, ma è da notare che l'altro esempio attinto

un'identica funzione esemplificativa nell'ambito rispettivamente del λόγος e dell'ὄψις. In particolare nel capitolo 16 viene descritta la reazione di paura provocata dalla raffigurazione di una scena di battaglia che incute terrore e fa istintivamente fuggire chi l'osserva, nonostante l'assenza di un reale pericolo. È evidente che in questo caso la reazione emotiva che accomuna la pittura alla poesia, anch'essa suscitatrice, tra le altre reazioni possibili, di una φόβη περίφοβος, poggia sul carattere mimetico e illusionistico della rappresentazione. Sarebbe certamente riduttivo limitare all'inganno prodotto dall'illusione il concetto gorgiano di ἀπάτη, che interferisce da un lato con la sfera della magia e dall'altro con il problema gnoseologico della conoscibilità dell'essere⁴¹, ma l'evidente parallelo istituito con le arti figurative e con il processo emotivo da queste innescato mi sembra presupporre in esso anche la presenza di una componente illusionistico-mimetica⁴². A questo proposito è interessante notare che il concetto dell'imitazione è già chiaramente associato a quello dell'inganno nell'*Inno ad Apollo delio* e ricorre in modo più implicito anche in un frammento di Eschilo⁴³. Non intendo con questo affermare che l'idea gorgiana di ἀπάτη poetica discenda direttamente da queste concezioni più antiche, ma risulta difficile ignorare l'eredità lasciata a Gorgia dalla cultura dell'età precedente e supportata, mi pare, dal passo dei Δισσοὶ λόγοι.

alle arti figurative, quello della rappresentazione di una battaglia, non si presta ugualmente alla stessa spiegazione.

- 41 Per quanto concerne i rapporti con la magia cf. in particolare J. De Romilly, *Gorgias et le pouvoir de la poésie*, JHS 93, 1973, 155-62; riguardo all'attinenza del problema gnoseologico, si osservi che anche nell'*Encomio di Elena* l'affermazione del carattere ingannevole della poesia, con cui si chiude il paragrafo 10, è immediatamente seguita dalla spiegazione del processo gnoseologico grazie al quale l'ἀπάτη esercitata dalla poesia e dalla prosa d'arte riesce a persuadere gli ascoltatori.
- 42 Riguardo il legame tra l'ἀπάτη e una mimesi illusionistica W.J. Verdenius, *Gorgia's Doctrine of Deception*, in AA.VV., *The Sophists and Their Legacy*, Proceedings of the Fourth International Colloquium on Ancient Philosophy (29th August-1st September), ed. by G.B. Kerferd, Wiesbaden 1981, 116-28, afferma che «it seems ...obvious that the ἀπάτη which Gorgias had in mind was intended to evoke a world of 'seeming' ..., i.e. to produce illusionism in the audience» (126 n. 60). Cf. anche M. Migliori, *La filosofia di Gorgia*, Milano 1973, 140, che accetta l'ipotesi di una estetica gorgiana fondata sull'illusione, prossima alle teorie dell'imitazione, e K. Tuszyńska-Maciejewska, *Gorgias' Apaté as an Inevitable and Justified Error of Man's Aesthetic Activity*, ACD 25, 1989, 19-22, che conclude la sua riflessione sull'ἀπάτη affermando «I have a feeling that Gorgias' apatè silently assumes mimesis» (22). In senso mimetico intende l'affermazione sull'ἀπάτη tragica anche Mureddu, 93 s., la quale ipotizza inoltre una possibile ascendenza gorgiana delle teorie esposte da Agatone nelle *Tesmofoiazuse*.
- 43 *Hymn. Ap.* vv. 162-64: πάντων δ' ἀνθρώπων φωνάς καὶ βαμβαλιαστὺν / μμειῖσθαι ἴσασιν· φαίη δέ κεν αὐτὸς ἕκαστος / φθέγγεσθ'· οὕτω σφιν καλῆ συνάρησεν ἀοιδῆ (il soggetto di μμειῖσθαι ἴσασιν sono le fanciulle di Delo, ancelle del dio, che dopo aver celebrato Apollo, Artemide e Latona, intonano un inno). Il secondo esempio, ricordato anche da Else, 75-76, è un frammento degli *Edonoi* (fr. 57.8-11 *TrGF*), che, secondo lo studioso, costituirebbe la prima attestazione di inganno volutamente ricercato attraverso l'imitazione: ταυρόφθογοι δ' ὑπομυκῶνται ποθεν ἐξ ἀφανοῦς φοβεροὶ μῦμοι, τυμπάνου δ' εἰκῶν, ὥσθ' ὑπογαίου βροντῆς, φέρεται βαρυταρβῆς (cf. inoltre Aesch. *Cho.* 564).

Un aspetto importante da sottolineare è inoltre che per Gorgia la sollecitazione emotiva provocata dalla poesia e fondata sulla natura illusionistica dell'arte si configura come un processo di immedesimazione psicologica⁴⁴. Anche in Gorgia, dunque, alla poesia è strettamente collegato il meccanismo dell'identificazione in un'altra persona, benché in questo caso, a differenza di quanto si è rilevato a proposito di Aristofane e di Platone, non sia il poeta o l'attore, ma lo spettatore ad immedesimarsi nei personaggi della vicenda. Non bisogna comunque dimenticare che, come si è visto, per Aristotele esiste un legame molto stretto tra l'immedesimazione emotiva ricercata dal poeta o dal retore e il conseguente coinvolgimento passionale dello spettatore⁴⁵. Certo non vi sono elementi sufficienti per attribuire a Gorgia una teoria della μίμησις quale immedesimazione del poeta nelle sue creazioni artistiche, come si trova in Platone e, in una veste comicamente deformata, anche in Aristofane, ma bisogna se non altro riconoscere al sofista un interesse particolare per la tragedia, un genere cui egli sembra assegnare un maggior potere di coinvolgimento e di immedesimazione⁴⁶ e che senza dubbio sollecitò la riflessione sulla μίμησις⁴⁷.

Le testimonianze offerte dai Δισσοί λόγοι e da Gorgia, se da un lato appaiono di un certo interesse poiché sembrano implicare la concezione di poesia come attività

⁴⁴ Nella poesia infatti ἐπ' ἄλλοτριῶν τε πραγμάτων καὶ σωμάτων εὐτυχίας καὶ δυσπραγίας ἰδὼν τι πάθημα διὰ τῶν λόγων ἔπαθεν ἢ ψυχῇ (Gorg. Hel. 9). Questa concezione, piuttosto che richiamare la teoria aristotelica della catarsi, come è stato sostenuto da W. Süß, *Ethos, Studien zur älteren griechischen Rhetorik*, Leipzig-Berlin 1910, 80, sembra avvicinarsi al meccanismo del συμπάσχειν indicato da Platone in R. 10.605 d come uno degli effetti più negativi e pericolosi provocati dalla μίμησις poetica, che in tal modo sollecita la parte irrazionale dell'anima; è chiaro che Platone aggiunge una sfumatura di condanna che manca totalmente in Gorgia.

⁴⁵ Oltre al passo della *Poetica* citato alla nota 29, cf. anche *Rhet.* 3.7.1408 a 23 s.: συνομοπαθεῖ ὁ ἀκούων ἀεὶ τῷ παθητικῶς λέγοντι; è inoltre da notare che in entrambi i casi, nonostante la rilevanza dell'argomento, il concetto viene solo fuggevolmente accennato, come se si trattasse di una nozione ormai da tempo acquisita. In effetti l'idea che lo stato d'animo del poeta influisca sulla sua poesia e si trasmetta di conseguenza anche al pubblico è già presente in un passo delle *Supplici* di Euripide, dove si dice che τὸν θ' ὕμνοποιὸν αὐτὸς ἄν τίκτη μέλη / χαίροντα τίκτειν· ἦν δὲ μὴ πάσχη τὸδε, / οὔτοι δύναται ἄν οἰκοθῆν γ' ἀτώμενος / τέρπειν ἄν ἄλλους· οὐδὲ γὰρ δίκην ἔχει (vv. 180-83); riguardo a questi versi si vedano Lanata, 170-73 e C. Collard, *Euripides, Supplices*, II, Groningen 1975, 156. Sulla stessa linea si pone anche lo *Ione* platonico, che tuttavia attribuisce a questo processo una connotazione entusiastica di origine divina, totalmente assente sia dal pensiero di Gorgia, sia da quello di Aristotele (un'analogia riguardo all'immedesimazione richiesta al poeta da Aristofane, Platone e Aristotele è suggerita anche da G. Lieberg, *Poeta creator, Studien zu einer Figur der antiken Dichtung*, Amsterdam 1982, 79-81).

⁴⁶ F. Donadi, *Gorgia, Elena 16 (quel quattrocentocinquante)*, BIFG 4, 1977-78, 69-70, osserva che nella tragedia al potere psicagogico del λόγος si unisce l'efficacia dell'ὄψις, in modo che lo spettacolo tragico risulta più coinvolgente sul piano emotivo delle altre forme di poesia. Un interesse particolare in Gorgia per la tragedia è testimoniato sia dalla definizione dell'ἄπᾶτη tragica conservata da Plutarco, sia dal capitolo nono dell'*Encomio di Elena*, che, nonostante il riferimento alla poesia in generale, sembra però riguardare in primo luogo la tragedia, alla quale meglio si addicono le emozioni di pietà e paura ivi menzionate.

⁴⁷ Cf. oltre pp. 223 s.

mimetica, dall'altro però non portano alcun contributo alla dimostrazione dell'impiego del termine *μίμησις* in un'accezione tecnico-poetica da parte dei Sofisti⁴⁸. Un vago indizio in tal senso può tuttavia essere desunto da un elemento, interno al passo aristofaneo, che finora non mi pare sia stato posto in giusto risalto⁴⁹. Estremamente significativo mi pare infatti l'utilizzo da parte di Agatone di un termine astratto in *-σις*, quale è *μίμησις*, che rispetto agli altri termini appartenenti a questa famiglia lessicale è ancora scarsamente attestato nel V secolo a.C.⁵⁰. È infatti interessante notare che un'indagine della frequenza degli astratti in *-σις* nelle commedie aristofanee ha rivelato un uso in genere piuttosto raro di questi termini, che non dovevano appartenere al linguaggio quotidiano, mentre erano caratteristici delle lingue tecniche. Solo in tre commedie, cioè nelle *Nuvole*, nelle *Tesmofoiazuse* e nelle *Rane*, si rileva un numero relativamente alto delle occorrenze di questi nomi astratti, fenomeno certamente riconducibile al carattere e alle tematiche peculiari di queste commedie⁵¹. Nelle *Nuvole* infatti la parodia delle dottrine dei Sofisti si accompagna a quella del linguaggio tecnico da loro utilizzato⁵², mentre nelle altre due commedie l'impiego frequente degli astratti in *-σις* «may reflect the impact of sophistic learning on advanced poets like Euripides and Agathon»⁵³.

Nonostante la mancanza di prove decisive a favore dell'esistenza di un dibattito sulla *μίμησις* poetica negli ambienti culturali contemporanei ad Aristofane, mi sembra tuttavia che gli elementi considerati, dai punti di contatto riscontrati con la riflessione filosofica posteriore, alle altre testimonianze qui sopra analizzate, inducano a ritenere probabile che Aristofane in questo passo delle *Tesmofoiazuse* stia alludendo a delle teorie allora correnti⁵⁴.

Non bisogna però dimenticare che il commediografo, nell'atto stesso di menzionare per bocca di Agatone una rudimentale teoria della mimesi poetica, la sottopone, come si

48 Naturalmente non si possono trarre delle conclusioni sicure dall'*argumentum ex silentio*: il fatto che il termine nell'accezione tecnico-poetica non compaia in nessuno degli scritti sofistici a noi giunti non esclude necessariamente che fosse impiegato altrove.

49 Per quel che ho potuto vedere, nessuna analisi del passo aristofaneo si sofferma attentamente su questo aspetto; solo Muecke, 54, accenna alla questione, ma per negare qualunque rilevanza all'impiego del termine astratto *μίμησις*. L'argomento è invece accuratamente indagato da E.W. Handley, *-sis Nouns in Aristophanes*, *Eranos* 51, 1953, 129-42, benché in una prospettiva più ampia, che non si propone come fine l'analisi del passo delle *Tesmofoiazuse*.

50 Per le attestazioni del termine nel V secolo a.C. cf. Else.

51 Per un calcolo statistico delle occorrenze cf. Handley, 141.

52 La parodia verbale si esercita qui non solo sui nomi astratti in *-σις*, ma anche sulle formazioni aggettivali in *-ικός*, come *μημονικός* (v. 483) e *ἀποστρητικός* (v. 728), usate da Socrate e caratterizzate da un evidente intento parodico in quanto contrapposte a sinonimi quali *μνήμων* (v. 484) e *ἀποστρητικός* (v. 730), impiegati non a caso da Strepisade (al di fuori delle *Nuvole* la ripetizione parodica di aggettivi in *-ικός* ritorna con particolare insistenza ai vv. 1378-381 dei *Cavalieri*).

53 Handley, 141-42 (sulle *Tesmofoiazuse* in particolare cf. 133).

54 Anche S. Halliwell, *Aristotle's Poetics*, London 1986, 114, afferma che «there can be no serious question that Aristophanes is also picking up and parodying fragments of contemporary dramatic theory, the key element in which is the idea of mimesis».

è visto, ad un processo di deformazione che merita ulteriori precisazioni. Rispetto alla più matura riflessione sulla μίμησις quale è testimoniata dai passi platonici sopra menzionati, accanto ad interessanti coincidenze, si osservano infatti significative divergenze riguardo ad un punto di sostanziale importanza. Agatone, come si è detto, si presenta al pubblico nella veste di sostenitore di una teoria poetica che fa dell'affinità tra la persona del poeta e i suoi componimenti la condizione necessaria per la creazione artistica. Ne consegue che il poeta, qualora voglia rappresentare oggetti diversi dalla sua natura fisica e psicologica, deve ricorrere ad espedienti volti a restaurare artificiosamente tale affinità. Questo espediente è appunto la mimesi, che si configura quindi come l'assimilazione, il più possibile fedele, alla figura e ai comportamenti del personaggio prescelto come protagonista del dramma da comporre⁵⁵. È evidente dunque che μίμησις, nel prologo delle *Tesmofoiazuse*, non definisce ancora *tout court* l'azione creativa del poeta, almeno di quello drammatico, come avviene nel terzo libro della *Repubblica* platonica, ma costituisce soltanto la condizione preliminare che consente l'attuarsi della composizione poetica, qualora manchi in natura la richiesta somiglianza tra poeta e oggetto prescelto. Dal ragionamento di Agatone emerge infatti con evidenza che la mimesi si rende necessaria solo nei casi in cui il poeta debba rappresentare qualcosa di estraneo alla propria persona, mentre risulta del tutto inutile quando esiste già naturalmente una corrispondenza tra poeta e oggetto prescelto⁵⁶. È chiaro quindi che Aristofane, se da un lato sembra voler alludere, attraverso l'utilizzo del termine μίμησις, a teorie allora in voga, che costituiscono probabilmente l'*humus* su cui si sviluppò la successiva riflessione filosofica sulla creazione poetica, dall'altro mostra però di impiegare il termine senza sostanziali differenze rispetto al valore consueto da lui attribuito a questa famiglia lessicale. Nonostante la novità, per altro non trascurabile, del contesto di discussione poetica in cui è utilizzato il sostantivo μίμησις, il termine conserva infatti il significato di diretta rappresentazione dell'aspetto e delle azioni altrui attraverso la parola e i gesti, proprio della maggior parte degli usi aristofanei in passi che non hanno alcuna attinenza con discussioni di poetica⁵⁷.

⁵⁵ Il travestimento femminile, per Agatone, si rende necessario nei casi in cui il poeta voglia rappresentare γυναικεῖα δράματα, ma non è chiaro se sotto questa denominazione debbano intendersi i drammi in cui il protagonista è una figura femminile o quelli in cui il coro è costituito da donne; del resto la questione non sembra qui rivestire una particolare importanza.

⁵⁶ Occorre inoltre sottolineare che l'atto mimetico richiesto al poeta consiste in una momentanea assimilazione dei propri τρόποι a quelli dell'oggetto prescelto e non sembra esercitare un'influenza durevole sul carattere di chi attua la μίμησις, come invece afferma Platone nel terzo libro della *Repubblica*. Ma sull'argomento cf. Stohn, 1993.

⁵⁷ Per l'elenco delle occorrenze in Aristofane dei termini appartenenti a questa famiglia lessicale cf. Else, 79-81, il quale sottolinea la sostanziale prossimità degli usi aristofanei alla sfera del mimo. Contrari all'ipotesi che il termine μίμησις in *Thesm.* 156 sia da intendere in senso tecnico sono anche G. Sörbom, *Mimesis and Art, Studies in the Origin and Early Development of an Aesthetic Vocabulary*, Stockholm 1966, 75-77 e 204-05, e Muecke, 54 s.

Dagli elementi emersi nell'analisi della scena di Agatone nelle *Tesmofoiazuse* è ora possibile, operando in due direzioni distinte, trarre alcune conclusioni riguardanti, da un lato, il senso e le finalità della presentazione aristofanea di questo tragediografo, dall'altro, l'evoluzione storica dell'accezione tecnica propria del termine *μίμησις*.

Per quanto concerne il primo punto, è evidente che se esiste davvero, come in ultima analisi mi sembra possibile, una relazione tra l'accenno alla *μίμησις* in *Thesm.* 156 e il dibattito culturale del tempo, la presentazione aristofanea di Agatone acquisterebbe allora il valore di un ritratto a tutto tondo del personaggio, non limitato soltanto ai suoi aspetti più appariscenti e di maggiore presa comica. Accanto alla derisione della celebre effeminatezza del tragediografo, affidata alla facile comicità del travestimento femminile e dei commenti espliciti del Parente, Aristofane sembra infatti intenzionato a colpire anche altri aspetti meno vistosi della personalità e dell'arte di Agatone⁵⁸. Tra questi, ancora accessibile ad un vasto pubblico, ma a un livello più tecnico e dunque più difficile da cogliere, è la parodia delle scelte metriche di Agatone nel canto con cui il tragediografo fa il suo ingresso in scena. La mollezza della musica, sottolineata dai commenti del Parente, trova infatti una corrispondenza nella struttura metrica del brano, che rivela una grande libertà sia per le frequenti risoluzioni e le sostituzioni ardate negli ionici *a minore*, sia per il rifiuto della composizione strofica⁵⁹. L'accenno alla mimesi in questo contesto potrebbe essere letto come il riferimento ad un altro aspetto fondamentale della personalità di Agatone, e cioè ai suoi legami con gli ambienti intellettuali del tempo. L'educazione sofisticata ricevuta in gioventù doveva infatti apparire un tratto peculiare della sua personalità poetica, se Platone nel *Simposio* parodia il suo stile riconducendolo esplicitamente ai dettami della retorica gorgiana⁶⁰.

58 Una pluralità di aspetti nella parodia di Agatone è individuata anche da P. Rau, *Paratragodia, Untersuchungen einer komischen Form des Aristophanes*, München 1967, 98-114 e da Sousa e Silva, 384-412, che tuttavia si limitano ad analizzare la presa in giro dell'effeminatezza e dell'arte del tragediografo, trascurando invece l'altra componente che mi pare fondamentale per completare il ritratto del personaggio, e cioè l'allusione alla formazione culturale di Agatone e ai suoi legami con gli ambienti intellettuali del tempo.

59 L'impiego degli ionici *a minore* e l'abbandono della composizione strofica a favore di un metro libero accomunano l'arte di Agatone a quella di Euripide, che nei suoi componimenti fece un uso considerevole degli ionici *a minore* e di frequente nelle sue monodie evitò la regolarità dello schema strofico. Per un'analisi della parodia aristofanea del canto di Agatone cf. Lévêque, 142-45, Rau, 104-08 e Sousa e Silva, 401-04.

60 Cf. in particolare il giudizio espresso da Socrate in *Symp.*, 198 C: καὶ γὰρ με Γοργίου ὁ λόγος ἀνεμίμητοκεν, ὥστε ἀτεχνῶς τὸ τοῦ Ὀμήρου ἐπεπόνθη· ἐφοβούμην μὴ μοι τελευτῶν ὁ Ἀγάθων Γοργίου κεφαλὴν δεινοῦ λέγειν ἐν τῷ λόγῳ ἐπὶ τὸν ἑμὸν λόγον πέμψας αὐτόν με λίθον τῆ ἀφωνία ποιήσειεν. Per gli evidenti legami che uniscono lo stile di Agatone a quello di Gorgia cf. anche Philostr., *Vitae soph.* 493: καὶ Ἀγάθων... πολλὰ τοῦ τῶν ἰάμβων γοργιάζει. La ricca presenza di figure gorgiane nello stile di Agatone è confermata anche da un'analisi puntuale dei suoi frammenti; in proposito si vedano I. Machina, *Le tragedie di Agatone*, Dioniso 18, 1955, 30-32, e I. Waern, *Zum Tragiker Agathon*, *Eranos* 54, 1956, 87-100. Sull'educazione sofisticata ricevuta da Agatone e sui suoi legami con gli ambienti intellettuali di Atene, in cui spiccano le figure di Protagora, Ippia, Antifonte ed Euripide, cf. Lévêque, 32-34 e 40-48.

Non sembra dunque casuale che in Aristofane ricorrano le stesse esagerazioni parodiche presenti nel passo platonico per caratterizzare lo stile della replica di Agatone al Parente, nella quale viene appunto esposta la teoria della μῆσις⁶¹.

Poco importa, ai fini della presa in giro del tragediografo, se Aristofane, recuperando il termine chiave del dibattito sull'imitazione e concentrando su di esso ogni potere allusivo, gli attribuisce però il senso, per lui abituale, di imitazione dell'aspetto fisico e dei gesti di una persona, che si avvicina, ma non coincide ancora con il concetto di mimesi artistica. Una certa approssimazione nel riferire teorie filosofiche allora in voga è evidente infatti anche nelle *Nuvole*, dove a Socrate, troppo sbrigativamente assimilato ai Sofisti, sono attribuite idee e interessi propri di altri pensatori.

Completato dall'allusione ai legami con gli ambienti intellettuali più avanzati, il ritratto comico di Agatone assume in tal modo tratti analoghi a quelli attribuiti ad Euripide. I due poeti condividerebbero infatti non solo l'idea di un'arte elegante e raffinata (cf. *Th.* 53-57 e *Ran.* 826 ss.) e l'interesse per le possibilità espressionistiche della nuova musica, da loro introdotta nella tragedia, ma anche la tendenza verso l'intellettualismo. Questa analogia nella presentazione dei due tragediografi è sottolineata ulteriormente dalla somiglianza delle situazioni in cui essi vengono introdotti sulla scena negli *Acarnesi* (Euripide) e nelle *Tesmofoziazuse* (Agatone) ed è inoltre riconosciuta esplicitamente dallo stesso Euripide, che in quest'ultima commedia tacita le insinuazioni del Parente contro Agatone affermando la propria somiglianza con il più giovane collega: καὶ γὰρ ἐγὼ τοιοῦτος ἦν ὦν τηλικούτος, ἦνικ' ἠρχόμεν ποιεῖν⁶².

Ovviamente l'allusione celata abilmente nel termine μῆσις non doveva risultare di facile decodificazione per tutto il disomogeneo pubblico del teatro ateniese ed è verosimile che solo una parte degli spettatori fosse in grado di coglierla. Ma in realtà questa pluralità di livelli, destinata a soddisfare le diverse esigenze del pubblico, è tipica del testo aristofaneo e appartiene dichiaratamente alla poetica del commediografo, che alla fine delle *Ecclesiazuse* riconosce all'interno della sua opera due differenti componenti, riconducibili a due forme di ispirazione diverse per impegno e finalità, e per questo fruibili da due differenti categorie di pubblico⁶³.

⁶¹ In questi versi infatti evidenti intenzioni parodiche ha il frequente ricorso alle più tipiche figure gorgiane come l'antitesi, la parisi e l'omoteleuto; in proposito cf. l'attenta analisi di Rau, 111-12.

⁶² Vv. 173-74, cf. Sousa e Silva, 390.

⁶³ Cf. Aristoph. *Ec.* 1155 s.: τοῖς σοφοῖς μὲν τῶν σοφῶν μεμνημένοις κρίνειν ἐμέ, τοῖς γέλωσι δ' ἠδέως διὰ τὸν γέλων κρίνειν ἐμέ. Sull'argomento cf. G. Cortassa, *Il poeta, la tradizione e il pubblico. Per una poetica di Aristofane*, in AA.VV., *La polis e il suo teatro*, I, a c. di E. Corsini, Padova 1986, 185-204, e J. M. Bremer, *Aristophanes on His Own Poetry*; in AA.VV. *Aristophane*, Genève 1993, 134-43.

Le necessarie precisazioni sul meccanismo parodico che governa la scena di Agatone consentono ora di impiegare con maggiore sicurezza il passo delle *Tesmofoiazuse* come testimonianza significativa per la ricostruzione del processo che condusse il sostantivo μίμησις a diventare una parola chiave del lessico tecnico-poetico. L'impiego aristofaneo di questo termine sembra infatti testimoniare una fase intermedia nell'evoluzione semantica, posta a cavallo tra un significato più generico, non tecnico, e quello specifico del lessico poetico, che iniziava allora a costituirsi. Il passo delle *Tesmofoiazuse* sembrerebbe infatti suggerire che l'accezione tecnica del termine si sviluppò a partire dal valore di riproduzione della voce e dei gesti propri di esseri animati, significato che è ampiamente documentato per i termini appartenenti alla famiglia lessicale di μιμῆσθαι già nelle attestazioni più antiche⁶⁴. È significativo che nel terzo libro della *Repubblica*, nello stesso contesto in cui viene utilizzato per la prima volta il termine μίμησις come espressione tecnica per indicare una delle possibili modalità di λέξις poetica, la parola venga anche riferita a un'attività imitativa che si esplica ad opera di non professionisti in ambiti estranei a quelli artistici, ma che conserva della μίμησις più propriamente poetica le stesse caratteristiche di assimilazione ad un'altra persona ἢ κατὰ φωνήν ἢ κατὰ σχῆμα⁶⁵. Il termine μίμησις nella prima attestazione della sua accezione tecnica riflette dunque una concezione dinamica del poetare, che risente fortemente

⁶⁴ Cf. in particolare Pind. fr. 107 a 3 M. e gli altri esempi citati da Else, 79 (vicino all'esempio pindarico è un passo del *Reso* di dubbia paternità euripidea, v. 211, in cui l'imitazione vista come rappresentazione dell'aspetto e delle azioni di un essere animato si arricchisce di elementi). Per un esame delle testimonianze precedenti a Platone rimangono fondamentali gli studi già più volte menzionati di Koller, Else, e Sörbom, che giungono a conclusioni differenti riguardo al significato fondamentale e originario dei termini collegati a μιμῆσθαι. Molte obiezioni hanno sollevato l'interpretazione di Koller, che rifiuta il senso di «copia, imitazione», a favore di quello di «espressione, rappresentazione», soprattutto attraverso i mezzi della danza e della musica (per le riserve mosse alle conclusioni di Koller cf. Else, 73 s. e Sörbom, 15-18). Più vicine sono invece le posizioni di Else e Sörbom, che condividono l'idea di una derivazione siciliana di questi termini e di un'evoluzione progressiva del significato e che, pur in modo differente, riconducono il valore originario di questa famiglia lessicale alla sfera del mimo. Else identifica infatti tre sfumature di senso: dalla prima, «miming» intesa come diretta rappresentazione dell'aspetto, delle azioni e delle voci di esseri animati, sarebbero derivate le altre due, cioè il valore di imitazione 'etica' del comportamento di una persona da parte di un'altra, senza alcuna componente mimica, e il significato di imitazione, effigie di una persona o di una cosa attraverso un mezzo inanimato. Secondo Sörbom invece μιμῆσθαι e gli altri termini appartenenti a questa famiglia lessicale sarebbero stati coniati originariamente come metafora derivata dal mimo, con il valore di «comportarsi come un attore mimico», e solo con il passare del tempo il senso metaforico sarebbe andato indebolendosi fino a scomparire. In realtà questa accezione metaforica non sembra rendere adeguatamente tutti gli usi dei termini legati a μιμῆσθαι, come ad esempio in Hdt 3.32.4 (per le obiezioni suscitate dall'interpretazione di Sörbom cf. la recensione di D.W. Lucas in CR, 18, 1968, 190-92). Più convincente mi sembra invece la ricostruzione di Else, qualora non si assuma in modo troppo rigido la tripartizione proposta, come del resto invita a fare lo studioso stesso. I tre significati individuati mi paiono rispondere effettivamente ai diversi ambiti di applicazione testimoniati dalle occorrenze del V secolo a.C..

⁶⁵ Cf. supra 211 s.

dell'esperienza teatrale, nella quale l'imitazione si configura appunto come immedesimazione attraverso la riproduzione della voce e dei comportamenti altrui.

È probabile che da questo significato tecnico, legato al contesto drammatico, il termine μῆμις abbia esteso poi il suo ambito di applicazione giungendo a definire la natura intrinseca del fenomeno artistico, comprendente non solo la poesia, ma anche le arti figurative, accezione che si ritrova nel decimo libro della *Repubblica* platonica e che riceve la sua più chiara definizione all'inizio della *Poetica* aristotelica.

Le premesse di una simile estensione del significato assunto da μῆμις sono però certamente più antiche di Platone, poichè fin dai tempi di Erodoto il termine era stato applicato alla statuaria con l'evidente intenzione di definire il rapporto di somiglianza tra il soggetto prescelto e la sua rappresentazione plastica⁶⁶.

Già Simonide, come noto, aveva almeno implicitamente posto le basi per l'unificazione dell'esperienza poetica e di quella figurativa sotto il comune denominatore della μῆμις nella celebre affermazione a lui attribuita in cui viene istituito un parallelo tra poesia e pittura, distinte solo dalla presenza o dall'assenza della parola⁶⁷. L'accostamento tra l'arte del λόγος e quella figurativa torna anche nel già esaminato passo dei Δισσοὶ λόγοι e, come si è visto, una somiglianza tra i due ambiti sembra riconosciuta anche da Gorgia nell'*Encomio di Elena*⁶⁸.

È inoltre degno di nota il fatto che persino l'esperienza mimetica che possiamo definire drammatica, fondata cioè sull'immedesimazione, sia illustrata attraverso paragoni tratti dalle arti figurative, che dimostrano come anche in contesti in cui il termine μῆμις ha chiaramente il significato di riproduzione della voce e dei gesti di una persona, non rimanga totalmente in ombra il carattere mimetico proprio delle arti figurative. È quanto avviene nel terzo libro della *Repubblica* platonica, dove il processo dell'assimilarsi ad un altro viene illustrato attraverso espressioni o metafore desunte dalle arti figurative e plastiche. In *R.* 3. 396 d-e il μιμῆσθαι è infatti prima descritto come un ἀπεικάζειν ἑαυτὸν ad un'altra persona, utilizzando un verbo spesso impiegato in riferimento alla pittura⁶⁹, e poco oltre viene definito come un αὐτὸν

⁶⁶ Cf. Hdt. 3.37.2, in cui la statuette di Efesto, che si trova nel tempio del dio a Menfi, è paragonata alle immagini dei Pateci, divinità che i Fenici portano sulle proue delle triremi e che sono πνυμαίου ἀνδρός μῆμις. Anche se il termine ha qui il significato di 'rappresentazione', come sostiene D. Asheri, *Erodoto, Le storie*, III, Milano 1990, 254, è chiaro che il sostantivo implica una relazione di somiglianza tra le immagini dei Pateci e il πνυμαῖος ἀνήρ. Naturalmente anche altri termini di questo gruppo lessicale vengono impiegati in relazione alle arti figurative o plastiche, come il verbo μιμῆσθαι, che nel participio perfetto medio-passivo viene usato con un significato analogo ad esempio in Hdt 2.78, e soprattutto il sostantivo μῆμιμα, impiegato già a partire da Eschilo (fr. 364 *TrGF* e fr. 78 a.1-7 *TrGF* = P.Oxy. 2162) per indicare la copia di un oggetto attraverso mezzi inanimati (cf. in proposito le altre attestazioni raccolte da Else).

⁶⁷ L'affermazione di Simonide è ricordata da Plutarco (*de glor. Ath.* 3.346 F).

⁶⁸ Cf. supra 214-16.

⁶⁹ Il significato proprio del verbo è indicato da *LSJ* s.v. come «form from a model, represent, express, copy, of painters» e in questa accezione il verbo è piuttosto comune sia in Platone (cf.

ἐκμάττειν τε καὶ ἐνιστάναι εἰς τοὺς τύπους τινός, tramite una metafora probabilmente tratta dalla tecnica di produzione di figure in terracotta attraverso uno stampo, τύπος, diffusa a partire dal V secolo a.C.⁷⁰.

Se quindi è probabile che l'accezione tecnico-poetica del termine μῆμησις derivi dal significato più generico di imitazione dei gesti e della voce altrui e abbia risentito nella sua formazione dell'influenza determinante esercitata dal teatro, sembra tuttavia che il confronto con le arti figurative, alle quali era pure riconosciuto uno statuto mimetico, abbia interferito fin dall'inizio nell'elaborazione del significato tecnico di μῆμησις. Si spiegano così le ambiguità nell'uso del termine riscontrate in Platone, che, attingendo a una gamma ancora fluida di possibilità semantiche insite nella famiglia lessicale del μμείσθαι, sceglie di volta in volta l'accezione che meglio risponde alle esigenze del suo pensiero⁷¹. Per tale via Platone giunge alla definizione più matura del concetto di μῆμησις artistica quale si ritrova nel X libro della *Repubblica*, dove le differenze tra le modalità mimetiche proprie dei diversi generi poetici e delle arti figurative sono superate in una visione che coglie il principio comune sotteso ad ogni fenomeno imitativo.

Milano

Elena Mazzacchera

ad esempio *Crat.* 432 b e *Criti.* 107 d-e), sia in altri autori del V-IV sec. a.C. (*Xen. Mem.* 3.10.1, Isocr. 1.11 e Arist. *Poet.* 1. 1447 a 20).

70 Cf. Stohn, 1993, 201-03 e la bibliografia citata in 201 n. 20. Stohn individua questa metafora anche in un passo delle *Rane* di Aristofane in cui Eschilo utilizza il verbo ἀπομάττω per indicare l'impronta da lui ricevuta ad opera dei nobili caratteri degli eroi omerici, grazie alla quale sarebbe in grado di creare a sua volta personaggi eroici nelle sue tragedie: ὄθεν ἡμῆ φρεῖν ἀπομαξαμένη πολλὰς ἀρετὰς ἐποίησεν, Πατρόκλων, Τεύκρων θυμολέοντων (vv. 1040s.). L'accezione metaforica del verbo τυπώω si ritrova inoltre anche nell'*Encomio di Elena* di Gorgia (capp. 13 e 15: i passi sono citati sopra a n. 40), dove però, come si è detto, non serve a precisare il meccanismo con cui si realizza il μμείσθαι inteso come immedesimazione in qualcun altro, ma a definire l'effetto del λόγος su chi ascolta.

71 Per una schematica visione d'insieme delle differenti accezioni e ambiti di utilizzo del termine μῆμησις in Platone cf. Halliwell, 116-21.