

Lidia Palumbo

Scenografie verbali di V secolo.
Appunti sulla natura visiva del linguaggio tragico



Lidia Palumbo, *Scenografie verbali di V secolo. Appunti sulla natura visiva del linguaggio tragico*

Estratto da/Excerpt from:

Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di Livio Rossetti

a c. di Stefania Giombini e Flavia Marcacci. Aguaplano—Officina del libro, Passignano s.T. 2010, pp. 689-700

[ISBN/EAN: 978-88-904213-4-1]

Lidia Palumbo

Scenografie verbali di V secolo.
Appunti sulla natura visiva del linguaggio tragico

Aguaplano

Lidia Palumbo, *Scenografie verbali di V secolo. Appunti sulla natura visiva del linguaggio tragico*

Estratto da/Excerpt from:

Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di Livio Rossetti

a c. di Stefania Giombini e Flavia Marcacci. Aguaplano—Officina del libro, Passignano s.T. 2010, pp. 689-700

[ISBN/EAN: 978-88-904213-4-1]

Videoimpaginazione/graphic layout by: Raffaele Marciano.

Proprietà letteraria riservata/All right reserved.

copyright © 2010 by Aguaplano—Officina del libro. www.aguaplano.eu / info@aguaplano.eu

In copertina/Cover: *Greece, Athens (Ancient). Erechthion, Caryatide Porch* (1860-1890), National Library of Congress, Prints and Photographs Division, Washington, D.C.

Videoimpaginazione/graphic layout by: Raffaele Marciano.

Uno dei tratti che differenziano l'*epos* omerico dalla *mimesis* tragica è il fatto che il primo precede, e la seconda accompagna, la nascita dell'idea di anima¹ intesa come luogo scenico in cui si muovono figure che rappresentano pensieri, pensieri che diventeranno azioni e che anticipano, nello spazio psichico, la rappresentazione di ciò che avverrà. L'ipotesi, che vado inseguendo da un po' di tempo, e della quale mi sembra di scorgere qualche conferma, è che sia stato il teatro greco, per definizione il luogo della rappresentazione, a consentire, con il suo sviluppo, la nascita di quella maniera di pensare l'anima – che caratterizza la cultura occidentale almeno a partire dal Socrate di Platone – che la identifica con lo spazio iconico in cui assumono forma, prima di accadere nella realtà, le azioni immaginate e le loro conseguenze, i progetti dell'esistenza e tutte le figure di pensiero che servono a interpretare il mondo. La mia impressione è che prima ancora dell'idea del *conflitto*, che tradizionalmente viene associata all'idea di tragico², ciò che veramente caratterizza l'essenza della tragicità – anche nell'interpretazione di Platone, che fu di essa il primo e più grande interprete³ – sia l'idea di *mimesis* intesa come rappresentazione, e dunque *rappresentazione* del conflitto: interpersonale e intrapsichico, conflitto immaginato, progettato, minacciato, prima ancora che vissuto⁴.

1. Sulla nascita dell'idea di anima legata alla filosofia del tempo di Socrate cf. F. SARRI, *Socrate e la genesi storica dell'idea occidentale di anima*, Roma 1975, pp. 115-116; A. STAVRU, *Socrate e la cura dell'anima. Dialogo e apertura al mondo*, Milano 2009, pp. 55-81.

2. Cf. A. LESKY, *Die griechische Tragödie*, Stuttgart 1984 [1938].

3. Un approfondimento della questione in L. PALUMBO, *μίμησις. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Napoli 2008.

4. Secondo gli studi di B. SNELL (*La cultura greca e le origini del pensiero euro-*

Gli eventi propriamente messi in scena nel teatro greco, come è noto a tutti, sono pochissimi: ciò che gli spettatori propriamente *vedono*⁵, e ascoltano, sono invece dialoghi⁶ e racconti. Il personaggio tragico narra

peo, tr. it. Torino 1951) l'io eroico traduce istintivamente in azione la decisione e lo fa, nell'epica antica, sotto l'impulso inconsapevole di una forza esterna, laddove l'io emotivo, invece, possiede quella capacità di distacco dalla propria prospettiva che gli permette – ciò che è vietato alle figure dell'*Iliade* e dell'*Odissea* – di osservare e giudicare dall'esterno le diverse possibilità dell'azione. L'idea di Snell è che tale "moderna consapevolezza" si manifesta come consapevolezza della lacerazione interiore per la prima volta nella letteratura greca con la *Medea* di Euripide. Medea, ben prima di agire, sa già che ciò che sta per fare è male: lo sa *prima* di farlo, mentre gli uomini e le donne di Omero comprendono ciò che fanno solo *dopo* averlo fatto. Nella prospettiva di Snell il conflitto interiore di Medea, che dà inizio alla moderna idea di coscienza, è conflitto tra passione e ragione. C. GILL, *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy*, Oxford 1996, pp. 177-179 ritiene invece che la divisione psicologica dell'eroina euripidea non sia divisione tra ragione e passione quanto piuttosto tra due opposte opinioni e le correlate emozioni. Medea non è certamente pensabile, secondo Gill, nei termini del soggetto razionale dell'età moderna, tuttavia c'è in questa figura greca un' interiorità gigantesca, in scena con i suoi dissidi, e, in piena coscienza di essi, tale figura determina l'azione che è, forse, per la prima volta, 'passionale' e non più 'eroica', perché consapevole (cf. Arist. *Poet.* 53b26-29) delle alternative possibili. Nel monologo del quinto episodio della tragedia *Medea* dice: «Conosco il misfatto che sto per compiere, ma il furore dell'animo [*thymos*] che spinge i mortali alle più grandi sventure è più forte in me di ogni altro volere [*boulemata*]» (versi 1078-1080, traduzione M. Valgimigli). Secondo G. Cupido l'elemento nuovo in gioco nel celeberrimo monologo è una forma di «raziocinio della passione che, anziché governarla e incanalarla verso giusti obiettivi, come farà il filosofo platonico, si limita a constatarne gli effetti distruttivi. Senza nulla potere contro di essa e, probabilmente, senza nulla volere» (cf. G. CUPIDO, *L'anima in conflitto. «Platone tragico» tra Euripide, Socrate e Aristotele*, Bologna 2002, pp. 62-63). La studiosa mostra come si tratti qui della prima netta formulazione di quella coscienza della scissione psichica come coscienza delle possibili alternative dell'agire, sentire e ragionare, che sarà destinata a influenzare il successivo pensiero etico greco.

5. Su ciò che sulla scena si vede e su ciò che, raccontato, non si vede o si vede in un modo altro, e dunque sullo statuto privilegiato di tale «spettacolo invisibile» o «spettacolo negativo» cf. CH. SEGAL, *Verité, tragédie, écriture. Les savoirs de l'écriture en Grèce ancienne, sous la direction de M. Detienne*, Lille 1988, pp. 330-358; *L'uditore e lo spettatore*, in J.P. VERNANT (a cura di), *L'uomo greco*, Roma-Bari 1991, pp. 187-218. Sul fatto che nel teatro greco non esisteva alcuna vera e propria scenografia, per cui ciò che il pubblico «vedeva» non era sulla scena, ma nelle parole della poesia cf. R. SEVIERI, *La tragedia*, in G. GUIDORIZZI (a cura di), *Introduzione al teatro greco*, Milano 2003, pp. 73-77.

6. Sull'importanza del dialogo nella tragedia, per cui quest'ultima è avvertita da Platone come «riduzione drammatica dell'*epos*, con la "tecnica del levare", alle sole parti dialogate, cioè puramente discorsive, di per se stesse in potenza drammatiche» e sul fatto che la scena tragica non ha a oggetto ferimenti, morti, suicidi e scontri armati, che infatti non avvengono sulla scena, ma il discutere dei personaggi su tali avvenimenti extrascenici

ciò che ha visto in un altro luogo e/o in un altro tempo e gli spettatori vedono, attraverso quelle parole, tempi e luoghi altri dal presente scenico. Non c'è vero confine tra diegetica e mimetica: la narrazione è sempre *messa in scena*, e l'*epos*, che aveva la sua "messa in scena" nella mente del pubblico, ha preparato, precisamente attraverso tale *messa in scena*, la nascita del teatro⁷.

I racconti, inoltre, non riguardano solo ciò che è accaduto, ciò che il personaggio ha già visto e che ai suoi spettatori fa *ri-vedere* attraverso le sue parole, ma riguardano anche – ed è questo ciò che è a mio avviso più importante per il nostro argomento – ciò che non è ancora accaduto e che accadrà; ciò che, attraverso quel racconto che è azione, viene programmato, plasmato, determinato, e che dunque in un certo senso – un senso propriamente scenico – accade prima di accadere, e lo si vede prima che esista, proprio come nella mente è possibile guardare la scena di ciò che ci ripromettiamo di fare prima di farlo.

Il teatro è nato come luogo delle immagini. Un poeta scriveva il testo e la sua musica e questo testo e questa musica formavano immagini sulla scena. Prima del teatro c'era qualcos'altro ad essere luogo delle immagini e questo qualcosa d'altro era la poesia narrata e cantata in contesti simposiali. Quando Aristotele si propose di spiegare cosa sia la poesia, che cosa rende poeta un poeta, parlò della capacità tipica della poesia di creare immagini: un poeta è tale perché è capace di *pro ommaton tithenai*⁸, cioè di *mettere sotto gli occhi* di un pubblico una serie di immagini; è poeta perché fa vedere ciò che canta, crea con le parole una scena: Ulisse che piange, nella sala di Alcinoò, o su uno scoglio accanto al mare, ricordando la sua terra; la guerra di Troia è sotto gli occhi dei lettori dell'*Iliade* da migliaia di anni.

Dunque anche Omero, prima ancora che il teatro venisse inventato, essendo un poeta, era un creatore di immagini, di immortali scene dell'immaginario, popolate dagli uomini e dagli dèi; scene di interni e di esterni, scene dolcissime e violente, in cui la nostalgia della patria, la paura della morte, l'incertezza del futuro non sono semplicemente

cf. lo straordinario saggio di G. CERRI, *La tragedia greca: mimesi verbale di un'azione verbale. Saggio di poetica*, «Vichiana», Serie IV, 1, 2005 (VII), pp. 17-36, 4-5.

7. Athen. VIII 347e; J. DE ROMILLY, *La tragedia greca*, tr. it. Bologna 1996; H.C. BALDRY, *I Greci a teatro*, tr. it. Roma-Bari 2004¹⁴; GUIDORIZZI (a cura di), *Introduzione al teatro greco*, cit.

8. Cf. Arist. *Poet.* 17, 55a23.

narrate, ma rappresentate, cioè rese presenti, alla sensibilità di chi le ascolta e le vede. La musica e il suono delle parole sono – in quel teatro prima del teatro che è l'*epos* omerico – i colori delle immagini che vengono rappresentate⁹, e sono essi che disegnano la scena nella mente degli ascoltatori di tutti i tempi¹⁰.

Nel V secolo a.C., Gorgia, nell'*Encomio di Elena*, scrive: «definisco ogni poesia un discorso con metro; brivido di paura, lacrima di compassione, desiderio di lutto invadono chi l'ascolta: e per fortune o sventure di imprese e corpi altrui, a causa delle parole, l'anima patisce emozioni sue proprie»¹¹. L'*idion pathema* di cui parla Gorgia, l'«emozione sua propria» che prova l'anima commossa dalla poesia, è la più antica attestazione della natura linguistica della seduzione psichica: è alle parole, alla loro natura visiva, che l'anima è sensibile, sono suoni e immagini ciò che la colpisce e la modella; l'incanto che si produce *dia ton logon* è capace – dice Gorgia¹² – di ammaliare, persuadere, trascinare la *psyche* del pubblico del poeta. È possibile spingersi fino ad affermare che è proprio riflettendo sulla natura dell'incantamento operato dalla poesia sul suo pubblico che i filosofi antichi, a un certo punto, hanno cominciato a disegnare un'idea nuova di anima, diversa da quella, omerica, che Otto definisce «corpo svuotato»¹³, e che, esalata dall'ultimo respiro del vivente, abita l'Ade.

L'idea nuova di anima, la cui data di nascita è il V secolo, è invece già simile all'idea moderna di mente, di luogo scenico ove danzano le figure dell'emozione e quelle dell'argomentazione. Ciò che viene a un certo punto inventato, e che consente questo cambiamento nella maniera di intendere l'anima, è quel fenomeno che, accanto alla filosofia con cui strettamente si intreccia, si configura come il più importante della cultura greca dell'epoca: la rappresentazione tragica del teatro attico. Ciò che accade in tale rappresentazione è propriamente una messa in sce-

9. Cf. Plat. *Resp.* X 601a.

10. Cf. G.M. RISPOLI, *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Pisa-Roma 1995.

11. DK82B11, 9, traduzione di M. Bonazzi.

12. DK82B11, 10. Cf. G. CASERTANO, *Le emozioni e la parola. Variazioni platoniche su temi gorgiani*, in P. VENDITTI (a cura di), *La filosofia e le emozioni*, Firenze 2003, pp. 83-109.

13. Cf. W.F. OTTO, *Die Manen oder von den Urformen des Totenglaubens. Eine Untersuchung zur Religion der Griechen, Römer und Semiten und zum Volksglauben überhaupt*, Darmstadt 1962 [1923]; STAVRU, *Socrate e la cura dell'anima* cit., p. 22.

na di parole e di emozioni, di emozioni suscitate da parole, parole che creano scene, e scene che fondano mondi¹⁴.

Ed è precisamente la natura creativa del linguaggio tragico, linguaggio che è di per sé azione, azione rappresentata e commentata, a mettere per così dire sullo stesso piano – piano narrativo, e linguisticamente visivo – l'azione dai personaggi solo descritta alla maniera di un progetto e quella che invece va compendosi direttamente sotto gli occhi degli spettatori, in una tendenza a una sorta di *contaminatio* che giungerà a confondere ciò che si fa e ciò che si vede fare¹⁵, il reale e l'immaginario, l'emozione propria e quella degli altri sentita come propria. La mia ipotesi è che ciò avvenga secondo una curvatura semantica che identifica nello spazio scenico l'archetipo della *psyche* post-omerica. Spazio della rappresentazione dei pensieri e dei desideri, delle illusioni e disillusioni, la nuova figura dell'interiorità che i testi teatrali di V secolo chiamano anima altro non è che la scena tragica trasferita nell'interiorità individuale, essendo entrambe, l'interiorità individuale e l'esteriorità teatrale, essenzialmente mimetiche e sonore, orchestra di *parole per vedere*¹⁶.

Se l'autore di un testo è un poeta (*poietes*), è perché riesce a creare (*poiein*) nell'immaginazione dei suoi ascoltatori tutto ciò che vuole, tutto intero l'orizzonte della percezione visiva del suo pubblico, pubblico che vedrà le cose in una veste discorsiva, nel modo in cui gli verrà detto che esse sono. La sua memoria e la sua esperienza saranno intesute di parole, perché sono le parole a focalizzare, per così dire, le scene mentali. Sono le parole a colorare le rappresentazioni del mondo, a creare quella sorta di precomprensione che filtra la visione. A teatro, come nella vita¹⁷. Questa è la ragione fondamentale per la quale leggere

14. L. PALUMBO, *La parola fondante come mimesis tra Platone e Aristotele*, in G. GRAMMATICO-A. ARBEA-M.A. JOFRÉ (editori), *La palabra fundante. The Founding Word*, Santiago del Cile 2007, pp. 99-118. Nel linguaggio di Platone, a indicare lo speciale rapporto che si istituisce nel V secolo tra dimensione iconica e dimensione linguistica, troviamo, nel testo del *Sofista*, le espressioni «immagini verbali», *eidola legomena* (234C) e *ta en logos phantasmata* (234E) cioè «apparizioni sostenute dalle parole», cf. F. LEDESMA, *Le sophiste et les exemples; sur le problème de la ressemblance dans le Sophiste de Platon*, «Revue de Philosophie ancienne», 2008 (XXVI), pp. 1-36.

15. Cf. Plat. *Resp.* 395D1-3.

16. Cf. G. SPINA, *L'enargeia prima del cinema: parole per vedere*, «Dioniso», 4, 2005, pp. 198-209.

17. Nel suo straordinario libro sul pensiero visivo, Arnheim cita l'opinione di William

è un po' come vivere; ed è anche la ragione per cui la scena vista a teatro è come una scena vissuta, non solo per chi la compone e per chi la interpreta, ma anche – e forse soprattutto – per chi la guarda e si «fa prendere».

Alla fine delle *Troiane*, quando Troia veniva incendiata, nessun fuoco né vero né falso ardeva sulla scena, ma erano solo le parole pronunciate dal coro o da Ecuba a permettere al pubblico di partecipare alla visione:

Ahimè, ahimè, ahimè!
 Ilio fiammeggia, di Pergamo
 ardono i tetti, brucia
 la città, bruciano dei muri i vertici (1295-1297).

Come scrive Segal, nel teatro greco «testo verbale e azione visiva formano quell'unico intreccio di strutture e sensazioni attraverso le quali uno spettacolo funziona rispetto al suo pubblico»¹⁸. In molti studi recenti è stata sottolineata l'importanza della dimensione visiva del teatro antico, e l'attenzione è stata posta proprio sulla comunicazione teatrale determinata da una logica «visuale», dalla densità visiva del linguaggio della drammaturgia, un linguaggio in grado di «spazializzare»¹⁹, di creare cioè lo spazio da immaginare, anche in assenza di una reale messa in scena. Tale capacità spazializzante della drammaturgia è legata alla plasticità orale del linguaggio e della scrittura, ma è riconoscibile anche al livello della strategia macrocompositiva; è cioè l'opera teatrale nella sua interezza, a partire dal prologo, ad essere concepita e fruita in un

James sulla “prepercezione”: «le uniche cose che comunemente vediamo sono quelle che preperciamo, e le uniche cose che preperciamo sono quelle che sono state da noi classificate, e le cui etichette sono stampate nella nostra mente. Se perdessimo il nostro magazzino di etichette, ci troveremmo intellettualmente perduti in mezzo al mondo». R. ARNHEIM, *Il pensiero visivo*, tr. it. Torino 1974, p. 111 [*Visual Thinking*, Berkeley-Los Angeles 1969].

18. E ancora: «quando le implicazioni simboliche del testo verbale sono realizzate mediante la presenza fisica sulla scena, azione verbale e azione visiva si rinforzano a vicenda»; cf. CH. SEGAL, *Interpreting Greek Tragedy: Myth, Poetry, Text*, Ithaca-London 1986, p. 115.

19. Cf. R. PADEL, *Making Space Speak*, in J.J. WINKLER-F.I. ZEITLIN (Eds.), *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton 1990, pp. 336-365.

modo che è quello della plasticità mimetica²⁰, della creazione di un orizzonte della percezione visiva²¹.

In questa prospettiva, esemplare è il prologo dell'*Agamennone* di Eschilo, recitato dalla sentinella che Clitennestra, regina di Argo, ha collocato sul tetto della reggia per spiare i segnali del ritorno del re:

Agli dèi chiedo di liberarmi da questa fatica, da questa guardia, che dura ormai da un anno, durante la quale, stando sulla casa degli Atridi sdraiato sulle braccia alla maniera di un cane, ho imparato a conoscere il concilio degli astri notturni e le luminose potenze che portano inverno ed estate ai mortali, le stelle brillanti nell'etere, quando tramontano e quando sorgono. E adesso vigilo in attesa del segnale di una fiaccola, il luminoso raggio di un fuoco che porti da Troia una notizia, una voce di conquista: così infatti impone il cuore di una donna capace di maschi pensieri²².

Non si tratta soltanto di *immaginare* un uomo in attesa, sotto la volta celeste, a spiare segni che annuncino il più sfortunato dei ritorni di un eroe; si tratta di creare un'atmosfera d'attesa e, poiché l'attesa è una condizione dell'anima intrisa di temporalità, ecco che abbondano nel prologo dell'*Agamennone* le *parole del tempo*. E si tratta di parole visive, come quelle che descrivono «il concilio degli astri notturni», «le luminose potenze che portano inverno ed estate ai mortali», «stelle brillanti», dipinte nel loro sorgere e nel loro tramontare. La guardia – si dice – «dura ormai da un anno», e così la veglia e l'attesa, prima evocate e poi espressamente citate, si allungano nella ripetizione dei giorni fino a che, bruscamente, il quadro si chiude col riferimento inquietante a Clitennestra assassina, regista dell'attesa, donna abitata da pensieri da uomo²³.

20. Cf. E. MARINO, *Il teatro e il suo doppio: comunicazione teatrale e scrittura*, in A. CAMEROTTO-R. ONIGA (a cura di), *La parola nella città. Studi sulla ricezione del teatro antico*, Udine 1999, pp. 11-33, 14-15.

21. Cf. S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton-Oxford 2002, p. 53.

22. Aesch. *Agam.* 1-11, traduzione di E. Medda. Cf. SEVIERI, *La tragedia*, cit., pp. 77-78.

23. L'espressione si ritrova nell'*Oreste* di Euripide (1208), riferita a Elettra, in una sorta di citazione di Eschilo non insolita in Euripide. L'originalità degli autori infatti, come è noto, non si esprimeva al livello degli avvenimenti, dell'azione, della trama, ma al livello dell'interpretazione. L'autore metteva in luce un'emozione e poteva farlo anche

Nel teatro tragico non soltanto le scene sono visivamente disegnate dalle parole, ma accade anche che esse sono spesso introdotte da *verba videndi*. Nel prologo dell'*Andromaca* l'eroina, «un tempo invidiata e ora più di tutte sventurata tra le donne che furono e saranno», «*ho veduto* – afferma – Ettore morire sotto i colpi di Achille. *Ho veduto* il figlio che gli diedi, Astianatte, buttato dalle torri erte di Troia quando fu presa la città dai Greci» (7-11). E poi ancora: «Io che *vidi* Ettore massacrato, trascinato e le fiamme di Ilio lamentose [...]» (399-400)²⁴. Il fatto che Andromaca dice di aver *visto* la rovina di Ettore non è solo un espediente drammatico teso ad aumentare il *pathos*, ma è un modo per invitare il pubblico a vedere *a sua volta*, e a vedere non soltanto ciò che ella vide, ma anche il fatto che vide; la scena disegnata, cioè, comprende anche Andromaca vedente, oltre alla sua visione della rovina. Allo stesso modo, nell'antistrofe seconda della parodo, il Coro dice ad Andromaca ormai schiava «con quanta pena ti *vedemmo*, donna di Ilio, venire!» (141). Qui il pubblico vede doppiamente: vede Andromaca giungere in catene, con Neottolema, a Ftia, e vede il coro delle donne di Ftia che guardano con dolore la scena.

Non è solo la forma primaria del vedere, inoltre, ad essere evocata dal testo tragico, ma anche quella per così dire secondaria, quella legata alla visione degli *oculi mentis*: «*Immagina [athreson ei, letteralmente "guarda se"]* – dice Menelao a Peleo che gli impedisce di uccidere Andromaca, amante di Neottolema, marito di sua figlia Ermione – se fosse tua figlia sposa di un altro e ti sofferisse questo, staresti zitto e calmo? Io non lo credo» (668-670). L'invito a immaginare, pronunciato da Menelao nel terzo episodio dell'*Andromaca*, è invito alla condivisione di uno stato d'animo, il quale può dipendere soltanto da qualcosa che si presenti allo sguardo, qualcosa che, pur inesistente, può essere guardato con un'audacia della mente e generare un sentimento. Di fronte allo spettacolo del cadavere di Neottolema, alla fine dell'opera, Peleo piange il suo dolore piangendo l'orrore della sua visione: «quanto male io *vedo* [...]» (1173). Ed è ancora una volta a una visione che assegnerebbe

con una citazione. Ciò sviluppò una specie di distacco dal soggetto, una distanza dall'argomento (Cf. DE ROMILLY, *La tragedia greca*, cit., p. 20) che sembra aver contribuito non soltanto ad accrescere ulteriormente la grandezza della tragedia, ma anche a conferirle una dimensione particolare. In essa infatti accade che azioni ed espressioni sono usate come un linguaggio con cui il poeta esprime ciò che lo commuove e ciò che lo urta.

24. Le traduzioni dall'*Andromaca* sono di E. Mandruzzato.

il compito della consolazione: «chi *guarderò* – egli si chiede – dei miei cari per rasserenarmi?» (1179-1180).

Per comprendere come l'aggiunta di un preciso riferimento visivo contribuisca alla costruzione della scena da evocare – quasi lo spettatore eseguisse l'ordine di immedesimarsi nel ruolo di chi, parlando, costruisce la propria visione – basta leggere del delirio di Oreste matricida che, nella tragedia omonima, immagina di parlare con Agamennone:

Credo che il padre mio, se, *guardandolo negli occhi*,
gli avessi chiesto: devo uccidere mia madre?,
protendendo al mio mento la mano, m'avrebbe scongiurato
di non vibrare mai la spada nel collo di mia madre,
giacché lui non avrebbe mai più attinto la luce, e io,
povero me, di questi mali, avrei toccato il fondo. (288-293)²⁵

«La tomba di mia madre non potrei mai guardare», dice Elettra nell'*Oreste* (105), pur avendo lei stessa contribuito all'assassinio. La frase, ancor più paradossalmente, è ripetuta da Oreste, il matricida, ad assassinio compiuto: «Che io neppure veda il tumulto di mia madre» (*med' idoimi*, 798).

Guardare qualcosa di orrendo è atto che contamina, ma, per chi non vide e intende comprendere, l'unica strada è ricostruire la scena, focalizzandola su un dettaglio significativo. «Che cuore avesti sciagurato – domanda Tindaro a Oreste – quando tua madre scoprendosi il petto ti supplicava? Io non ero presente a quella orrenda scena: pure, le mie vecchie pupille si struggono di lacrime» (526-529). Allo stesso modo il nunzio che dà a Elettra la notizia della condanna di Oreste descrive la scena al fine di farla vedere, e tale compito visivo è assegnato all'indicazione di alcuni particolari. «*Ho visto quello che non avrei voluto mai vedere*: Pilade e tuo fratello che avanzavano insieme; il secondo dimesso e stremato dal male, l'altro come un fratello, addolorato come l'amico, tutto premure per il suo male, tutto intento a guidarlo come un bambino» (879-883).

Anche la gioia viene al personaggio tragico dalla visione. Oreste nel colmo della sventura scorge l'unico scampo per la sua salvezza: «Ecco, vedo Pilade il mio amico più caro, che s'avanza correndo: viene dalla

25. Le traduzioni dall'*Oreste* sono di F.M. Pontani.

Focide. Che vista dolce! Un amico fidato nelle sventure è più gradito che la bonaccia per i marinai» (725-728).

Ma forse il passo più significativo, tra quelli, innumerevoli, che stanno lì nel testo tragico a testimoniare della potenza visiva del linguaggio teatrale è non a caso un passo che tematizza proprio la volontà delle parole – o di ciò che è espresso dalle parole – di farsi figura, e di tentare, alla maniera di una figura, di catturare lo sguardo.

Si tratta del celeberrimo canto d'entrata del Coro dell'*Agamennone*, nel quale si evoca il sacrificio di Ifigenia (218-247). Precipitato «nel gorgo di necessità», il re ha rivolto il suo cuore alla «impura sacrilega decisione». Ciò è accaduto perché «sempre i mortali incita la turpe sventurata follia, principio di ogni dolore». Il re si fa carnefice di sua figlia «per rivendicare una donna, per propiziare e far partire le navi»:

Lei pregava e il padre chiamava per nome:
 ma a nulla valeva, neppure la sua età di fanciulla,
 per quei comandanti bramosi di guerra.
 E il padre disse ai ministri del sacrificio che dopo la preghiera,
 come una capra la sollevassero sull'altare.
 Avvolta nelle vesti con decisione
 la presero. Lei stava prostrata, il muso a terra:
 le imbavagliarono la bella bocca
 per impedire che impreccasse
 maledizioni contro la sua casa.
 Violenta la forza di quel morso che l'ammutoliva.
 Le vesti erano già una macchia tinta di croco, sparse per terra,
 e lei lanciava a ciascuno dei sacerdoti occhiate,
 come pietose frecciate,
 vivida e bella come
 un quadro dipinto²⁶; e voleva
 dire qualcosa, lei che tante volte
 nelle stanze del padre per i suoi banchetti
 aveva cantato: voce pura, intatta, che celebrava l'amato
 padre nel terzo brindisi con un peana
 di buon augurio, facendogli onore con tutto il suo amore.

26. Cf. P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio: la retorica come teoria*, Bologna 1986, pp. 295-316.

Questo passo sorprende per la potente energia semantica del paragone con il dipinto. Ifigenia tace forzatamente perché è imbavagliata, lancia a ciascuno dei sacerdoti occhiate che sono dardi. Vorrebbe dire qualcosa, lei, che tante volte, in passato, ha cantato per l'amato padre che ora si appresta a sgozzarla. Vorrebbe dire, ma non può, ed ecco che, nel momento estremo, alla comunicazione verbale impedita accade di trasfigurarsi in un'altra forma di comunicazione, quella pittorica, e la trasfigurazione ha la cifra della solennità, Ifigenia muta che muore è già un dipinto, un'immagine, un paradigma, o, il che è lo stesso, una tragedia.

Il passo, a causa della sua forza simbolica, si presta a esemplificare quel movimento di cui si parlava all'inizio di questo breve saggio, il movimento per cui, grazie allo sviluppo del linguaggio visivo del teatro tragico, all'idea omerica di anima intesa come "corpo svuotato", come fantasma, succede un'idea di anima intesa come mente, come luogo in cui il pensiero diviene scena, figura dell'immaginazione, rappresentazione visiva in grado di attirare lo sguardo; e sguardo essa stessa, per la specularità che caratterizza il meccanismo della visione nel mondo antico, quel meccanismo per il quale il sole che illumina è anche nel cielo un occhio che vede e se l'occhio vede è perché irradia una luce paragonabile a quella del sole²⁷.

27. Cf. VERNANT, *Introduzione a L'uomo greco*, cit.

Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di Livio Rossetti

Introduzione di Stefania Giombini e Flavia Marcacci 11

Bibliografia degli scritti di Livio Rossetti 29

PHYSIS

BEATRIZ BOSSI, *Parménides, DK 28 B 16: ¿el eslabón perdido?*, p. 45; OMAR D. ÁLVAREZ SALAS, *Intelletto e pensiero nel naturalismo presocratico*, p. 63; MIRIAM CAMPOLINA DINIZ PEIXOTO, *Physis et didachè chez Démocrite*, p. 83; ANTONIETTA D'ALESSANDRO, *Democrito: visione e formazione dei colori nel De sensu et sensibilis*, p. 101; CARLO SANTINI, *Democrito, Lucrezio e la poesia delle cose impercettibili* (De r.n. 3,370-395), p. 113; DANIELA DE CECCO, *Anassagora B4 DK (B4a; B4b): esame delle fonti*, p. 123; SERGE MOURAVIEV, *L'Exorde du livre d'Héraclite. Reconstruction et Commentaire*, p. 135; DARIO ZUCHELLO, *Parmenide e la tradizione del pensiero greco arcaico (ovvero, della sua eccentricità)*, p. 165; M. LAURA GEMELLI MARCIANO, *Il ruolo della "meteorologia" e dei "discorsi sulla natura" negli scritti ippocratici. Alla ricerca di un "canone" per lo scritto medico?*, p. 179; DANIEL W. GRAHAM, *Theory, Observation, and Discovery in Early Greek Philosophy*, p. 199.

LOGOS

DMITRI PANCHENKO, *The Cultural Florescence of Fifth-Century Athens in Comparative Perspective*, p. 215; GIANFRANCO MADDOLI, *L'immagine dell'Umbria nel V secolo a.C.*, p. 229; EMIDIO SPINELLI, *Presocratici scettici? Assunti genealogici nel Varro di Cicerone*, p. 235; MARIA MICHELA SASSI, *Senofane critico dell'antropomorfismo*, p. 247; GIUSEPPE MAZZARA, *Aspetti gorgiani e pitagorici nel socratico Antistene*, p. 257; KSENIJA MARICKI GADJANSKI, *ΔΙΣΣΟΙ ΛΟΓΟΙ and Modern Linguistics*, p. 269; STEFANIA GIOMBINI, FLAVIA MARCACCİ, *Dell'antilogia*, p. 277; RAFAEL FERBER, *Zeno's Metrical Paradox of Extension and Descartes' Mind-Body Problem*, p. 295; MARCELLA G. LORENZI, MAURO FRANCAVIGLIA, *Continuo o discreto? Dai paradossi di Zenone alla meccanica quantistica*, p. 311; DISKIN CLAY, *The Art of Platonic Quotation*, p. 327; TOMÁS CALVO-MARTÍNEZ, *Las hipótesis del Fedón y la dialéctica como arte del diálogo*, p. 339; FRANCO FERRARI, *Equiparazionismo ontologico e deduttivismo: l'eredità di Parmenide nella gymnasia del Parmenide*, p. 357; MICHEL NARCY, *Calliclès est-il un bon interprète du Gorgias?*, p. 369; GRACIELA E. MARCOS DE PINOTTI, *Ser y aparecer en Protágoras*, p. 379; THOMAS M. ROBINSON, *Socrates on Soul and Immortality*, p. 389.

ETHOS

DELFIN F. LEÃO, *The Seven Sages and Plato*, p. 403; GABRIELE CORNELLI, *Sulla vita filosofica in comune: koinonía e philía pitagoriche*, p. 415; MARIO VEGETTI, *Il medico antico fra nomadismo e stanzialità (dal V secolo a.C. al II secolo d.C.)*, p. 437; FRANCESCO DE MARTINO, *Aspasia e la scuola delle mogli*, p. 449; FRANCISCO BRAVO, *Entre la euthymía de Demócrito a la eudaimonía de Aristóteles*, p. 467; CHIARA ROBBIANO, *L'immutabilità come valore morale: da Parmenide (B8, 26-33) a Platone (Rep. 380d1-383a5)*, p. 483; RENZO VITALI, *Stasis come rivoluzione*, p. 493; WALTER O. KOHAN, *Sócrates en el último curso de Foucault*, p. 503; GIOVANNI CERRI, *Tesi di Platone sulla ragion politica del processo a Socrate e sulla natura della sua attività propagandistica*, p. 519; CHRISTOPHER ROWE, *Boys, Kingship, and Board-games: A Note on Plato, Politicus 292E-293A*, p. 529; GERARDO RAMÍREZ VIDAL, *Los sofistas maestros de política en el siglo V*, p. 535; RACHEL GAZOLLA, *Intorno alla Paideia di Socrate e dei Cinici*, p. 547; GILBERT ROMEYER DHERBEY, *Socrate educateur*, p. 563; GIOVANNI CASERTANO, *La regina, l'anello e la necessità*, p. 587.

PATHOS

MARIA DE FÁTIMA SILVA, *Euripides and the Profile of an Ideal City*, p. 603; PATRIZIA LIVIABELLA FURIANI, *Il V secolo, tra fiction e realtà, nel romanzo di Caritone*, p. 617; MARIA DO CÉU FIALHO, *The Rhetoric of Suffering in Sophocles' Philoctetes and Coloneus: A Comparative Approach*, p. 645; NOBURU NOTOMI, *Prodicus in Aristophanes*, p. 655; ENRIQUE HÜLSZ PICCONE, *Huellas de Heráclito en tres fragmentos 'filosóficos' de Epicarmo*, p. 665; ALESSANDRO STAVRU, *Il potere dell'apparenza: nota a Gorgia, Hel. 8-14*, p. 677; LIDIA PALUMBO, **Scenografie verbali di V secolo. Appunti sulla natura visiva del linguaggio tragico**, p. 689; NESTOR L. CORDERO, *Les fondements philosophiques de la 'thérapie' d'Antiphon. Les vertus thérapeutiques du logos sophistique*, p. 701.

* * *

PER L'AMICO LIVIO

MASSIMO CAPPONI, *L'originalità e il valore dell'ipertesto dialogico-interattivo tra creatività e simulazione*, p. 715; CHIARA CHIAPPERINI, *L'incontro con Livio Rossetti, la nascita di Amica Sofia... e alcune osservazioni sull'arte della "maieutica"*, p. 725; NESTOR L. CORDERO, *D'un citoyen d'Élée à l'autre*, p. 735; GERARDO RAMÍREZ VIDAL, OMAR D. ÁLVAREZ SALAS, *Livio Rossetti y la UNAM, 25 años de cooperación y amistad*, p. 737; THOMAS M. ROBINSON, *Livio Rossetti and the International Plato Society*, p. 743; MARIAN WESOLY, *I Owe so much to Professor and my Friend Livio Rossetti...*, p. 745.

* * *

