

Mario Citroni

## I CANONI DI AUTORI ANTICHI: ALLE ORIGINI DEL CONCETTO DI CLASSICO

Il sistema dei generi letterari, e il concetto stesso di genere nella letteratura occidentale, hanno il loro evidente fondamento nelle teorizzazioni rinascimentali, le quali a loro volta si fondano esplicitamente sulle teorizzazioni e sulle prassi delle letterature antiche. Per il critico (o per il teorico), per l'autore e tanto più per il lettore antico e moderno ogni genere definisce il proprio profilo sulla base delle caratteristiche salienti di un numero inevitabilmente limitato di opere, di cui si ha effettiva conoscenza, riconosciute come rappresentative del genere stesso. È dunque intrinsecamente connessa con la concezione antica e moderna di genere, ne è anzi probabilmente parte integrante, l'identificazione di un certo numero di opere che costituiscono le più significative concretizzazioni di ogni genere, anche se poi di fatto possono essere molto varie nelle diverse età, e anche in una stessa età presso diversi critici, autori e lettori, le opere, o le costellazioni di opere, in cui si riconoscono realizzate nel modo più pieno le caratteristiche ritenute proprie di un dato genere. Le opere cui con più continuità e stabilità viene riconosciuto questo ruolo assumono un particolare prestigio, sono considerate dei modelli, o dei punti di riferimento ineliminabili, o difficilmente eliminabili, anche da chi intenda seguire vie diverse o alternative.

Possiamo dire che tali opere sono dei "classici"? Certo, possiamo, anzi *dobbiamo* dirlo, ma senza pretendere di esaurire così le molteplici valenze del concetto di "classico", senza illuderci di arrivare così all'essenza, al nucleo primario di un concetto in realtà tanto multiforme e sfuggente.

La costellazione delle opere in cui si riconoscono realizzate più pienamente le caratteristiche identificative dei diversi generi non va comunque considerata in termini riduttivi ed esteriori come una sorta di repertorio delle più coerenti applicazioni di certi sistemi di regole

formali. I generi non sono, e non nascono, come sistemi di regole formali. I generi sono modalità complesse di esprimere artisticamente una visione del mondo. Perciò le opere, e le costellazioni di opere, nelle quali si riconosce come più pienamente realizzata la qualità essenziale di un genere, sono – in primo luogo – opere che hanno saputo dare un'espressione artistica particolarmente efficace a certi risvolti, considerati profondamente significativi, del nostro modo di rapportarci col mondo. E i loro autori sono riconosciuti, attraverso il tempo, come i creatori, o i legislatori, o i riformatori delle modalità formali idonee a queste grandi finalità espressive. Definire la condizione di "classico" per questa via, come consolidata presenza in un elenco ristretto di grandi legislatori, o di grandi rifondatori, dei generi non significa dunque affatto ridurre il concetto al piano di un formalismo esteriore, dà anzi largamente conto della forza e della originalità creativa che sono qualificazioni imprescindibili dal concetto moderno di classico. E se per questa via non arriveremmo certo ad esaurire tutti i risvolti del concetto moderno di classico, ne coglieremmo comunque aspetti importanti ponendoci in un'ottica molto vicina a quella in cui gli antichi hanno formulato concetti affini.

Il concetto di "classico", che si è costituito sulla base delle manifestazioni artistiche e letterarie delle antiche civiltà greca e latina, o meglio, sulla base di certi caratteri che ad esse sono stati più o meno legittimamente attribuiti dal Rinascimento in poi, questo concetto di "classico" che in una delle sue utilizzazioni peraltro più discutibili e più discusse si applica comunemente, da almeno due secoli, all'intera civiltà antica greca e romana (e agli studi che vi si riferiscono), va considerato in realtà un concetto moderno. *Classicus* è, si sa, parola latina, ma l'unica attestazione antica del termine per indicare gli autori eccellenti non basta, come vedremo, a provare che il termine fosse realmente in uso in questa accezione. E comunque il termine non ha precisa corrispondenza in greco: il che colpisce, perché è dal greco che normalmente la cultura latina deriva la terminologia critica, retorica e grammaticale. Ed anche se ammettessimo una continuità sostanziale, e non soltanto lessicale, tra l'uso del latino *classicus* riferito agli autori eccellenti e il moderno uso di "classico", resta il fatto che nell'età moderna non è possibile usare la parola "classico" (e i suoi vari

derivati, tra cui ha particolare rilievo il controverso concetto di “classicismo”) prescindendo dai significati e dalle connotazioni che essa ha assunto nel corso dei dibattiti culturali moderni, e in primo luogo nel corso della sua lunga contrapposizione a “romantico”<sup>1</sup>. Perciò, quando utilizziamo il termine “classico” (o i suoi derivati) per qualificare particolari fenomeni all’interno delle civiltà antiche (esse stesse globalmente definite, in senso diverso, “classiche”), contrapponendoli ad altri fenomeni interni alle stesse civiltà e ritenuti “non classici”, dobbiamo avere la consapevolezza che stiamo in realtà usando un concetto moderno, non diversamente da quando, a proposito di fenomeni artistici e letterari antichi, parliamo di “manierismo”, “barocco”, “rococò”.

Inoltre è bene aver presente un fatto forse ovvio, certo già osservato<sup>2</sup>, ma comunque di fondamentale e preliminare importanza. Nel concetto moderno di “classico” convivono due significati distinti: un significato assiologico, per cui “classica” è l’opera riconosciuta come eccellente (in opposizione a un’opera riconosciuta come non eccellente, o la cui eccellenza non ha avuto un riconoscimento consolidato), e un significato tipologico, per cui “classica” è l’opera che ha certe caratteristiche formali e contenutistiche che la oppongono a un’opera

<sup>1</sup> Il fatto che la grande polemica tra “classici” e “romantici” rappresenta una svolta decisiva per l’evoluzione dei concetti di “classico” e di “classicismo” è ben evidenziato in R. Wellek, *The Term and Concept of “Classicism” in Literary History*, in *Actes du IV<sup>e</sup> Congrès de l’Association Internationale de Littérature Comparée* (Fribourg 1964), The Hague – Paris 1966, pp. 1049-1067 (rist. in Id., *Discriminations: Further Concepts of Criticism*, New Haven-London 1970; trad. it. *Discriminazioni. Nuovi concetti di critica*, Bologna 1980, pp. 55-88, da cui d’ora in poi cito). La penetrante notazione di Paul Valéry secondo cui “tout classicisme suppose un romantisme antérieur” (in *Variété – Études littéraires – Situation de Baudelaire, Oeuvres*, I, ed. J. Hytier, Paris 1957 [Bibl. de la Pléiade], p. 604) può essere considerata sintomatica del fatto che nel prevalente significato moderno di “classico” è ineliminabile una almeno implicita contrapposizione con “romantico”.

<sup>2</sup> Mi richiamo qui soprattutto all’ottima trattazione di Th. Gelzer, *Klassizismus, Attizismus und Asianismus*, in H. Flashar (a cura di), *Le classicisme à Rome aux I<sup>ers</sup> siècles avant et après J. C.*, “Entretiens sur l’antiquité classique”, vol. 25 (21-26 agosto 1978), Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 1979, p. 6 ss. R. Wellek, nello studio citato nella nota precedente, p. 65 s., fa risalire questa duplicità del concetto di classico appunto all’età della polemica classico-romantica ed in particolare ad A.W. Schlegel, con il quale “classico”, da termine di valutazione usato per indicare i grandi autori esemplari, passa a indicare un tipo o un periodo stilistico entro cui possono esservi differenze di qualità.

qualificabile come “barocca”, o “manieristica” ecc. La complessità e le ambiguità del moderno concetto di classico derivano in larga parte dalla convivenza di questi due significati e dalle tensioni che tra essi si creano nell’uso del termine. Naturalmente i caratteri tipologici richiamati dal concetto di classico (equilibrio, armonia, compostezza, naturalezza, razionalità ecc.) non sono definibili con precisione, sono stati oggetto di discussione, e mutano considerevolmente nel tempo; ma ulteriori difficoltà intervengono in quanto la designazione di quella tipologia artistica con un termine che esprime eccellenza suggerisce, e di fatto storicamente presuppone, una attribuzione di eccellenza a quella tipologia: una attribuzione di eccellenza che è discutibile, arbitraria e che spesso non vorrebbe affatto attribuirle chi è comunque costretto a usare il termine “classico” per designare quella tipologia. Reciprocamente, un uso di “classico” con valenza assiologica, per designare eccellenza stabilmente riconosciuta, può suggerire una tipologia formale in cui quella data opera di riconosciuta eccellenza in realtà non rientra.

L’unica attestazione antica del termine *classicus* con significato affine a quello moderno è in un notissimo passo di Gellio, il quale attribuisce a Frontone la qualificazione di *classici* agli scrittori del passato che costituiscono autorità in fatto di usi linguistici: Gell. XIX 8, 15 ... *quaerite, an “quadrigam” et “harenas” dixerit e cohorte illa dumtaxat antiquiore vel oratorum aliquis vel poetarum, id est classicus adsiduusque aliquis scriptor, non proletarius* (“... andate a cercare se *quadriga* al singolare o *harenae* al plurale lo abbia mai detto qualcuno – qualcuno, si intende, degli oratori o dei poeti di quella coorte più antica, cioè uno scrittore *classicus* e *adsiduus*, non *proletarius*”). L’unicità dell’attestazione sarebbe piuttosto sorprendente se il termine avesse avuto una consistente circolazione nell’uso critico e scolastico. Fa pensare che *non* si trattasse di termine già in uso corrente anche il fatto che in questa unica attestazione esso ha carattere dichiaratamente metaforico: il contesto suggerisce la sensazione di una metafora che non è ancora “lessicalizzata”, e che perciò richiede il sostegno di altri termini desunti dallo stesso ambito metaforico che aiutino a una corretta interpretazione del traslato. Il riferimento è alla divisione del corpo dei cittadini in *classes* per censo, e lo *scriptor* è *classicus* se è “autore-

vole" come lo sono i cittadini delle classi censuariamente rilevanti, o, più probabilmente, come lo sono i cittadini della classe di censo più alta: questo era, come ci attesta un altro passo dello stesso Gellio (VI 13, 1), il senso che aveva assunto nell'uso il termine *classicus* in riferimento alla condizione sociale<sup>3</sup>. In Gellio lo scrittore *classicus* viene appunto opposto a uno scrittore *proletarius*, che si colloca all'estremo opposto nello stesso quadro metaforico, mentre a *classicus* si affianca, per confermare e chiarire meglio la metafora, il termine *adsiduus* che è tecnico del linguaggio fiscale ("contribuente" in quanto benestante, proprietario), e come tale si oppone anch'esso a *proletarius*. *Classicus* doveva essere a volte usato col valore esteso e metaforico di "affidabile", "autorevole" in ambiti diversi: è infatti attestata in Paul. Fest. 56 l'espressione *testis classicus* per indicare un testimone attendibile. Ma l'unico altro caso in cui non il termine *classicus*, ma il concetto di "classe sociale" sia riferito a scrittori o artisti è in Cicerone, *Acad.* II 73, che definisce con disprezzo *quintae classis* ("di quinto ordine", con riferimento alla più bassa delle classi censuarie) Cleante, Crisippo e altri filosofi più recenti che egli contrappone alla superiore dignità di Democrito. *Classicus* riappare in questo senso in testi latini rinascimentali: la più antica attestazione segnalata è in Melantone, in una lettera di dedica di un'edizione di un opuscolo plutarco, datata all'aprile 1519. Come è noto, la prima attestazione nelle lingue moderne è in francese, nell'*Art poétique* di Thomas Sébillet (del 1548) ove il termine è riferito a due "classici" del Medioevo: Alain Chartier e Jean de Meung. La mancanza, allo stato attuale delle conoscenze, di attestazioni nella tarda antichità e nel medioevo, mi fa ritenere probabile che il termine, in questo significato, sia "rinato" in età umanistica o rinascimentale come recupero dotto dell'uso metaforico frontoniano, e che si sia poi lessicalizzato. Mi pare comunque poco verosimile che il termine abbia avuto un uso corrente nell'antichità "classica", sia pure limitatamente a ristretti ambiti specializzati, scolastici e grammaticali.

Al di là del termine impiegato, Frontone e Gellio sembrano avere in

<sup>3</sup> "Classici" dicebantur non omnes, qui in quinque classibus erant, sed primae tantum classis homines, qui centum et viginti quinque milia aeris ampliusve censi erant.

mente il concetto di un numero ampio, ma anche tendenzialmente chiuso (questo sembra suggerire l'immagine della *cohors*) di scrittori riconosciuti come "di primo livello". Dunque, apparentemente, un concetto del tutto corrispondente a quello moderno di "classico" nel suo solo valore assiologico. D'altra parte questa coorte di scrittori riconosciuti come "di prima classe" è qui evocata e messa in campo per una funzione piuttosto limitata: non per rappresentare le grandi realizzazioni, o le principali tipologie, della creatività artistica, ma per garantire le forme accettate come "corrette" dell'espressione linguistica, a livello meramente grammaticale e lessicale. Non è chiaro se per Frontone e Gellio questa coorte degli *scriptores classici* potesse significare anche qualcosa di più e di diverso rispetto alla sua funzionalità alle disquisizioni grammaticali. Il carattere tendenzialmente chiuso espresso dall'immagine della coorte non comporta necessariamente che Frontone, e Gellio, pensassero a un gruppo selezionato secondo criteri di elevata qualità artistica. Il carattere chiuso può derivare anche solo dal fatto che questa coorte deve essere comunque di autori antichi (*antiquiore cohorte*), ed è dunque necessariamente già "conclusa". Di fatto Frontone e Gellio nelle loro trattazioni utilizzano a fini di documentazione linguistica una grande quantità di autori, soprattutto arcaici, i cui nomi erano stati quasi dimenticati: in realtà essi estendono enormemente, facendone davvero una "coorte", il canone degli autori precedentemente considerati come punti di riferimento per i diversi generi letterari. I loro *scriptores classici* tendono a coincidere con gli autori *antiquiores* di cui essi riescono a recuperare testi e testimonianze, e gli *antiquiores* che, come tali, hanno prestigio per Frontone e Gellio sono tutti gli autori latini di qualche fama dalle origini a tutta l'età augustea – non più recenti<sup>4</sup>. Non solo sul piano linguistico-lessicale, dunque, ma anche sul piano concettuale il passo di

<sup>4</sup> A. La Penna, *La cultura letteraria latina nel secolo degli Antonini*, in A. Schiavone (a cura di), *Storia di Roma*, vol. II, 3 *La cultura e l'impero* (a cura di E. Gabba e A. Schiavone), Torino 1992, pp. 514 ss., offre un quadro articolato delle valutazioni, non sempre univoche, della letteratura del passato da parte degli arcaisti del II sec. La Penna sottolinea la condanna in blocco della letteratura del I sec. dell'impero; quanto ai periodi ciceroniano e augusteo, la rivalutazione dell'età anteriore non comporta una vera svalutazione di Cicerone, di Virgilio e degli altri maggiori "classici" di quel tempo: i quali anzi mantengono largamente, quanto meno in Gellio, il loro prestigio di autori esemplari.

Gellio, che pure deve aver dato origine all'uso rinascimentale e moderno del termine "classico", non rappresenta a mio giudizio una attestazione veramente solida sulla presenza diffusa e condivisa nell'antichità di un concetto di "classicità" che corrisponda sostanzialmente a quello moderno, sia pure nel suo solo risvolto assiologico.

Per risalire alle origini antiche del concetto moderno di "classico" si deve seguire un percorso in parte diverso, un percorso che naturalmente coinvolge anche il passo di Gellio, ma che deve partire più da lontano: deve partire, evidentemente, dalla cultura greca.

Benché alcuni dei dubbi che ho qui esposti sulla forza probatoria della testimonianza di Gellio siano stati a volte avanzati anche da altri<sup>5</sup>, è oggi in realtà opinione generale, condivisa anche da Pfeiffer nella sua celebre *Storia della filologia classica*<sup>6</sup>, che *classicus* fosse termine usuale, e tecnico, nel linguaggio critico romano. E si ritiene che esso fosse il corrispondente di un termine attestato come tecnico nel linguaggio critico greco. *Scriptores classici* sarebbero gli ἔγκριθέντες, cioè gli autori inseriti (ἐν-) in una lista in cui si entra sulla base di un giudizio di valore (κρίνειν). Al di là dei dubbi sulla effettiva utilizzazione del latino *classicus* in questo senso al di fuori del passo di Gellio, è sicuramente vero che questo termine greco, e, al di là del termine, il concetto che esso esprimeva, ci porta a una forma di rappresentazione dell'eccellenza letteraria e artistica sicuramente molto radicata, e molto importante, nella cultura greca e latina. E che ha molte affinità con il concetto moderno di "classico".

Ἐγκρίνειν ("inserire nella lista") ricorre in questo preciso significato tecnico solo in testi tardi (Giamblico, *vita Pytag.* 18, 80; Fozio, *bibl.* 20 b, 25; Suda, s.v. Δείναρκος) e solo in riferimento a oratori, ma il suo

<sup>5</sup> E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Bern 1948, pp. 253 s. (trad. it. *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze 1992, p. 277 ss.). E. Langlotz, s.v. *Classico*, in *Enciclopedia universale dell'arte*, vol. III, Venezia – Roma 1958, coll. 700 ss., esprime giusti dubbi sul fatto che il termine *classicus* avesse una valenza estetica in Gellio e in genere nell'antichità e ritiene che non vi sia, nell'uso moderno del termine, sostanziale continuità con l'uso antico. Anche R. Wellek, art. cit. (sopra, n. 1), pp. 63 s., ritiene che il moderno termine "classico" sia una ripresa rinascimentale dell'uso antico, priva di connessione con esso sul piano concettuale.

<sup>6</sup> R. Pfeiffer, *History of Classical Scholarship. From the Beginnings to the End of the Hellenistic Age*, Oxford 1968, p. 206 (trad. it., *Storia della filologia classica. Dalle origini alla fine dell'età ellenistica*, Napoli 1973, p. 324).

opposto ἐκκρίνειν (“escludere dalla lista”) è in Diodoro Siculo, IX fr. 6<sup>7</sup>. Il radicamento e l’operatività del concetto, al di là del preciso termine impiegato, è efficacemente provato soprattutto da due autori latini: Orazio e Quintiliano. L’*Institutio oratoria* ci dà ampie informazioni sulle liste di autori compilate dai grammatici alessandrini: le espressioni che usa Quintiliano a proposito di questa loro attività sono: *in ordinem redigere* (espressione certo “tecnica”, perché ricorre in forme molto simili sia in un passo del libro I sia in un passo del libro X), *numero eximere*, *scriptores recepti*<sup>8</sup>. Siamo in un ambito di espressioni che riconducono evidentemente allo stesso concetto espresso dal greco ἐκκρίνειν. Proprio il fatto che Quintiliano usi *ordo*, che è concetto affine a *classis*, ma non usi mai né *classis* né alcun suo derivato, conferma che, almeno al suo tempo, *classicus* non era in uso in questo senso. Ma il più celebre “calco” latino di ἐκκρίνειν che ci sia attestato è nel finale della prima ode di Orazio: il poeta esprime la sua ambizione di successo artistico nei termini dell’auspicio di essere “inserito” tra i grandi poeti lirici: *quod si me lyricis vatibus inseres*.

Questa idea di ordinamento per liste della tradizione letteraria è molto viva in Grecia e a Roma e incide fortemente sulla percezione antica del sistema letterario. Orazio, Quintiliano e molte altre testimonianze greche e romane ci confermano che tali liste erano regolarmente distinte per genere. Per capire che cosa significasse veramente, agli occhi degli antichi, essere inseriti in queste liste, essere degli ἐγκριθέντες, e fino a che punto questa condizione assimilasse questi autori ai nostri “classici”, dobbiamo dunque interrogarci sul signifi-

<sup>7</sup> Traggio le attestazioni di ἐκκρίνειν e ἐκκρίνειν con questi significati da R. Pfeiffer, op. cit. (sopra, n. 6), pp. 206 s. (trad. it., p. 323 s.).

<sup>8</sup> Le espressioni riconducibili a questo ambito concettuale che ricorrono in Quintiliano sono *in ordinem redigere* (*inst.* I 4, 4); *in numerum redigere* (X 1, 54); *ordinem dare* (“produrre una lista di autori”, detto dei grammatici, *ibid.*); *in ordinem venire* (“essere compreso in una lista”, detto degli autori, *ibid.*); *numero eximere* (I 4, 4); *recepti scriptores* (X 1, 59). In Sen. *tranq.* 9, 6, in un contesto generico, senza riferimento esplicito all’attività dei grammatici, troviamo l’espressione *auctores improbat*. Il termine latino per indicare liste tendenzialmente complete sembra fosse *index*: cfr. Cic. *Hort.* fr. 12 Ruch (8 Grilli) *quare velim dari mihi Luculle iubeas indicem tragicorum, ut sumam qui forte mihi desint*; Sen. *epist.* 39, 2 *sume in manus indicem philosophorum...* e Quintil. X 1, 57 *index e bibliotheca sumptum* (già citato sopra nel testo).



cato di queste liste. Il dibattito sulla loro genesi, datazione, configurazione e finalità è stato molto tormentato, tra gli studiosi moderni, dal Settecento a oggi, e complessivamente in questa materia poche sono le certezze<sup>9</sup>.

L'erudizione ellenistica, dal III secolo a.C. in poi, aveva creato varie forme di ordinamento per liste della tradizione letteraria. I *Πίνακες* callimachei, modello di altre opere simili, proponevano, a quanto si sa, un catalogo sistematico degli autori e delle opere presenti nella biblioteca di Alessandria, con notizie essenziali di carattere biografico e bibliografico. Poiché quella biblioteca aspirava ad essere la raccolta completa degli autori rilevanti del passato, questo repertorio aveva esso stesso l'ambizione di arrivare a dare una catalogazione completa della tradizione letteraria rilevante. Una tipologia in parte diversa era quella storico-biografica in cui, dopo l'individuazione dell'ἔυρετης e una breve preistoria di un certo genere, seguiva una serie, prevalentemente cronologica, di rapidi profili dei suoi rappresentanti: probabilmente il perduto *Περὶ ποιητῶν* di Aristotele era l'archetipo di questa tipologia, che rimase molto vitale nella tradizione peripatetica e che sarà ripresa a Roma da Varrone: tardi esempi conservati si possono considerare il *De grammaticis* e il *De rhetoribus* di Svetonio, e le *Vite dei filosofi* di Diogene Laerzio<sup>10</sup>. Lo stesso *Brutus* di Cicerone è in certo senso una variante, del tutto eccezionale per originalità di elaborazione e per ricchezza di contenuti, di questa tipologia. Queste due tipologie non proponevano semplici liste di nomi, ma erano comunque strutturate prevalentemente come liste, come elenchi corredati di notizie. In esse non era tanto in evidenza il momento

<sup>9</sup> Ampia storia della questione, e trattazione importante non solo in relazione al canone degli storici ma per la complessiva problematica dei canoni di autori greci, in R. Nicolai, *La storiografia nell'educazione antica*, Pisa 1992, pp. 250 ss., con ricca bibliografia. Tra i molti studi rilevanti della filologia ottocentesca e novecentesca, oltre a quelli di Wilamowitz e di Usener citati *infra* (note 11 e 13), segnalo in particolare O. Kroehnert, *Canonesne poetarum, scriptorum, artificum per antiquitatem fuerunt?*, Diss. Königsberg 1897 e soprattutto la grande voce *Πίναξ* di O. Regenbogen in *Realencyclopädie Pauly-Wissowa*, 20, 2 (1950), coll. 1408-1482. Ancora utile anche la voce *Kanon* di L. Radermacher, *ibid.* 10, 2 (1919), coll. 1873-1878.

<sup>10</sup> Eccellente ricostruzione di questa tradizione in H. Dahlmann, *Varros Schrift "de poetis" und die hellenistisch-römische Poetik*, Akad. d. Wiss. u. d. Lit. in Mainz, Abhand. d. Geistes- u. sozialwiss. Kl., 1953, 3; Id., *Studien zu Varro "De poetis"*, *ibid.*, 1962, 10.

della selezione, sulla base di criteri di eccellenza artistica, quanto, al contrario, quello della esaustività. La selezione è presupposta, nel senso che è presupposto che le opere raccolte nella biblioteca, o gli autori ordinati cronologicamente nella trattazione su un genere, siano solo le opere e gli autori *rilevanti*. In realtà in queste tipologie si puntava proprio sulla completezza e si deve ritenere che esse di norma tendessero a trattare tutti gli autori conservati o noti. Meno chiaro è se si redigessero anche liste dei *solì nomi* degli scrittori conservati o noti nei diversi generi. A questa questione, che non mi pare venga di solito posta negli studi sui "canoni" antichi, io credo si debba dare risposta positiva, per l'analogia con le lunghe liste di artisti figurativi in ordine cronologico e per generi che troviamo in Plinio il Vecchio, e che evidentemente derivano da fonti greche.

Ma le liste che qui ci interessano sono qualcosa di diverso: liste brevi o brevissime dei pochi autori di riconosciuta eccellenza, identificati come veramente esemplari di un genere. Quintiliano (*inst.* I 4, 4; X 1, 54; X 1, 59) è per noi la fonte principale, e pressoché unica, sul fatto che i grandi grammatici di Alessandria, ed in particolare Aristofane di Bisanzio e Aristarco di Samotracia, avrebbero fissato liste di questo tipo. La tesi di Wilamowitz<sup>11</sup>, secondo cui anche queste liste ristrette erano in realtà le liste esaustive di tutti gli autori di fatto conservati al tempo in cui i grammatici le formularono, trova oggi scarso consenso. Le parole con cui Quintiliano attribuisce ai grammatici alessandrini una scelta di qualità, che portava all'ammissione di pochi autori e all'esclusione deliberata di altri, è inequivoca. E ritrovamenti papiracei sembrano confermare che, come già si intuiva dalle citazioni di autori antichi, certi autori lirici non compresi nella lista dei nove erano in realtà conservati: ma su questo punto le opinioni divergono<sup>12</sup>. Altrettanto insostenibile appare oggi la tesi cui

<sup>11</sup> U. von Wilamowitz-Möllendorff, *Die Textgeschichte der griechischen Lyriker*, "Abhandl. der Königl. Gesellschaft der Wiss. zu Göttingen", Philol.-hist. Kl., N. F., Bd. IV, 3, Berlin 1900, pp. 4-11 e 63-71.

<sup>12</sup> Pfeiffer, p. 205 (trad. ital., p. 322 s.) ritiene certo che i filologi alessandrini conoscessero molti più testi di quelli ammessi nelle liste. Invece ad es. D.L. Page, *Corinna*, London 1953 ("The Society for the Promotion of Hellenic Stud., Supplem. Papers" 6, p. 68, e L. Canfora, *Le collezioni superstiti*, in G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza (a cura di), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. II, *La ricezione e l'attualizzazione del testo*, Roma 1995, p. 129 s., ritengono come Wilamowitz che, almeno per i lirici, nient'altro si fosse conservato.

Wilamowitz giustamente si opponeva, e che attribuiva ai grammatici alessandrini la fissazione di liste normative, rimaste sostanzialmente immutate, di autori eccellenti del passato per tutti i principali generi, anche prosastici<sup>13</sup>. Negli studi più recenti si viene affermando la giusta idea che l'individuazione degli autori più prestigiosi abbia avuto in realtà un percorso proprio, e tempi diversi, per ogni genere letterario. Alcune esemplarità canoniche – almeno quelle di Omero e dei tre tragici – erano già consacrate ben prima che iniziasse il lavoro della filologia alessandrina. Altre – come quelle dei dieci oratori attici – sono sicuramente molto più tarde. Altre – quelle degli epici successivi a Omero e dei tre giambografi – sono da Quintiliano espressamente attribuite ai grammatici di Alessandria, Aristofane e Aristarco. Si deve inoltre tenere presente che anche quando una lista canonica è esplicitamente attribuita, o molto verosimilmente attribuibile a un certo grammatico (Aristofane di Bisanzio, o Varrone), essa per lo più presupporrà, per tutti o per larga parte degli autori che vi sono compresi, un maggior prestigio già precedentemente acquisito, consolidato, consacrato, attraverso un processo che per noi è difficilmente ricostruibile.

La struttura della rassegna degli scrittori greci e latini di cui Quintiliano raccomanda la lettura a chi intende formarsi un adeguato stile oratorio attesta la coesistenza, e la contemporanea operatività ancora in età imperiale, di queste liste di diversa natura. La sua lista di autori greci muove di regola dalle eccellenze sancite nelle liste ristrette e chiuse dei “canoni” alessandrini, ai quali fa esplicito riferimento e la cui autorevolezza, divenuta tradizione stabile, ancora condiziona il giudizio letterario del suo tempo. Ma Quintiliano estende le sue liste ad alcuni maggiori autori del primo ellenismo e a pochi altri più recenti, sottolineando d'altra parte che egli non vuole in alcun modo arrivare a redigere “un catalogo da biblioteca” (X 1, 57 *index e bibliotheca sumptum*, e cfr. X 1, 104 *nos genera degustamus, non bibliothecas excutimus*), con allusione alla diversa struttura e finalità dei Πίνακες, intesi, come abbiamo visto, alla esaustività, non alla selezione, e che ancora fornivano un modello riconoscibile di elenco.

<sup>13</sup> H. Usener, *Dionysii Halicarnassensis librorum de imitatione reliquiae epistulaeque criticae duae*, Bonn 1889, pp. 110-142.

Analogamente, ma più complessa, è la struttura della sua lista di autori latini: anche qui ogni volta il punto di partenza è dato dalle poche figure consacrate del cosiddetto canone augusteo, o del canone arcaico per i generi teatrali in cui l'età augustea non aveva soppiantato gli autori canonici arcaici<sup>14</sup>; Quintiliano aggiunge poi per lo più una serie talvolta abbastanza lunga, e comunque intesa chiaramente come aperta, di autori più recenti, e infine fa riferimento alla produzione di autori ancora viventi, dei quali non fa però mai il nome, conformandosi alla prassi seguita, come egli stesso ci attesta, dai grammatici alessandrini, che escludevano dalle loro liste tutti i viventi. Queste estensioni, tutte motivate da giudizi critici individuali per ciascun autore, in sequenza cronologica verso la contemporaneità, danno alla rassegna di autori latini di Quintiliano una struttura comparabile a quella propriamente storica e critica del *Brutus* ciceroniano, che certo Quintiliano ha in mente, e che, come abbiamo visto, rispondeva a una tipologia diversa. Il carattere misto, composito, della struttura della rassegna quintiliana conferma sia la lunga durata del prestigio e della operatività dei canoni chiusi e ristretti, sia la dinamicità, la fluidità con cui le liste di autori rilevanti possono estendersi e variare in diverse età e diversi autori e in relazione a diverse funzioni e finalità.

La storicizzazione e relativizzazione dei canoni letterari greci, predominante nei pochi studi recenti, ha indotto anche a mettere in discussione l'opportunità di usare, per queste liste ristrette, la consueta denominazione di "canone": un termine greco che solo nell'ambito della letteratura ecclesiastica (da Eusebio in poi), fu usato con significato comparabile, ma non identico, per indicare i libri della scrittura accettati come autentici e ispirati da Dio. Il termine, utilizzato per le liste fissate dai grammatici alessandrini per la prima volta dal Ruhnken nel 1768<sup>15</sup>, suggerirebbe una stabilità e rigidità normativa che queste liste in realtà non avrebbero avuto.

<sup>14</sup> Sui canoni di autori latini esemplari ho scritto in M. Citroni, *Poesia e lettori in Roma antica. Forme della comunicazione letteraria*, Roma-Bari 1995, p. 214 s. e soprattutto in *Percezioni di classicità nella letteratura latina*, in R. Cardini e M. Regoliosi (a cura di), *Che cos'è il classicismo?*, Roma 1998, pp. 1-32 e in *I proemi delle Tuscolane e la costruzione di un'immagine della tradizione letteraria latina*, in corso di pubblicazione in M. Citroni (a cura di), *Memoria e identità: la cultura romana costruisce la sua immagine*, Atti del convegno (Firenze, ottobre 2000).

<sup>15</sup> Che l'uso moderno di "canone" per designare le liste normative di autori eccellenti risalga al Ruhnken, e non trovi corrispondenza precisa nell'uso antico della parola è stato messo

Al di là della questione terminologica, che può essere considerata poco rilevante, la questione di sostanza è importante. Il processo per cui un singolo autore, o una serie di autori, acquisiscono un prestigio durevole, che si consolida nel tempo, è, lo abbiamo detto, un processo storico ogni volta diverso, difficilissimo da ricostruire nel caso degli autori antichi: un processo che di regola comincia molto prima della redazione di liste di eccellenze da parte dei critici. Ma redigere, o proporre di fatto, una lista conclusa di eccellenze, è un atto culturale che, anche se condizionato da una vicenda pregressa di acquisizione di prestigio, ha un proprio autonomo significato di cui dobbiamo capire le motivazioni. Questo atto fu eseguito da grammatici Alessandrini, come attesta espressamente Quintiliano, e fu eseguito altre volte in seguito, in Grecia e poi a Roma: anche la produzione letteraria latina infatti fu a più riprese ordinata per canoni (sono attestati canoni di autori latini già alla fine del II sec. a.C., ma dovevano esistere anche precedentemente), e questi canoni latini consapevolmente ed esplicitamente ricalcavano i canoni greci già consolidati<sup>16</sup>. Anzi, gli scrittori latini spesso sceglievano un genere, e una modalità espressiva, con la consapevole intenzione di riuscire ad occupare uno spazio ancora vuoto, o non degnamente coperto, in un ideale canone delle eccellenze letterarie romane corrispondente a quello delle eccellenze letterarie greche. Queste liste di autori greci, e poi romani, hanno avuto nel tempo evoluzioni più o meno profonde, si sono allargate ad autori diversi, hanno escluso autori prima ammessi: nella Roma augustea nuove eccellenze hanno soppiantato totalmente autorevolissime liste precedenti. Se dunque è vero che le liste sono mutate nel tempo, se è vero che le liste dei grammatici Alessandrini non hanno costituito se non per alcuni nuclei – peraltro importantissimi – un canone immutabile, è probabilmente vero che ogni volta, nei

in evidenza da Pfeiffer, op. cit. (sopra, n. 6), p. 207 (trad. ital. p. 324 s.), cui rinvio per i passi di autori antichi rilevanti. Il passo di Dion. Hal. *de Thuc. 1*, che H. Flashar, *Die klassizistische Theorie der Mimesis*, in H. Flashar (a cura di), *Le classicisme* cit. (sopra, n. 2), p. 84, n. 4, adduce per rivendicare un uso antico del termine con il senso moderno non è in realtà pertinente, perché in quel caso il termine indica, al plurale, gli autori-modello, non liste normative di autori-modello.

<sup>16</sup> Ho trattato ampiamente la questione in *I proemi delle Tuscolane* cit. (sopra, n. 14).

grammatici alessandrini e poi in seguito in Grecia e a Roma, l'atto di redigerle poteva essere inteso come un autentico atto di "canonizzazione" in senso forte, cioè come fissazione "per sempre" di valori certi e indiscutibili. Come la consacrazione, insomma, di una ristretta lista di "classici".

La questione della pertinenza della denominazione di "canone" ci rimanda dunque alla questione delle motivazioni, e del senso, di queste liste. Motivazioni che sono complesse e plurime. Il confronto tra autori, e il giudizio comparativo tra essi in termini di maggiore o minor valore, ci appare quasi inevitabilmente connesso con l'esperienza letteraria e un testo come *l'Agone tra Omero ed Esiodo* proietta questo aspetto dell'esperienza letteraria occidentale sullo sfondo delle sue più remote origini. Ma l'elaborazione di liste dei migliori, intese ogni volta come liste tendenzialmente chiuse, anche se eventualmente via via variate nel tempo, *non* discende necessariamente da questa generica esigenza di comparazione, anche se in essa rientra. Le finalità pratiche di scelta editoriale (quali autori pubblicare) e di segnalazione al pubblico delle opere più meritevoli di lettura comportano scelte di priorità, ma, anche in questo caso, *non* comportano liste chiuse. Liste chiuse e definite potrebbero sembrare richieste dalla esigenza di avere un quadro comune e definito di testi adottati nella prassi scolastica: ma non dobbiamo attribuire al sistema scolastico greco e romano, soprattutto preimperiale, i caratteri di una educazione nazionale organizzata, omogenea e unitaria. E proprio la grande rassegna di Quintiliano, una lista che nasce dall'esperienza della scuola ed è inserita in un trattato "scolastico" anche se al livello di alto perfezionamento, è dichiaratamente, ostentatamente, una lista aperta, che potrebbe allungarsi con un numero indefinito di altri autori meno raccomandabili ma pur sempre utili e meritevoli di lettura per la formazione dell'oratore<sup>17</sup>.

Finalità editoriali, finalità di consiglio alla lettura e finalità scolastiche richiedevano dunque la definizione di priorità, ma non necessariamente la fissazione di liste ristrette e chiuse. Le motivazioni preva-

<sup>17</sup> Quintiliano, nel proporre la sua "lista", ripete spesso questo concetto, cui attribuisce evidentemente molta importanza. Cfr. X 1, 37-40; 45; 57; 104 e anche 118.

lenti per questa tipologia chiusa sono probabilmente altre, non pragmatiche ma concettuali: dominare con chiarezza una tradizione vasta e varia, individuandovi dei punti di riferimento ben riconoscibili e dunque ridotti a brevi serie di una estensione determinata, che appaia al tempo stesso memorabile e non casuale. Di qui il ricorrere nei canoni di autori greci, e poi nei canoni di autori latini che li ricalcano, di numeri giudicati significativi: tipicamente il 3, il 9, il 10. Numeri cui veniva attribuita, remotamente, valenza magica, e che perciò suggeriscono una compiutezza dotata di senso: quasi un dover essere del genere, che si è realizzato. Se le Grazie sono tre, se le Muse sono nove, può sembrare che la tragedia, o la commedia, o la lirica, “dovessero” avere tre o nove rappresentanti a pieno titolo, individuati i quali il genere aveva in certo senso raggiunto la sua pienezza. In questo senso i canoni ristretti di autori eccellenti rientrano in quella più ampia mentalità catalogica antica che ha indotto a fissare altre serie chiuse caratterizzate da numeri considerati significativi: ad esempio, le sette meraviglie del mondo, i sette sapienti.

Alla elaborazione di queste liste da parte della tradizione critica antica probabilmente sottostà un'altra idea che, pur non comportando di per sé numero chiuso, di fatto dovette indurre a considerarle tendenzialmente come chiuse. Un'idea che ci avvicina più autenticamente al moderno concetto di classico. Mi riferisco al concetto aristotelico secondo cui ciascun genere ha una natura propria (*φύσις*) e, a partire da un inizio embrionale, si sviluppa in un processo di maturazione verso un fine (*τέλος*) che è la realizzazione piena di tale natura, l'attuazione di tutte le potenzialità del genere. La critica ellenistica, fortemente influenzata, ancora nei suoi eredi latini, da Aristotele e dalla tradizione peripatetica, nell'individuare i canoni dei grandi autori di ogni singolo genere intendeva evidentemente individuare (naturalmente sulla base del prestigio già acquisito presso il pubblico) quegli autori in cui si poteva dire che il genere avesse raggiunto la sua pienezza, il suo *τέλος*. Gli autori precedenti a quelli inclusi nel canone venivano relegati in una fase preparatoria, immatura e, ammesso che fossero ancora conservati, tendevano a scomparire dall'orizzonte della attività critica e editoriale, e i loro testi andarono infine perduti. Le liste canoniche nascevano dunque come chiuse verso l'indietro, a monte. Non necessariamente dovevano essere chiuse a

valle, nel senso che, nella concezione che emerge dalla *Poetica* di Aristotele – e qui so di differenziarmi dall’interpretazione corrente – il conseguimento del τέλος non comportava l’inizio della decadenza (come negli organismi biologici che pure rappresentano per Aristotele un fondamentale punto di riferimento): al contrario, solo quando in un genere si sia raggiunto il τέλος, solo quando un genere ha maturato le forme adeguate alla propria natura, diventa possibile, per gli autori che ne siano capaci, produrre in quel genere opere perfette<sup>18</sup>. Ma di fatto la cultura ellenistica fu pervasa da una sensazione di ripiegamento epigonale, dalla sensazione che i grandi generi tradizionali, o meglio le forme tradizionali dei generi tradizionali, e in primo luogo l’epica di tipo omerico, fossero giunte ad esaurimento, che in esse non avesse più senso confrontarsi con i grandi autori del passato i quali avevano, per così dire, già detto ciò che di grande e di importante c’era da dire nell’ambito di quel quadro formale. Questo senso epigonale fu fecondo stimolo per una profonda innovazione artistica, in cui la superiorità della grande letteratura del passato era in qualche misura un presupposto da cui si muoveva per nuove sperimentazioni e nuove conquiste espressive. Ciò portò a considerare, di fatto, le liste canoniche dei grandi autori del passato, degli autori in cui ciascun genere aveva raggiunto il τέλος, come liste chiuse anche a valle: sia che questa fosse già l’intenzione degli stessi grammatici che le elaborarono, sia che fossero così interpretate nel successivo corso di una tradizione culturale che, al di là dei diversi giudizi che si potevano via via dare sulla produzione contemporanea, riconobbe sempre che col IV secolo si era conclusa una stagione gloriosa e irripetibile della civiltà letteraria greca. Gli autori compresi in quelle liste ristrette si trovarono così attribuito nella comune coscienza dei Greci un prestigio eccezionale, che si trasferì intatto alla cultura romana: quello di essere i soli in cui le diverse forme fondamentali della letteratura avevano trovato piena realizzazione. Dunque dei “classici” nella pienezza del senso che abbiamo delineato all’inizio di questa conversazione. Un senso che comunque rimane limitato al risvolto

<sup>18</sup> Ho sviluppato questi concetti in M. Citroni, *Affermazioni di priorità e coscienza di progresso artistico nei poeti latini*, in E.A. Schmidt (a cura di), *L’histoire littéraire immanente dans la poésie latine*, “Entretiens sur l’antiquité classique”, vol. 47 (21-25 agosto 2000), Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 2001, pp. 267-314.



*assiologico* del concetto di classico: si tratta di autori inseriti nel “canone” in quanto hanno prodotto le concretizzazioni più emblematiche della natura propria di ciascun genere letterario, non in quanto hanno prodotto le migliori concretizzazioni di una certa tipologia di forma artistica considerata come superiore.

Ma spostiamoci ora al piano tipologico: può sembrare incredibile che la variegata costellazione degli autori riconosciuti come massimi esponenti di tutti i generi letterari fondamentali possa essere ricondotta a una tipologia formale comune. Eppure è ciò che è avvenuto dal Rinascimento in poi, quando tutto l’insieme della grande produzione greca e latina antica è stato contrapposto alla produzione medievale, e più tardi a quella barocca e a quella romantica, in quanto modello esemplare di alcune qualità formali, naturalmente molto generiche, considerate comuni a tutte le grandi opere della letteratura antica e identificate come emblema di un concetto di “classicità” che integra il piano assiologico con quello tipologico: la loro superiore qualità deriverebbe dal conformarsi a principi di naturalezza, armonia, equilibrio compositivo, misura nell’impiego dei mezzi espressivi pur nell’elevatezza o sublimità dei contenuti ecc., considerati come qualità tipologiche di per sé superiori. È chiaro che da un lato si tratta di una semplificazione arbitraria, e deformante, della multiforme realtà della grande produzione antica. E d’altro lato nessuna ragione oggettiva garantisce che armonia e naturalezza siano artisticamente superiori a disarmonia e innaturalità. Omero, i tragici, sono stati assunti nella cultura moderna a emblema di arte classica e a modelli per l’arte classicistica in quanto sono stati isolati e privilegiati certi aspetti delle loro opere; ma potevano ad altrettanto buon diritto essere assunti, e in parte sono stati assunti da altre correnti o in altri momenti della cultura moderna, a miti “romantici”, a emblema di arte primordiale-barbarica, a testimoni di istanze prerazionali o irrazionali, purché se ne isolassero o privilegiassero altri aspetti.

Anche questa arbitraria riduzione a una tipologia unitaria della grande produzione antica è attinta alla riflessione estetica antica stessa, nella quale si era già attuata una connessione tra una certa tipologia formale, affine appunto a quella poi definita “classica” (e che ha come tratti più evidenti l’armonia, l’organicità dell’opera, l’equilibrio,

la misura ecc.) e un giudizio qualitativo di eccellenza, di superiorità. Vediamo nettamente affermata questa connessione da Orazio nell'*Ars poetica*: e dalla classicità augustea questa connessione si protenderà nel futuro verso i successivi classicismi. Orazio riprendeva questo concetto da precedenti elaborazioni greche: esse non ci sono note che in piccola parte, ma è chiaro, e ben noto, che il germe essenziale che porta agli sviluppi teorici che incontriamo in Orazio è in Aristotele. Quello stesso Aristotele che aveva dato il fondamento teoretico al principio della perfezione artistica come realizzazione di tutte le potenzialità proprie della natura di ciascun genere letterario, aveva anche posto, sviluppando importanti premesse platoniche entro una sua originale concezione della *mimesis* nelle arti<sup>19</sup>, una intrinseca connessione tra perfezione artistica e certi tratti tipologico-formali molto generali che egli derivava dalla analogia con quella natura di cui l'arte doveva essere imitazione. In primo luogo l'unitarietà dell'opera e la connessione organica, razionalmente riconoscibile, delle sue parti: qualità di cui è modello fondamentale l'organismo biologico naturale. Aveva dunque posto le basi teoretiche per il concetto di "classicità" sia sul piano assiologico che sul piano tipologico, prima che iniziasse l'attività dei grammatici alessandrini, prima che una scienza della letteratura e dell'arte fortemente influenzata per secoli dal suo pensiero e dalla sua scuola, cominciasse a stilare liste e canoni di autori e a costruire una terminologia connessa a queste operazioni di selezione di qualità. Ma quando già era patrimonio comune della coscienza culturale greca la superiorità di Omero e l'eccellenza dei tre tragici attici, e dunque la distinzione, nel vasto flusso della tradizione, di alcune personalità e di alcune opere che avevano conseguito risultati di qualità superiore. In queste opere, già riconosciute come eccellenti, egli cercò di individuare le ragioni interne dell'eccellenza, e ritenne di trovarle in alcuni principi di unitarietà, connessione razionale delle parti, organicità applicando ad esse una griglia interpretativa certo non falsa, ma unilaterale. Ma sarebbe ingiusto accusarlo di avere imposto arbitrariamente uno schema concettuale derivato dal

<sup>19</sup> Sull'eredità platonica in questa concezione aristotelica della perfezione artistica mi limito a rinviare a J. Stroux, *Die Anschauungen vom Klassischen im Altertum*, in W. Jäger (a cura di), *Das Problem des Klassischen und die Antike*, Leipzig 1933<sup>1</sup> (Stuttgart 1961<sup>2</sup>), pp. 1 ss.

suo sistema generale di pensiero a una realtà letteraria troppo complessa per ammettere spiegazioni unitarie. Esigenza di armonia, equilibrio, organicità sono esigenze profonde nell'esperienza estetica, come lo sono al contrario le sempre presenti attrazioni per i loro contrari. Se con la sua proposta teorico-critica Aristotele non avesse in realtà dato risposta a esigenze profonde dell'esperienza estetica del suo tempo e di ogni tempo, non si spiegherebbe il continuo risorgere, già all'interno dell'antichità stessa, già almeno a partire dal II secolo, e poi attraverso tutta l'età moderna, dei cosiddetti classicismi, che hanno assunto a punto di riferimento *quel* modello tipologico per contrapporlo a modelli alternativi che avevano preso il sopravvento.

Ed anche i classicismi moderni hanno, come accennavo, prototipi antichi.

Si afferma spesso che ci sono del tutto ignoti i criteri di ordine estetico in base ai quali i grammatici alessandrini ammisero o esclusero gli autori dai loro canoni. A parte il fatto ovvio che, come ho detto, essi non potevano non tenere conto di posizioni di prestigio già costituite e talora ben consolidate, la scoliastica, oggi assai meglio studiata, mostra chiaramente la persistente preminenza nella tradizione critica antica di criteri di giudizio di marca aristotelica: coerenza interna dei testi e pertinenza delle loro parti, organicità, *prepon* ecc.

Eppure la letteratura dell'età che segue immediatamente ad Aristotele non è una letteratura che si conformi a quei principi di organicità e naturalità posti come normativi da Aristotele. Si apre al contrario un ventaglio vasto e variegato di sperimentazioni formali fortemente innovative, che vanno in direzioni diverse, e anche opposte tra loro. Un fermento di innovazione che, come abbiamo detto, ha per lo più come presupposto un riconoscimento della superiorità delle grandi realizzazioni del passato, e un consapevole bisogno di uscire da schemi formali all'interno dei quali si ha la sensazione che sarebbe ormai ben difficile fare altro e fare meglio. Quando, nella cultura greca, si iniziò ad avvertire con consapevolezza critica il bisogno di un ritorno alle forme artistiche preellenistiche è questione non chiarita. Non possiamo stabilire quando gli elenchi di autori "accettati" dai grammatici alessandrini nella loro opera di raccolta, ordinamento e restauro della grande produzione del passato, siano stati sen-

titi dai produttori di nuovi testi letterari come elenchi di opere da imitare per conseguire l'eccellenza<sup>20</sup>. Quando abbia inizio quel movimento culturale, che si manifesta soprattutto nella retorica, ma che ha importantissime correlazioni con la teoria delle arti figurative, che rifiuta come aberranti le lussureggianti forme definite asiatiche, e si richiama a un ideale "attico", che è in realtà una semplificazione, tipicamente "classicistica" della complessità di forme della grande prosa attica<sup>21</sup>. Una semplificazione in cui, almeno nella versione che di questo orientamento critico ci dà, in età augustea, Dionigi di Alicarnasso, alla tipologia formale dell'equilibrio, della simmetria, della misura ecc. vengono associati valori morali positivi e sanità, di contro alla perversione irrazionale e alle seduzioni meretricie attribuite polemicamente alla tipologia "asiana"<sup>22</sup>. Noi conosciamo questo dibattito critico, queste vivaci polemiche, soprattutto da Cicerone per quanto riguarda la retorica latina a lui contemporanea, e da Dionigi di Alicarnasso per quanto riguarda la retorica greca. Dionigi fa risalire la conversione del gusto verso la "sanità" attica alla benefica influenza del gusto dei Romani<sup>23</sup>: ma oggi molti ritengono che egli, pur conoscendo i termini del dibattito romano tra asianesimo e atticismo quali sono testimoniati da Cicerone, egli attingesse a tradizione greca pre-

<sup>20</sup> Così afferma, con giusta cautela, H. Flashar, art. cit. (sopra, n. 15), p. 85, che da parte sua suggerisce una data certo troppo tarda: la Roma del I sec. a.C., ma poi Flashar stesso corregge in parte questa posizione a p. 102, e complessivamente dai diversi interventi e dalle discussioni degli "Entretiens Hardt" da lui curati emerge la conferma che il "classicismo" antico si consolida intorno alla metà del II sec. a.C., e affonda le sue radici in atteggiamenti della cultura attica del IV sec. (Th. Gelzer, art. cit. [sopra, n. 2], p. 26 ss. si richiama in particolare a Isocrate). Cfr. anche la n. seg.

<sup>21</sup> Il problema delle origini dell'atticismo in quanto corrente retorica è, come si sa, molto dibattuto. In questa sede mi limito a rimandare a G. Calboli, *Nota di aggiornamento* in E. Norden, *La prosa d'arte antica* (ed. italiana di E. Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig 1898) II, Roma 1986, pp. 971-1185, ove si trova un ampio bilancio critico degli studi del Novecento. Grande merito degli "Entretiens Hardt" a cura di H. Flashar (*Le classicisme à Rome* cit. [sopra, n. 2]) è di aver affrontato la questione, in una serie di contributi di alto livello, da un punto di vista più ampio, connettendo i dibattiti tra correnti oratorie con gli sviluppi di diverse tendenze nelle arti figurative e in generale con movimenti di ampia portata nella cultura e nel gusto.

<sup>22</sup> Dion. Hal. *ant. orat.* 1-2.

<sup>23</sup> Dion. Hal. *ant. orat.* 3, 1.

cedente a Cicerone<sup>24</sup>. Rilevanti connessioni con le arti figurative, e con la teoria antica sul loro sviluppo, militerebbero a favore di una datazione verso la metà del II sec. a.C. degli inizi di questa reazione agli sperimentalismi formali dell'ellenismo<sup>25</sup>. Plinio il Vecchio (*nat.* 34, 52) pone al 296/93 la data in cui l'arte della scultura finisce (con la fine dell'attività degli allievi di Lisippo) e al 156/53 la data in cui l'arte riprende a vivere con una serie di autori inferiori ai grandi autori antichi, ma comunque *probati*, dei quali vengono fatti i nomi. Plinio testimonia dunque l'esistenza di una teoria (naturalmente greca) secondo cui l'arte ellenistica semplicemente non esiste, è rimossa. L'arte ricomincia quando, nel II secolo, si attua un ritorno alle forme preellenistiche. Un analogo giudizio di squalificazione in blocco come semplicemente inesistente di tutta la produzione ellenistica è registrato da Quintiliano (*inst.* X 1, 75) per la storiografia: e qui la rinascita comincerebbe appena in età augustea, con Timagene<sup>26</sup>. Il giudizio di Dionigi di Alicarnasso (*ant. orat.* 1-3) sul recupero di qualità della retorica dopo lo scatenamento delle manie asiatiche che avevano determinato "quasi la sparizione" dell'oratoria antica, risponde a un analogo atteggiamento critico, che ha condannato in blocco tutta la retorica ellenistica, della quale non per caso praticamente nulla ci è stato conservato. Questa corrente propone nella retorica, e dunque nello stile,

<sup>24</sup> Sulla questione è fondamentale il contributo di G.W. Bowersock, *Historical Problems in Late Republican and Augustan Classicism*, in H. Flashar (a cura di), *Le classicisme à Rome* cit. (sopra, n. 2), pp. 57-78, il quale tra l'altro dimostra che Dionigi non poteva non avere precisa conoscenza dei dibattiti tra le correnti oratorie dell'età ciceroniana avendo avuto come protettore a Roma Q. Elio Tubero, che era figlio di un amico intimo di Cicerone e che era stato egli stesso in relazione personale con Cicerone.

<sup>25</sup> Mi riferisco soprattutto al pregevole contributo di F. Preisshofen, *Kunsttheorie und Kunstbetrachtung*, in H. Flashar (a cura di), *Le classicisme à Rome* cit. (sopra, n. 2), pp. 262-77, di cui riprendo qui di seguito alcuni punti. Preisshofen ritiene che questa teoria risalga a un tempo prossimo alla stessa data della pretesa rinascita dell'arte, e cioè appunto alla metà del II secolo, anche perché i rappresentanti di questa rinascita citati da Plinio, e dunque dalla sua fonte, sono nomi oscuri, che non devono essere rimasti conosciuti a lungo, mentre non vengono nominati autori seguenti che potevano più prestigiosamente rappresentare la nuova tendenza. Importanti contributi in F. Coarelli, *Classe dirigente romana e arti figurative*, "Dialoghi di archeologia" 4/5, 1970/71, pp. 241-279 e in F. Preisshofen – P. Zanker, *Reflex einer eklektischen Kunstanschauung beim Auctor ad Herennium*, *ibid.*, pp. 100-119 offrono significativi elementi a supporto di questa datazione.

<sup>26</sup> Cfr. F. Preisshofen, art. cit. (sopra, n. 25), p. 271 s.

nell'arte della parola, come nelle arti figurative, un ritorno ai grandi autori e artisti del V e IV secolo, ritenuti i soli modelli di arte valida. Se è attendibile, e senz'altro verosimile, la datazione di questo movimento alla metà del II sec. a.C., va però detto che si può pensare sia a una svolta promossa ad un certo punto, con carica polemica, in alcuni settori della cultura antica e presto diffusa, sia, come io credo più probabile, a una lunga convivenza tra gli sperimentalismi formali dell'ellenismo e la diffidenza o l'ostilità dei tradizionalisti<sup>27</sup>. E nella retorica questa tendenza "classicistica" convive a lungo, fino all'età augustea, e in latino anche oltre, con le tendenze di tipo "asiano", caratteristiche dell'ellenismo. Questi movimenti, che vincolano il valore artistico a una certa tipologia formale di cui innalzano a modello le opere di un passato relativamente lontano, rifiutando la validità delle forme artistiche praticate nel periodo intermedio tra quel passato e la contemporaneità, rappresentano dunque le prime utilizzazioni di una formula tipologica di cui si presume portatrice la grande produzione greca anteriore ad Alessandro e a correnti contemporanee che seguono vie espressive diverse. È, appunto, l'inizio antico dei classicismi moderni.

*Università di Firenze*

<sup>27</sup> Un orientamento in questo senso era suggerito, almeno in base a quanto emerge dalle arti figurative, ad es. da A. Desmoulièz, *Sur la polémique de Cicéron et des atticistes*, "Rev. Ét. Lat." 30, 1952, pp. 174 ss., e affiora a volte negli studi sulla questione delle origini dell'atticismo.