
Empedocle

tra poesia, medicina, filosofia e politica

a cura di
Giovanni Casertano



LOFFREDO EDITORE

Indice generale

<i>Presentazione</i>	pag. 5
1. Empedocle poeta. Alcune considerazioni sul fr. B 152 DK (<i>Alain Martin</i>)	» 15
2. Teologia fisica, mitica e civile in Empedocle (<i>Oliver Primavesi</i>)	» 30
3. L'immaginario empedocleo (<i>Giuseppina Grammatico</i>)	» 48
4. Empedocle fra <i>mythos</i> e <i>logos</i> (<i>Federica Montevecchi</i>)	» 71
5. Empedocle e il linguaggio poetico (<i>Lidia Palumbo</i>)	» 83
6. Vita e morte, amore e contesa in Empedocle (<i>José Gabriel Trindade Santos</i>)	» 108
7. Livello scientifico e livello mitico nei poemi di Empedocle (<i>Giovanni Cerri</i>)	» 122
8. Empedocle mago (<i>Paolo Scarpi</i>)	» 143
9. Empedocle: una struttura di duplicità (<i>Stefania Nonvel Pieri</i>) ..	» 157
10. Empedocle e Agrigento (<i>Alfonso Mele</i>)	» 179
11. La città di Empedocle: le evidenze archeologiche (<i>Giovanna Greco</i>) ..	» 198
12. Epicuro ed Empedocle (<i>Giuliana Leone</i>)	» 221
13. Empedocle nelle testimonianze ermarchee (<i>Gioia Maria Rispoli</i>) ..	» 241
14. Demetrio Lacone ed Empedocle (<i>Enzo Puglia</i>)	» 270
15. Filodemo ed Empedocle (<i>Giovanni Indelli</i>)	» 277
16. Empedocle in Hölderlin (<i>Violetta Waibel</i>)	» 289
17. L'Empedocle di Nietzsche (<i>Monique Dixsaut</i>)	» 310
<i>Appendice</i> Una volta fui arbusto e muto pesce del mare (<i>Giovanni Casertano</i>)	» 331
<i>Indice dei nomi</i>	» 339

LIDIA PALUMBO

Empedocle e il linguaggio poetico

Nel terzo libro della *Retorica* (1,1404a9-11) Aristotele dice che c'è differenza (διαφέρει), al fine della chiarezza (πρὸς τὸ δηλῶσαι), tra un modo di parlare ed un altro (ὡδὶ ἢ ὡδὶ εἰπεῖν), che questa differenza riguarda l'immaginazione (φαντασία) e precisamente l'immaginazione dell'ascoltatore (πρὸς τὸν ἀκροατήν).

Nelle prime pagine della *Poetica* (1447b13-16), poi, dice che si è soliti considerare poeti quelli che compongono in versi¹, ma non è il verso, bensì la *mimesis* ciò che fa di un poeta un poeta. Può esserci poesia senza metro o metro senza poesia, ma non può esserci poesia senza *mimesis*. Per spiegare che cosa sia la *mimesis*, cifra dell'arte poetica, Aristotele fa appello a quelle differenze della *lexis* che nella *Retorica* aveva legate alla *phantasia* dell'ascoltatore: il poeta è poeta perché è capace di calibrare la forza evocativa delle sue parole sperimentando, anzitutto su se stesso, quei processi di visualizzazione che, mediante la tecnica dell'ἐνάργεια, della *subiectio sub oculos*, conferiscono al linguaggio una grande immediatezza icastica e consentono all'ascoltatore (o al lettore) di vedere con l'occhio dell'anima quanto viene descritto.

¹ E aggiunge: «Si è soliti in effetti chiamare così anche coloro che espongono in versi (διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν) qualcosa che riguarda la medicina o la natura, mentre, a parte il verso, non vi è nulla di comune tra Omero ed Empedocle» (1447b16-18, tr. D. Lanza). Il verbo ἐκφέρω indica propriamente il "trasportare" e dunque quel "dire" che è un "trasportare" in parole un oggetto. Indica dunque tutti gli atti in cui il "dire" è propriamente un "riferire", più che un "rappresentare". Come vedremo è proprio invece la valenza rappresentativa ciò che costituisce la specificità del linguaggio poetico. Ed essa, nonostante questa affermazione, è tutt'altro che negata ad Empedocle.

È appunto l'atto del $\pi\rho\acute{o}$ $\delta\mu\mu\acute{\alpha}\tau\omega\nu$ $\tau\iota\theta\acute{\epsilon}\nu\alpha\iota$, cioè del «mettere sotto gli occhi mentali» (*Poetica* 17, 1455a23-24; *Retorica* II 8, 1386a34) dell'ascoltatore l'immagine di ciò che si dice².

Ora, nonostante nella *Poetica* (1447b19-20) Aristotele affermi che Empedocle fu $\phi\upsilon\sigma\iota\omicron\lambda\omicron\gamma\omicron\nu$ $\mu\tilde{\alpha}\lambda\lambda\omicron\nu$ η $\pi\omicron\iota\eta\tau\eta\nu$ – espressione che io tradurrei «studioso della natura *più che* poeta» e non «studioso della natura *piuttosto che* poeta»³ – è possibile ipotizzare che è proprio pensando al linguaggio di Empedocle che Aristotele analizza le caratteristiche della *lexis* poetica. Non soltanto, infatti, nella *Poetica* Empedocle è molto citato, ma soprattutto – è questo che va sottolineato – Empedocle è citato precisamente là dove si analizzano le caratteristiche che deve avere un linguaggio per essere considerato poetico.

Per essere considerata poetica la *lexis* – dice Aristotele (*Poetica* 1458a18) – deve essere chiara e non banale ($\sigma\alpha\phi\eta$ $\kappa\alpha\iota$ $\mu\eta$ $\tau\alpha\pi\epsilon\iota\nu\eta\nu$ $\epsilon\iota\nu\alpha\iota$). Essere solenne ($\sigma\epsilon\mu\nu\eta$) è la virtù ($\acute{\alpha}\rho\epsilon\tau\eta$) del linguaggio poetico e tale virtù viene dall'uso di procedure di straniamento, tra le quali occupa un posto centrale la $\mu\epsilon\tau\alpha\phi\omicron\rho\acute{\alpha}$ ⁴. $\tau\omicron$ $\mu\epsilon\tau\alpha\phi\epsilon\rho\epsilon\iota\nu$, «saper costruire metafore», è proprio del poeta, è il segno della sua dote naturale ($\epsilon\upsilon\phi\upsilon\iota\alpha\varsigma$ $\tau\epsilon$ $\sigma\eta\mu\epsilon\iota\omicron\nu$ $\acute{\epsilon}\sigma\tau\iota$) e consiste nel «saper vedere ciò che è somigliante» ($\tau\omicron$ $\delta\omicron\mu\omicron\iota\omicron\nu$ $\theta\epsilon\omega\rho\epsilon\iota\nu$, 1459a7-8). Nel $\pi\epsilon\rho\iota$ $\pi\omicron\iota\eta\tau\omega\nu$ (Diog. Laert. VIII 57 = fr. 70 Rose) Aristotele dice che «Empedocle fu omerico e grave nelle espressioni, perché amante delle metafore e di tutti gli altri espedienti della tecnica poetica».

² Cfr. G. LOMBARDO, *L'estetica antica*, Bologna 2002; pp. 85-133.

³ È infatti possibile citare un passo dei *Meteorologica* (II 3, 357a24 = DK31A25) nel quale Aristotele, al contrario, sembra considerare Empedocle più poeta che studioso della natura: «È parimenti ridicolo credere di aver detto qualcosa di vero sostenendo, come Empedocle, che il mare è sudore della terra; un tale linguaggio è adatto quando ci si esprime in poesia (infatti la metafora è poetica) ma non nella scienza della natura» (tr. L. Pepe).

⁴ Dopo avere definito l'analogia ($\tau\omicron$ $\acute{\alpha}\nu\acute{\alpha}\lambda\omicron\gamma\omicron\nu$) quella relazione tra quattro elementi nella quale «sono in uguale rapporto il secondo elemento con il primo e il quarto con il terzo», Aristotele presenta la più famosa forma di metafora: «si dirà allora il quarto per il secondo o il secondo per il quarto», per esempio «la vecchiezza sta alla vita come la sera al giorno; si chiamerà dunque la sera 'vecchiezza del giorno' o, come Empedocle, anche la vecchiezza 'sera della vita' o 'tramonto della vita'» (cfr. 1457b16-25). Su questa citazione aristotelica di Empedocle cfr. A. MARTIN, *Empedocle poeta. Alcune considerazioni sul fr. 152 DK*, in questo stesso volume.

Nella *Retorica* (III 5, 1407 a32-39) Aristotele cita Empedocle come il produttore di un linguaggio che provoca negli ascoltatori lo stesso *pathos* del discorso oracolare. Il brano tratta della *lexis* corretta dal punto di vista retorico. Aristotele enumera cinque condizioni indispensabili⁵ e la terza di queste condizioni consiste nell'evitare le ambiguità ($\tau\rho\acute{\iota}\tau\omicron\nu$ $\mu\eta$ $\acute{\alpha}\mu\phi\iota\beta\omicron\lambda\omicron\iota\varsigma$). Il parallelo tra Empedocle e l'indovino è stabilito nel contesto del discorso sulle ambiguità. Esse sono da evitare e sono infatti evitate da tutti coloro che intendono costruire un discorso retoricamente corretto. Esse non sono evitate, anzi al contrario ($\tau\acute{\alpha}\nu\alpha\nu\tau\acute{\iota}\alpha$), sono scelte ($\pi\rho\omicron\alpha\iota\rho\eta\tau\alpha\iota$), come forma propria di espressione, da coloro – dice Aristotele – che non avendo nulla da dire ($\mu\eta\delta\acute{\epsilon}\nu$ $\mu\acute{\epsilon}\nu$ $\acute{\epsilon}\chi\omega\sigma\iota$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu$) simulano di dire qualcosa ($\pi\rho\sigma\pi\omicron\iota\omega\nu\tau\alpha\iota$ $\delta\acute{\epsilon}$ $\tau\iota$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu$). Costoro $\acute{\epsilon}\nu$ $\pi\omicron\iota\eta\sigma\epsilon\iota$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omicron\upsilon\sigma\iota\nu$ $\tau\acute{\alpha}\upsilon\tau\alpha$ «dicono queste cose in poesia», come Empedocle. Creano così un effetto illusionistico ($\phi\epsilon\nu\alpha\kappa\acute{\iota}\zeta\epsilon\iota$) «e gli ascoltatori subiscono quello che molti subiscono al cospetto degli indovini».

È sicuramente una testimonianza polemica. In quel «non avendo nulla da dire, simulano di dire qualcosa» si sente l'eco della condanna platonica e aristotelica della sofistica ingannatrice⁶. Ma non solo. C'è forse qui, pur nella negatività del contesto polemico, un elemento prezioso che consente di individuare le tracce di una distinzione di genere⁷: i poeti scelgono il registro ambiguo perché esso è il registro proprio della poetica. La loro *lexis*, giudicata col metro retorico, è una *lexis* del nulla: essi $\mu\eta\delta\acute{\epsilon}\nu$ $\mu\acute{\epsilon}\nu$ $\acute{\epsilon}\chi\omega\sigma\iota$ $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\iota\nu$ «niente hanno da dire», ma questo *niente* – che è un niente finché è giudicato con metro retorico – in poesia non è più un *niente*: essi infatti *in poesia* $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omicron\upsilon\sigma\iota\nu$ $\tau\acute{\alpha}\upsilon\tau\alpha$. Ciò che essi in poesia *dicono* è per Aristotele una sorta di finzione, di simu-

⁵ 1) il retto uso delle congiunzioni; 2) l'impiego di vocaboli appropriati e il ripudio della perifrasi; 3) evitare le ambiguità; 4) rispettare la distinzione dei generi delle parole; 5) accordare rettammente il plurale e il singolare (1407b 6-10).

⁶ Cfr. TH. BUCHHEIM, *Malerei, Sprachbildner: Zur Verwandtschaft des Gorgias mit Empedokles*, in «Hermes» (1985), pp. 417-429.

⁷ Sulla differenza di registro tra la *Poetica* e la *Retorica* cfr. G. M. RISPOLI, *Dal suono all'immagine. Poetiche della voce ed estetica dell'eufonia*, Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, 1995, pp. 205-208: diversi i destinatari di un'orazione e quelli di una composizione poetica, diverso il fine della poesia e della retorica, e quindi diversi gli obiettivi della trattatistica relativa.

lazione. Il verbo è προσποιέω⁸, che indica il “simulare” e che in questo contesto allude proprio a quella simulazione evocatrice, a quella finzione propria della *mimesis*, che fa di un poeta un poeta. Di questa finzione poetica si indicano anche gli effetti sugli ascoltatori: essi συμπαρανεύουσιν, “acconsentono”. Di che natura sia il consenso che gli ascoltatori riservano ai poeti non è chiarito, ma viene proposto un accostamento tra la condizione di tali ascoltatori e quella di coloro che ascoltano un responso oracolare: gli uni e gli altri subiscono (πάσχουσιν, 1407a36) qualcosa, “provano un’impressione”, vengono a trovarsi in uno stato d’animo, che li porta ad “acconsentire”. È probabilmente nel verbo πάσχω che è nascosto il significato più importante di questo passo in ordine alla comprensione dell’effetto del discorso poetico che fa uso dell’ambiguità. La *lexis* poetica è finalizzata alla costruzione nell’ascoltatore di uno stato d’animo la cui natura è difficilmente definibile, ma è accostabile a quella che nasce quando si ascolta un oracolo. In questo passo Aristotele non dice altro. Se ritorniamo però a quel passo della *Retorica* (1404a9-11) che citavamo sopra, troviamo qualcosa che ci aiuta a capire: c’è, dice Aristotele, una certa differenza tra un modo di parlare e ed un altro e tale differenza riguarda la *phantasia* dell’ascoltatore. Qui l’accostamento proposto da Aristotele è tra la recitazione, la declamazione oratoria e la poesia: le cose, in poesia, funzionano come nella recitazione, nella declamazione teatrale (ὕποκριτική,

⁸ In questa prospettiva il dire che è un simulare è il perfetto contrario di quel dire che è un riferire, espresso con il verbo ἐκφέρω usato a proposito di coloro che «scrivono di medicina» in *Poetica* 1447b17 (cfr. n. 1 *supra*).

⁹ Molto significativo, a questo proposito, è l’aneddoto raccontato da Giamblico (*Vita Pythagorae* 113): un giovane stava per commettere un omicidio ed Empedocle glielo impedì incantandolo con la recitazione di un brano di Omero (cfr. C. GALLAVOTTI, *Empedocle. Poema fisico e lustrale*, Milano, Mondadori, pp. 147-148). Per un’interpretazione del passo di Giamblico che riconosce ad Empedocle un uso magico della musica e del canto per calmare le passioni ed in particolare il *thymos*, un uso delle parole poetiche in grado di creare un assenso, una trasformazione dello stato d’animo dell’interlocutore cfr. P. KINGSLEY, *Ancient Philosophy Mystery, and Magic. Empedocles and Pythagorean Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 247-248. Lo studioso sottolinea come, inseparabile dall’Empedocle della leggenda, capace con le parole di manipolare le emozioni, sia l’Empedocle che usa incantamenti magici (testimone il suo allievo Gorgia, Diog. Laert. VIII 59) e che fa di tuttata la sua poetica una magia. Si veda anche p. 232, p. 295 e *passim*: la poesia empedoclea può essere interpretata in molti modi, ma solo collocata all’interno della sua matrice magica essa viene sottratta ai pregiudizi moderni.

1404a13). La *lexis* poetica usa le parole in modo mimetico, usa in modo mimetico la voce e così facendo le usa nel loro senso più proprio, perché in generale «le parole sono μιμήματα» e «la voce è la più mimetica delle nostre facoltà» (ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῶν, 1404a21-22).

Dunque: il poeta è poeta perché usa la *mimesis*. Essa è fondamentalmente una capacità rappresentativa collegata al linguaggio, alla capacità della voce di evocare, di creare nella *phantasia* dell’ascoltatore un’immagine ed uno stato d’animo di consenso. L’immagine creata dal poeta è «posta davanti agli occhi» (πρὸ ὀμμάτων τιθέμενον, *Poetica* 1455a23) dell’ascoltatore, davanti agli occhi della sua anima, perché la *phantasia*, come insegna il *De Anima*, è una funzione psichica. Tale immagine è al contempo chiara e non banale. Chiara e illusoria. Solenne e oracolare. Essa rappresenta “somiglianze”.

Se ci chiediamo quali siano per Aristotele le somiglianze rappresentate dal poeta troviamo esempi – alcuni più immediati, altri meno – tratti da Empedocle: la vecchiaia somiglia alla sera. Essa sta alla vita come la sera al giorno¹⁰. Il mare somiglia al sudore. Esso sta alla terra come il sudore al corpo¹¹. Un altro esempio di “somiglianza poetica” colta da Empedocle lo troviamo in Teofrasto: l’orecchio somiglia al ramo di un albero: come sul ramo si posano gli uccelli, sull’orecchio si posano le parole alate¹². Questi esempi mostrano chiaramente come siano diversi, per Aristotele e per la sua scuola, il registro del poeta e quello del retore: laddove il retore mira a persuadere, il poeta mira ad

¹⁰ Cfr. n. 4 *supra*.

¹¹ Cfr. n. 3 *supra*.

¹² Ripetuta più di cento volte nei poemi omerici, l’espressione «parole alate» (ἔπεα πτερόεντα) – scrive Picot – è ad un tempo comprensibile e strana. Si comprende che le parole volano per essere intese da coloro ai quali sono destinate. Sono sonore come uccelli e insetti alati? Che le parole abbiano materialità ed ali sembra d’altro lato una fantasia poetica. Entriamo nel gioco poetico: dove vanno le parole? Agli orecchi. Dove vanno gli uccelli? Sugli alberi, sui rami. Per il poeta non è che un passo quello che conduce a dire che le parole alate si posano sui rami di carne. Il padiglione dell’orecchio diviene quel ramo fiorito ove le parole vanno a posarsi. Forse perciò Empedocle (Theophr. *De sensibus* 9) chiama l’orecchio «ramo di carne» (σάρκινος ὄζος). Lo studioso ricostruisce la storia delle interpretazioni dell’espressione empedoclea ed il prestito e la memoria di Empedocle quando egli impiega la parola “ramo” per descrivere l’orecchio. La ricerca arriva allo *Scudo* di Esiodo (cfr. J. C. PICOT, *Sur un emprunt d’Empédocle au bouclier hésiodique*, in «Revue des Études Grecques» 111 (1998), pp. 42-60).

evocare. Ora, il dato interessante della testimonianza aristotelica su Empedocle è il fatto che essa si colloca in un contesto teorico che se da un lato distingue la retorica dalla poetica, d'altro lato le collega strettamente, al punto di fare di Empedocle, poeta, l'inventore della retorica.

Diogene Laerzio (VIII 57), infatti, testimonia che Aristotele nel *Sofista* (fr. 65 Rose) dice che Empedocle fu l'inventore della retorica (πρῶτον Ἐμπεδοκλέα ῥητορικὴν εὐρεῖν). La stessa notizia Diogene riporta nella *Vita di Zenone di Elea* (IX 25: εὐρετὴν γενέσθαι)¹³.

Nella *Retorica* Aristotele afferma che furono i poeti – i poeti che dapprincipio recitavano essi stessi le loro tragedie (cfr. 1403b 23-24) – i primi a cogliere l'importanza della λέξις, dando l'avvio alla rapsodia, alla recitazione e alle altre arti della parola (1404a 23-24). Per indicare la spinta che i poeti dettero alle diverse tecniche della parola Aristotele usa il verbo κινεῖν. Scrive infatti: ἤρξαντο μὲν οὖν κινήσαι τὸ πρῶτον ... οἱ ποιηταί (1404a 20-21)¹⁴.

Secondo Aristotele, avendo compreso per primi l'importanza della *lexis*, i poeti compresero per primi l'importanza della retorica, fondata anch'essa sulla *lexis*, e ne aiutarono lo sviluppo¹⁵. Con Empedocle, dunque, per Aristotele, la retorica mosse i primi passi, Empedocle studiò con attenzione il linguaggio e lo studiò da poeta.

Tutto sembra disporsi in modo tale da consentire una lettura dei dati che fa del poeta, proprio in quanto poeta, e cioè esperto della natura mimetica del linguaggio, l'inventore della retorica, cioè di quella tec-

¹³ Cfr. anche Sesto Empirico (VII 6): Empedocle πρῶτον ῥητορικὴν κενικήσασαι.

¹⁴ Sull'importanza cruciale di questo passo della *Retorica* cfr. J. M. GONZÁLEZ, *The Meaning and Function of Phantasia in Aristotle's Rhetoric III.1*, in «Transaction of the American Philological Association» 136 (2006), pp. 99-131. Allo stesso passo aristotelico si riporta probabilmente Quintiliano che in *inst. or.* III 1, 8 scrive: «nam primus post eos, quos poetae tradiderunt, movisse aliqua circa rhetoricen Empedocles dicitur». Che si tratti di una «citazione» da Aristotele, sottolinea Laurenti, è tanto più indicativo, in quanto il verbo «movere» nel significato di «movere aliqua circa artem aliquam» è attestato una sola volta in Quintiliano, e cioè nel nostro brano (cfr. ARISTOTELE, *I frammenti dei dialoghi*. Traduzione introduzione e commento a cura di R. Laurenti, tomo I, Napoli, Loffredo 1987, p. 518 n. 21).

¹⁵ Laurenti sottolinea come non ci sia alcuna contraddizione tra la notizia del *Sofista*, secondo la quale Empedocle inventò la retorica e altri due luoghi aristotelici in cui si parla di Tisia come inventore della retorica (fr. 136 Rose), e di Corace e Tisia, sistematori di precetti e di regole retoriche (fr. 137 Rose). Sull'argomento cfr. ARISTOTELE, *I frammenti dei dialoghi* cit., pp. 501-02.

nica che poi, una volta inventata, diventerà l'arte della produzione della persuasione. Sviluppandosi nella direzione della produzione della persuasione, la retorica si avvierà su una strada che la distinguerà sempre più dall'arte poetica, nella direzione dell'argomentazione, di una chiarezza che è discorsiva e non più evocativa, laddove l'arte poetica resterà legata alla natura mimetica del linguaggio. Per nascere, però, la retorica ha avuto bisogno della poesia, della sua speciale maniera di maneggiare il linguaggio, di stabilire i significati, di conquistare gli animi degli ascoltatori. La poesia è la madre di tutte le arti della parola (cfr. *Retorica* 1404a20-26); una volta nate, però, queste arti si differenziano l'una dall'altra e l'opera di Aristotele è il luogo in cui si racconta la storia di queste differenziazioni, il lento acquisto da parte di ciascuna di un proprio statuto teorico, di una propria autonomia tecnica. Ai tempi di Empedocle – secondo Aristotele – la retorica, che prima non esisteva, comincia a muovere i primi passi. La poesia, invece, che esisteva e come, è usata da Empedocle a piene mani: egli attinge direttamente alla fonte di ogni poesia e cioè all'epica omerica. Però la poesia di Empedocle non è quella di Omero ed è possibile sottolineare questa differenza fino a dire, come fa Aristotele, che «a parte il verso non vi è nulla di comune tra Omero ed Empedocle»¹⁶. Naturalmente si tratta di un'esagerazione, perché le due forme diverse di poesia hanno in comune il fatto di essere poesia e cioè forme di *mimesis*. È infatti nella *mimesis* che sta la cifra di ogni poesia, ed è precisamente questa *mimesis* ciò che consente alla poesia di essere la madre delle altre arti della parola. Nelle prime pagine della *Poetica*, ove si trova la citazione che distingue Empedocle da Omero, il discorso di Aristotele è finalizzato alla determinazione delle *differenze* tra le varie forme di poesia, e quella di Empedocle è certamente una poesia molto diversa da quella di Omero; ma laddove delle forme di poesia si individua la *somiglianza*, ciò che le accomuna, che fa di esse ciò che esse sono, e cioè forme di poesia, laddove cioè si esemplificano le forme della *lexis* poetica, gli esempi sono tratti da Empedocle come da Omero, perché entrambi sono per Aristotele ποιηταί.

Eccoci allora al punto: che cosa è, precisamente, la *mimesis*, cifra dell'arte poetica, di Empedocle come di Omero, secondo Aristotele?

¹⁶ *Poetica* 1447b17-18. Cfr. n. 1 *supra*.

Sopra dicevamo che essa consiste nella capacità, propria del poeta, di creare immagini e porle dinnanzi agli occhi dell'ascoltatore. Dicevamo anche che tale capacità del poeta mira a produrre nell'ascoltatore uno stato d'animo. Evoca: ecco che cosa fa il poeta. Costruisce metafore, coglie somiglianze e le propone alla *phantasia* di chi lo ascolta, agli occhi della sua anima. È con l'anima, infatti, che si vedono le immagini. Anzi esse non solamente si vedono, ma propriamente si guardano. Forse è proprio a partire dalla differenza tra il vedere e il guardare, differenza posta da Aristotele nella *Poetica*, che è possibile spiegare che cosa sia la *mimesis*. Un oggetto concreto noi lo vediamo (*horomen*), le immagini di un oggetto concreto, le infinite sue raffigurazioni possibili, le guardiamo (*theorountes*)¹⁷. E guardandole apprendiamo. Guardare un'immagine non è solamente un vedere. Le due esperienze distinte sono indicate da termini distinti e distinte sono le sensazioni che accompagnano le due esperienze. La riflessione su questa distinzione è posta da Aristotele in quel contesto argomentativo nel quale ciò che propriamente ci si propone di evidenziare è l'origine dell'arte poetica e il suo legame con il piacere istruttivo della *mimesis*:

Sembra che l'arte poetica nel suo insieme debba la propria origine a due cause, entrambe naturali. Infatti, fin dall'infanzia, gli uomini hanno, inscritta nella propria natura, una tendenza a rappresentare (τὸ μιμεῖσθαι) – e in ciò l'uomo si differenzia dagli altri esseri viventi, nell'essere μιμητικώτατον: il più portato tra tutti gli animali all'attività del μιμεῖσθαι ed è così che egli si fabbrica i suoi primi apprendimenti, attraverso la rappresentazione (διὰ μιμήσεως) – e tutti gli esseri umani traggono piacere dalle rappresentazioni (τοῖς μιμήμασι). Se ne trova un segno (σημεῖον) in ciò che accade a proposito delle opere pittoresche: di ciò che per noi è doloroso da vedere (ὀρῶμεν) nella realtà, come per esempio le forme delle bestie più ripugnanti o quelle dei cadaveri, noi guardiamo con piacere (χαίρομεν θεωροῦντες) le immagini (τὰς εἰκόνας) più precise. E la ragione di ciò sta nel fatto che apprendere non è piacevole soltanto per i filosofi, ma ugualmente anche per gli altri uomini, anche se ciò che c'è di comune tra essi su questo punto si limita a poca cosa. Si prova piacere nel vedere immagi-

¹⁷ Cfr. S. KLIMIS, *Voir, regarder, contempler: le plaisir de la reconnaissance de l'humain*, in «Les Études Philosophiques» 4 (2003), pp. 466-482.

ni (τὰς εἰκόνας ὀρῶντες) perché guardandole si apprende (θεωροῦντας μανθάνειν) e si conclude ciò che è ciascuna cosa, come quando si dice: questo è quello. Qualora poi accada di non averlo già visto prima, non è la rappresentazione (μίμημα) che produrrà il piacere, ma esso deriverà dalla fattura dell'esecuzione, dal colore o da un'altra causa di questo genere (*Poetica* 1448b4-19)¹⁸.

Ciò che manca in questo passo della *Poetica* è il termine *phantasia*. Se leggiamo il *De Anima* scopriamo però il legame fondamentale che esiste tra l'attività del μιμεῖσθαι, tematizzata nella *Poetica*, e l'attività della *phantasia*: nel *De Anima* (428a1-2) leggiamo infatti che la *phantasia* è quel processo grazie al quale noi diciamo che un'immagine ci si presenta (ἐστὶν ἡ φαντασία καθ' ἣν λέγομεν φάντασμα τι ἡμῖν γίγνεσθαι). La *phantasia* – spiega il *De Anima* – è un *pathos* che è in nostro potere: infatti – dice Aristotele – noi possiamo quando vogliamo (ὅταν βουλόμεθα) raffigurarci qualcosa davanti agli occhi (πρὸ ὀμμάτων ... ποιήσασθαι 427b18-19)¹⁹.

Nel *De Anima* Aristotele spiega che quando opiniamo qualcosa di tremendo e di orribile (δεινόν τι ἢ φοβερόν, 427b23) sentiamo subito l'impressione corrispondente – e così pure se opiniamo qualcosa di confortante – ma se invece queste stesse cose tremende e orribili – o confortanti – noi ce le rappresentiamo, ce le raffiguriamo κατὰ τὴν φαντασίαν (427b23), allora accade che «noi stiamo come se contemplassimo in un quadro quegli oggetti apportatori di timore o di conforto» (ὥσπερ ἂν οἱ θεώμενοι ἐν γραφῇ τὰ δεινὰ ἢ θαρραλέα, *De Anima* 427b24-25).

¹⁸ Riporto il passo nella traduzione di S. Klimis. Sulla difficoltà a rendere la nozione aristotelica di *mimesis* cfr. le annotazioni di D. Lanza in ARISTOTELE, *Poetica*, introduzione, traduzione e note di D. Lanza, p. 126, n. 1. In un recente numero de «Les Études Philosophiques» 4 (2003), interamente dedicato alla *Poetica*, si criticano le traduzioni del termine che riducono la *mimesis* a semplice imitazione: la *mimesis* non è un'imitazione, ma è propriamente una rappresentazione che ha il suo fondamento nell'immaginazione. Sull'argomento si veda anche: C. W. VELOSO, *Phantasia et mimesis chez Aristotele*, in «Revue des Études Anciennes» 106 (2004) pp. 455-476; S. HALLIWELL, *Aristotle's Poetics*, London, Duckworth, 1986, pp. 109-137.

¹⁹ *De Anima* 427b 18-21: «questo nostro modo di essere (πάθος) dipende da noi, quando lo vogliamo: è infatti possibile raffigurarsi qualcosa davanti agli occhi, come fanno coloro che dispongono le cose in luoghi della memoria, facendosene delle immagini», cfr. F. LO PIPARO, *Aristotele e il linguaggio. Cosa fa di una lingua una lingua*, Roma-Bari, Laterza, 2003, p. 23.

L'analogia (ὡσπερ ὄν) stabilita da Aristotele tra la condizione di coloro che contemplan qualcosa con gli occhi dell'anima (κατὰ τὴν φαντασίαν) e quella che caratterizza gli "spettatori" che contemplan un quadro ci consente di accostare a questo passo del *De Anima* il luogo precedentemente citato della *Poetica*: l'esempio delle *eikones*, delle raffigurazioni artistiche, è usato nella *Poetica* per esemplificare l'intero mondo delle rappresentazioni, quel mondo rispetto al quale gli uomini smettono di essere abitatori di un mondo concreto, soggetti opinanti legati in modo necessario alle sensazioni generate dalle opinioni, e diventano *spettatori*, abitatori cioè di un mondo altro, in cui quel che cambia sono fondamentalmente le declinazioni del piacere e del dolore: tra gli oggetti reali e le loro immagini esiste una profonda differenza e questa differenza riguarda le sensazioni che essi generano in noi. Un oggetto reale ha delle caratteristiche che provocano in chi lo guarda (o in chi ha su di esso un'opinione) determinate impressioni in modo necessario: se esso è raccapricciante provoca raccapriccio. L'immagine di quell'oggetto, invece, è quello stesso oggetto ma trasformato in una forma, cioè in un qualcosa di identico che non provoca raccapriccio e che non lo provoca proprio in quanto immagine. Pur essendo simili nella forma, allora, un oggetto e la sua immagine artistica sono immensamente diversi e la loro differenza dipende dal fatto che abitano due mondi diversi: uno abita il mondo della concretezza (la cui cifra è il legame necessario che esiste tra le caratteristiche degli oggetti e le sensazioni che esse determinano negli uomini che le percepiscono e che si formano su di esse un'opinione), l'altra abita il mondo della rappresentazione (la cui cifra è il piacere della contemplazione e il distacco che esso garantisce rispetto al mondo dell'esperienza)²⁰. Ma non solo: il passo della *Poetica* in cui si spiegano le cause dell'arte poetica ci fornisce un altro dato fondamentale per comprendere la nozione di *mimesis*. In questo passo infatti si dice che non tutte le immagini producono in chi le guarda un piacere mimetico. Il piacere mimetico è infatti proprio di quelle immagini nelle quali l'osservatore *riconosce* l'oggetto rappresentato. Se è vero allora che la mimesi, in quanto rap-

²⁰ La *phantasia* – scrive Lo Piparo – è un distanziamento dal mondo circostante: mentre le sensazioni sono vincolate a qualcosa che è presente, la rappresentazione mentale si riferisce a qualcosa che è assente: con la *phantasia* i confini del mondo vengono estesi oltre il mondo percepito (Cfr. F. LO PIPARO, *op. cit.*, p. 23; C. W. VELOSO, *art. cit.*, p. 465).

presentazione, consente all'osservatore di abitare un luogo altro da quello della concretezza percettiva, è altrettanto vero che proprio in questo luogo altro, in cui è stata appena creata la distanza dalla realtà attraverso la rappresentazione, tale distanza viene immediatamente colmata attraverso il riconoscimento, nella rappresentazione, dell'oggetto rappresentato. Ecco allora che la mimesi si configura come attività rappresentativa che genera ad un tempo piacere e conoscenza²¹ perché consente all'osservatore di vivere contemporaneamente il distacco e il legame rispetto al mondo dell'esperienza. È fuorviante parlare dell'arte poetica come di un'attività imitativa. Nell'espressione "imitativa", infatti, viene sottolineato solo l'aspetto della *somiglianza* che esiste tra l'oggetto e la sua rappresentazione. Alla mimesi poetica è invece altrettanto essenziale l'aspetto della *differenza* che separa ogni rappresentazione mimetica da ciò di cui essa è rappresentazione²² e se Aristotele ci spiega che è la rappresentazione in quanto tale – sia essa una figura disegnata per noi da un altro (le *eikones* di *Poetica* 1448b11) o una figura costruita da noi stessi con l'immaginazione (le *phantasiai* di *De Anima* 427b23-25) – ad essere caratterizzata dalla leggerezza, da quella mancanza di peso e di spessore che fanno di un'immagine un'immagine, è fondamentale sottolineare che sono solo le immagini dietro le quali si *riconosce* il peso e lo spessore del mondo a generare un piacere mimetico: sono queste, precisamente, le immagini poetiche.

Quando infatti vediamo figure di cose *non viste prima*, il piacere che proviamo – dice Aristotele – non nasce dalla *mimesis*, ma dalla fat-

²¹ Sull'argomento cfr. P. DONINI, *Mimèsis tragique et apprentissage de la phronèsis*, in «Les Études Philosophiques» 4 (2003), pp. 436-450, 442; D. LANZA, *La città e i racconti. Riflessioni sullo statuto della poesia tra Platone e Aristotele*, in ΕΝΩΣΙΣ ΚΑΙ ΦΙΛΙΑ *Unione e amicizia. Omaggio a Francesco Romano*, a cura di M. Barbanti, G. Giardina, P. Manganaro, CUECM, Catania 2002, pp. 77-88, 84.

²² Diversamente Carchia (G. CARCHIA, *L'Estetica antica*, Bari, Laterza, 1999) che rende il termine *mimesis* con "imitazione", ma poi, nello spiegare che cosa essa sia, nega non soltanto che si tratti della fedele riproduzione di un modello, ma anche che la *mimesis* abbia carattere rappresentativo. Ciò che viene sottolineato è piuttosto che si tratta di un processo di apprendimento: «Imitare significa per Aristotele – egli scrive – imparare» (p. 118) «ciò che Aristotele sottolinea, quanto alla *mimesis*, non è il suo carattere rappresentativo, la sua fedeltà all'originale, bensì il fatto che questa fedeltà si dà entro un processo attivo, che è essenzialmente un processo di apprendimento» (p. 117). La *mimesis* è intesa come "imitazione" anche da A. MANIERI, *Alcune riflessioni sul rapporto poesia-pittura nella teoria degli antichi*, in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica» 50, 79, (1995), pp. 133-140.

tura (διὰ τὴν ἀπεργασίαν), dal colore (τὴν χροιάν) che contempliamo o da altre ragioni simili (ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν, 1448b18-19). Esso cioè è suscitato dalla vivacità cromatica, dal tratto del disegno, ma non dall'attività rappresentativa. Dunque non è la figura a procurare il piacere della *mimesis*, né l'oggetto di cui la figura è rappresentazione, ma il movimento della loro relazione che avviene nell'anima umana²³. È tale movimento ad essere al contempo istruttivo e piacevole, è esso che ci fa riconoscere – come dice Aristotele – che «questo è quello» (ὅτι οὗτος ἐκεῖνος, *Poetica*, 1448b17), che l'immagine che abbiamo davanti agli occhi è una rappresentazione, una *mimesis*, di ciò di cui è immagine. A questo "riconoscimento" sono necessarie, dunque, ad un tempo, la somiglianza e la differenza, la capacità di vedere con gli occhi e quella di guardare con l'anima, di percepire la vicinanza e la distanza, le sensazioni e la loro assenza, la luce e il buio, il linguaggio e il silenzio, le cose che sono e quelle che non sono.

A questo punto possiamo, credo, andare a leggere direttamente quei passi di Empedocle che sono, nella mia ipotesi, alla base della concezione aristotelica dell'arte poetica come mimesi. Possiamo cioè valutare il senso della testimonianza aristotelica su Empedocle poeta e inventore della retorica²⁴.

Alla luce delle analisi che abbiamo brevemente condotto sulla testimonianza aristotelica possiamo cioè rintracciare nel linguaggio di Empedocle²⁵ quelle differenze della *lexis* che si connotano come differenze riguardanti la *phantasia* dell'ascoltatore, le tracce di quel linguaggio mimetico che è in grado di rappresentare quel che dice, creando immagini che si stagliano davanti alla *phantasia* dell'ascoltatore perché non informano, non riferiscono, ma *mimountai*: raffigurano. E raffigurano in modo mimetico, cioè presentano, ad un tempo, le caratteristiche della somiglianza e quelle della differenza, rispetto a ciò che raf-

²³ Cfr. S. KLIMIS, *art. cit.*, p. 472.

²⁴ Inventore della retorica in quanto poeta capace di maneggiare il linguaggio in modo nuovo, in quel modo nuovo che consente al poeta di inventare la retorica, che è cosa diversa dalla poetica, ma che ha nella poetica la sua origine.

²⁵ Per gli studi specifici sul linguaggio di Empedocle cfr. M. L. GEMELLI MARCIANO, *Le metamorfosi della tradizione. Mutamenti di significato e neologismi nel Pery Physeos di Empedocle*, Bari, Levante, 1990 e L. ROSSETTI-C. SANTANIello (a cura di), *Studi sul pensiero e sulla lingua di Empedocle*, Bari, Levante, 2004.

figurano. Un linguaggio che è non banale, che ha una sua solennità, che usa continuamente la metafora, che coglie le somiglianze, che ha una sua speciale forma di chiarezza, una forma di chiarezza che è anche, dal punto di vista aristotelico, in un certo senso illusoria (φενακίζει), simulatrice (προσποιέω)²⁶, ma che porta al consenso, all'adesione di coloro che ascoltano (συμπαρανεύουσιν), al loro consenso sulle cose che dice chi parla.

Possiamo osservare come lo statuto del linguaggio empedocleo stia nell'essere in equilibrio tra l'ovvietà e l'enigmaticità. Come la forma della sua chiarezza stia nell'ambiguità, e come quest'ambiguità sia dovuta al fatto di essere sempre per così dire sospeso tra due estremi. I due estremi tra i quali è sospeso il linguaggio empedocleo sono da un lato la quotidianità e dall'altro l'oracolarità. In equilibrio tra questi due estremi esso si struttura creando uno spazio espressivo nuovo che procede cogliendo somiglianze. Le somiglianze che esso coglie sono le somiglianze tra le figure che costeggiano le strade dell'ovvio e quelle che abitano il mondo della divinazione, sono le somiglianze tra i dati dei sensi e lo spazio della rivelazione. Queste somiglianze il linguaggio empedocleo le pone davanti agli occhi dell'ascoltatore, creando congiunture semantiche nuove, colorate, esplorative. Il suo linguaggio è evocativo perché in esso ad un insieme di parole corrisponde una *phantasia*, anzi, è l'insieme di parole stesso, creato da Empedocle poeta, ad essere una *phantasia* e questa *phantasia* genera in chi la guarda un'impressione di leggerezza, di altezza, di vastità, di apertura.

Gli studi recenti sul linguaggio di Empedocle hanno evidenziato come Empedocle imiti Omero e come questa sua imitazione sia precisamente una trasfigurazione, una trasformazione del linguaggio epico. Empedocle usa parole omeriche in contesti nuovi e dunque quelle parole omeriche assumono nel testo empedocleo significati nuovi. A

²⁶ Cfr. *supra* p. 85. Sulla instabilità semantica del linguaggio empedocleo, caratteristica correlata alla forma oracolare cui si riferiva Aristotele, e sulla sua coerente chiarezza, che non è quella teorica e sistematica che si richiede tradizionalmente ai testi filosofici, ma più interna, più ampia, più pragmatica e più flessibile di quella generale, astratta e assolutizzante che il termine "coerenza" nella sua accezione moderna comporta cfr. M. L. GEMELLI MARCIANO, *Le 'demonologie' empedoclee: problemi di metodo e altro*, in «Aevum Antiquum» N. S. 1 (2001), pp. 205-235; 207, 209.

volte accade, come sottolinea Kingsley²⁷, che incontriamo due termini isolati, due termini soltanto, e che questi termini, appartenendo al lessico omerico ben conosciuto dai suoi ascoltatori, evocano un intero contesto che però non è espresso esplicitamente nel testo empedocleo, e dunque esso è per così dire sottinteso, e quel contesto sottinteso appartiene al registro espressivo del filosofo allo stesso titolo delle affermazioni esplicite; concorre, insieme a quel che viene effettivamente detto, a costruire un'immagine, ad impartire un insegnamento, a creare una distanza. Il fatto che il suo linguaggio sia sospeso tra i due estremi della quotidianità e dell'oracolarità non significa che esso non è né quotidiano né enigmatico, ma al contrario che è *sia* enigmatico *sia* quotidiano, senza identificarsi con nessuno dei due registri espressivi; ed è proprio il fatto di non identificarsi con tali due registri espressivi, dei quali pure partecipa, a creare quell'effetto di distanza che è la sua cifra più caratteristica.

Ma non solo. C'è da aggiungere che l'invito a creare una distanza è esplicitamente posto da Empedocle proprio all'inizio del suo discorso. Si tratta dell'invito a creare una distanza da quel modo di esistere degli «uomini di breve destino», che «scrutano solo una piccola parte della vita» e che dunque sono condannati a dileguarsi «come il fumo innalzandosi». Da questo modo di esistere²⁸ Empedocle invita il suo discepolo²⁹ a discostarsi (λιποσθῆς), I.35 Gallavotti.

²⁷ P. KINGSLEY, *op. cit.*, pp. 42-43: I poemi omerici erano così ben conosciuti dall'*audience* di Empedocle che bastava una parola inusuale per evocare l'intero contesto di parole: usando insieme due o tre parole che occorrono insieme anche in Omero, Empedocle può evocare l'intera scena. È un'arte dell'allusione, del parlare indirettamente, del dire più di quanto apparentemente si dice, che è apertamente condannata da Aristotele come uso oracolare del linguaggio (*Rhet.* 1407a31-7 = DKA25b). Le allusioni sono scelte per lo specifico effetto che esse producono quando un termine o un'immagine sono trasferiti da un particolare contesto ad un altro. L'originale contesto omerico informa e determina: quando per esempio Empedocle chiama l'aria con il nome che Omero usa per Zeus vuol dire che la sua aria e lo Zeus omerico sono intimamente collegati (cfr. KINGSLEY, p. 43 n. 26).

²⁸ Sul modo di esistere degli uomini dal breve destino (gli uomini dal corto pensiero) cfr. G. CASERTANO, *Una volta fui arbusto e muto pesce del mare*, in «Vichiana» II (2000), pp. 285-291, ed ora in questo stesso volume.

²⁹ Come scrive Cerri, i *Physika* sono dedicati da Empedocle al suo allievo Pausania e il discorso è costantemente impostato come allocuzione rivolta a lui. In ciò Empedocle

Perché sono angusti gli organi protesi nelle membra,
e li colpiscono molte vili impressioni, che fiaccano la mente.
Gli uomini dal breve destino scrutano solo una piccola parte della vita
con le loro esistenze, e innalzandosi come il fumo dileguano,
solo affidati a quel poco che ciascuno incontra a caso,
mentre vagano per ogni dove [...]
In tale modo le cose non sono viste né udite dagli uomini,
né colte con la mente. Ma tu, se ti discosti,
avrà quella conoscenza che l'umano intelletto raggiunge (B2)³⁰.

Il *perì physeos* comincia dunque con l'invito a creare una distanza e il modo in cui è espresso questo invito, il linguaggio dell'invito, è già un'immagine: la figura di un fumo che innalzandosi dilegua trasfigura il destino di chi declina l'invito e si tratta di un'immagine omerica, potentemente evocativa, che ritornerà in tutti i testi in cui si tratta dell'anima e del suo destino dopo la morte. Nel contesto del discorso di Empedocle, l'invito a non dileguarsi come il fumo, a non «vagare per ogni dove», a non «scrutare solo una piccola parte della vita», diventa un invito a non vivere senza capire, perché così le cose – dice

segue un uso ormai istituzionale della poesia didascalica (basti pensare alle elegie di Teognide dedicate a Cirno o, se si vuole risalire ancora più indietro nel tempo, agli *Erga* di Esiodo, dedicati al fratello Perse). I *Katharmoi* sono invece dedicati agli «amici di Agrigento» e a loro è rivolto l'insegnamento contenuto nel poema. Se ne deduce un criterio distintivo che finora non è stato utilizzato con la dovuta coerenza: «dovranno essere attribuiti ai *Physika* non solo i frammenti nei quali o per i quali sia fatta menzione esplicita di Pausania, ma anche tutti quelli nei quali il discorso sia impostato secondo la seconda persona singolare; dovranno essere invece attribuiti ai *Katharmoi* tutti quelli nei quali il discorso sia impostato secondo la seconda persona plurale» (cfr. G. CERRI, *Empedocle, fr. 3 D.-K.: saggio di esegesi letterale*, in L. ROSSETTI-C. SANTANIELLO (a cura di), *op. cit.*, pp. 83-94, p. 83). Lo studioso ritiene però che Pausania sia il dedicatario dei *Physika*, ma non l'unico destinatario del poema, che raggiungerà invece una moltitudine di uomini. E Pausania ascolterà solo ciò che può essere detto anche agli altri. Il poema infatti, secondo Cerri, verbalizza ciò che può essere detto «da un comune mortale ai comuni mortali» e non soltanto i temi riservati dell'insegnamento misterico (cfr. p. 86). Conseguenza di ciò, secondo lo studioso, è la problematica collocazione di B111, che tratta di un sapere di argomento strettamente magico-misterico, ed è dunque destinato ad una sola persona (probabilmente lo stesso Pausania) perché sia partecipe di quegli stessi artifici segreti dei quali è in possesso Empedocle, col divieto espresso e tassativo di comunicarli ad altri. In questa prospettiva B111 non appartiene secondo Cerri ai *Physika*, ma, forse, a quello *ἱατρικὸς λόγος* in esametri del quale parla Diogene Laerzio (VIII 77).

³⁰ I.28-36 Gallavotti = DK31B2. Tr. Gallavotti, lievemente modificata.

Empedocle – «non sono viste né udite dagli uomini, né colte con la mente» (οὕτως οὐτ' ἐπιδερκτὰ τὰ δ' ἀνδράσιν οὐτ' ἐπακουστὰ οὐτε νόοι περιληπτὰ, I.34-35 Gallavotti cfr. B2.7-8).

Si tratta di un passo in cui si colgono alcune fondamentali somiglianze: la somiglianza tra il modo della vita e il modo della conoscenza: il destino degli uomini è breve (παῦρον, B2.3) se è limitata la loro percezione. Empedocle esprime quest'idea usando il termine ὠκύμορος, «di breve durata», che è il termine con cui Omero indica il destino di Achille³¹, ma dice che sono ὠκύμοροι, «dal breve destino», gli uomini che παῦρον δὲ ζωῆσι βίου μέρος ἀθρήσαντες «guardano una piccola parte della vita con le loro esistenze» (I.30 Gallavotti cfr. B2.3). Non è colta solo la somiglianza tra la vita e la conoscenza, ma è piuttosto fermata l'idea che l'esistenza stessa è essenzialmente sguardo: i limiti del nostro destino sono i limiti del nostro sapere, innalzare lo sguardo, dilatare il diametro della visione è contemporaneamente allargare la mente (βροτεῖη μῆτις B2.9) e rendere ampio il destino³².

Da questi versi emerge non soltanto l'antica idea dello statuto privilegiato della visione che occupa nell'economia delle umane capacità una posizione egemone, non soltanto l'idea arcaica che fa del vivere un vedere ed un essere visibili e del morire una condizione di tenebra e di ignoranza³³. Ciò che emerge da questi versi è anche un invito ad un'idea di conoscenza espressa e interpretata secondo il modo della visione precisamente perché si presenta come una *rappresentazione*. Una *rappresentazione* che ha bisogno, per essere colta, di una superiore capacità

³¹ Hom. *Il.* I 417; XVIII 95; *Od.* I 266.

³² «La vita degli uomini è fatta per lo più di dolori, di mali, di sofferenze»; B124: «Ahimé, o infelice stirpe dei mortali, o sventurata, da quali contese e gemiti nascestel», e il loro pensiero è per lo più ottenebrato, oscurato, perché «i dolori offuscano il pensiero» (B110. 7: μερίμνας; cfr. B2.2), ed è solo la conoscenza che consente all'uomo di alleviarli e di provare ad essere felice: è solo l'uomo che riesce a conquistarsi un sapere e che sa tendere la sua intelligenza (ὀρέξαιτο πραπίδεσσι), a poter essere d'aiuto agli altri «in opere sagge d'ogni specie» (B129): e può essere «felice» solo «colui che si è acquistato ricchezza d'intelligenza divina» (B132: θεῶν πραπίδων), cfr. G. CASERTANO, *Orfismo e pitagorismo in Empedocle?*, in M. TORTORELLI GHIDINI, A. STORCHI, A. VISCONTI (a cura di), *Tra Orfeo e Pitagora. Origini e incontri di culture nell'antichità*, Napoli, Bibliopolis, 2000, pp. 195-237, 225.

³³ Cfr. l'Introduzione a *L'uomo greco*, a cura di J. P. Vernant, tr. it., Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 3-23, p. 14.

di visione: più ampia, in grado di vedere cose mai viste, in grado di rimuovere gli ostacoli che alla visione pongono «le molte vili impressioni che fiaccano la mente» (πολλὰ δὲ δειλ' ἔμπαια τὰ τ' ἀμβλύνουσι μερίμνας B2.2); una capacità di visione fantastica che è in grado di scrutare in alto e nelle profondità degli spazi esterni e interni, che è in grado di vedere somiglianze e differenze inedite, improbabili; che sa vedere il grandissimo e il piccolissimo. Ma soprattutto sa vedere con la mente, con quella zona della mente in cui si formano le *phantasiai*, le immagini creative di un mondo iconico che ha nel linguaggio mimetico il suo strumento più proprio³⁴.

Empedocle spiega come si fa a seguire il suo invito ad una tale forma di visione e dice che «bisogna scrutare con ogni organo come ciascuna cosa diviene chiara» (ἀλλ' ἄγ' ἄθρει πάσῃ παλάμη, πῆι δῆλον ἕκαστον B3.9). A popolare lo spazio della rappresentazione concorrono fondamentalmente due percezioni; è necessario, infatti, egli dice, «non dare maggiore fiducia alla vista piuttosto che all'udito (μήτε τιν' ὄψιν ἔχων πίστει πλέον ἢ κατ' ἀκοήν) o al rimbombo di un suono più che agli indizi evidenti della lingua» (ἢ ὀκοὴν ἐρίδουπον ὑπὲρ τρανώματα γλώσσης, 1 Tonelli, cfr. B3.11)³⁵. È necessario «non negare fiducia a nessuna delle membra», anzi «ovunque ci sia un varco (πόρος) per intendere – egli dice a Pausania – tu intendi, e intendi ogni cosa nel modo in cui essa si fa chiara» (νόει δ' ἦι δῆλον ἕκαστον, B3.10-13).

È attraverso la presenza della rappresentazione, infatti, che «l'intelletto si accresce negli uomini» (B106: πρὸς παρεὸν γὰρ μῆτις ἀέξεται ἀνθρώποισιν).

Aristotele e Teofrasto³⁶ criticano «gli antichi» per i quali la sensazione e il pensiero sono la stessa cosa e giustificano l'asserto citando, tra

³⁴ Cfr. M. DIXSAUT, *L'Empedocle di Nietzsche*; G. GRAMMATICO, *L'immaginario empedocleo*, in questo stesso volume.

³⁵ Sulla tradizione di studi antichi tesi a riconoscere non solo la naturale affinità tra l'uomo e l'armonia delle parole, ma anche la capacità di trasmettere, avvalendosi di essa, emozioni, sentimenti, immagini, al punto che un edificio ben costruito a mezzo di parole sia in grado di produrre sonorità con i concetti che ne costituiscono l'ossatura non meno che mediante l'armonia che risulta dalla sua veste sonora cfr. G. M. RISPOLI, *op. cit.*, p. 84 e *passim*.

³⁶ Cfr. Aristot. *de anim.* III 3, 427a21 sgg. e Theophr. *de sens.* 10 (A 86). Sull'argomento cfr. R. LAURENTI, *Empedocle*, Napoli, D'Auria, p. 96.

gli altri, proprio questo frammento 106 di Empedocle, nel quale si dice che è in relazione a ciò che è presente che gli uomini capiscono. Nello stesso contesto argomentativo in cui criticano «gli antichi» Aristotele e Teofrasto citano anche B108 nel quale Empedocle degli uomini dice «quanto essi diventano diversi tanto ad essi sempre di pensare cose diverse accade». Lungi dallo stare identificando sensazione e pensiero, in questi versi Empedocle sta sottolineando proprio l'importanza della rappresentazione come mezzo di insegnamento e di apprendimento. Le percezioni citate sono infatti legate alla vista e all'udito, agli effetti del linguaggio che si fa rappresentativo e alla sua capacità di rendere chiare le cose che presenta. L'accento è posto sulla capacità della mente di rendere presente e visibile ciò che altrimenti sarebbe assente e dunque invisibile³⁷. E sugli effetti che questa presenza della rappresentazione, che è una percezione, produce nel pensiero di chi ascolta. A seconda dei mutamenti di questa rappresentazione cambia la conoscenza degli uomini e questa conoscenza è anch'essa una percezione, un'emozione che trasforma. Come vedremo il filosofo spiega anche quali sono i modi di questa trasformazione.

Che il linguaggio empedocleo sia teso a creare una rappresentazione di ciò che dice è evidente da molte cose: lo scenario in cui si disegna la vicenda cosmica è appunto uno scenario ed è uno scenario che va guardato con gli occhi della mente (νόωι δέρκευ B17.21).

Talvolta l'Uno si accrebbe ad un unico essere
da molte cose, talvolta di nuovo molte cose si disgiungono da un unico essere,
fuoco e acqua e terra e l'immensa altezza dell'aria,
e la Contesa funesta da essi disgiunta, egualmente tutt'intorno librata,
e l'Amicizia fra essi, eguale in lunghezza e larghezza:
essa scorgi con la mente e non stare con occhio stupito;
lei che dagli uomini si crede sia insita nelle membra
e per lei pensano cose amiche e compiono opere di pace
chiamandola con vario nome Gioia o Afrodite;
ma nessun uomo mortale la conobbe aggirantesi fra essi:
ma tu ascolta l'ordine che non inganna del mio discorso.

³⁷ Si veda anche Parmenide B4DK: «guarda come anche le cose lontane, per mezzo della mente, divengono sicuramente vicine» (tr. Casertano).

Tutte queste cose hanno la stessa forma e la stessa età,
ma ciascuna ha cura in modo diverso del proprio onore e ciascuna il suo carattere,
e a vicenda predominano nel volgere del tempo (B17.16-29)³⁸

In questo scenario l'Uno si forma da molte cose e poi dall'Uno vengono ad essere i molti: il fuoco, l'acqua, la terra e «l'immensa altezza dell'aria», la «Contesa funesta da essi disgiunta», «tutt'intorno librata» e l'Amicizia «uguale in lunghezza e larghezza». Essa – dice Empedocle – «scorgi con la mente e non stare con occhio stupito» (τὴν σὺ νόωι δέρκευ, μηδ' ὄμμασιν ἦσο τεθηπώς, B17.21).

I protagonisti di questo scenario – dice Empedocle – hanno la stessa forma (ταῦτα γὰρ ἴσα, B17.27), hanno la stessa età (πάντα καὶ ἥλικα γένναν ἕασι, B17.27), ma ciascuno ha cura in modo diverso del proprio onore (τιμῆς δ' ἄλλης ἄλλο μέδει, B17.28); ciascuno ha il proprio carattere (πάρα δ' ἦθος ἐκάστωι, B17.28) e a vicenda predominano nel volgere del tempo (ἐν δὲ μέρει κρατεύουσι περιπλομένοιο χρόνοιο, B17.29).

Presentare gli elementi cosmici come eroi preoccupati della propria *timè*, dotati di un *ethos*, di un'età, di un ruolo, che essi svolgono recitando ciascuno la propria parte, in un determinato tempo, è propriamente costruire uno scenario teatrale con un linguaggio epico; in questo scenario, però, lo spazio della scena si dilata fino a divenire cosmico, fino a contenere tutto ciò che esiste: l'intero. Un tale scenario può essere colto solo con l'immaginazione ed è infatti ad uno sguardo capace di immaginazione che Empedocle invita Pausania quando gli chiede di guardarlo *nooì*, con la mente (B17.21). Ma si tratta pur sempre di un guardare, di un guardare che richiede capacità rappresentativa in chi disegna lo scenario e sguardo non stupito, non immobile, non attonito, ma collaborativo, in colui che osserva (μηδ' ὄμμασιν ἦσο τεθηπώς, B17.21).

Pausania è condotto da Empedocle a guardare cose mai viste e queste cose mai viste – gli viene detto – lui potrà vederle componendo i dati della visione con quelli degli altri organi percettivi, e componen-

³⁸ Tr. Giannantoni, lievemente modificata. Sull'interpretazione di B17 cfr. C. SANTANIELLO, *Empedocle: uno o due cosmi, una o due zoogonie?*, in L. ROSSETTI-C. SANTANIELLO (a cura di), *op. cit.*, pp. 23-81, 26-30. Si veda anche G. CASERTANO, *Amore e morte in Empedocle*, in «Giornale di Metafisica» N. S. XXI (1999), pp. 51-66, 57-58.

do poi tutti i dati percettivi con quella capacità di visione dell'intero che è data dalla mente. A costruire questa speciale forma di visione concorrono molti elementi: innanzitutto il silenzio, che è un predisporre all'ascolto (B4, B5), poi la capacità di accogliere le immagini secondo un *ordine* che è l'ordine di una narrazione (πρῶτον ἄκουε dice Empedocle in B6.1), che prevede il comparire sulla scena *innanzitutto* delle quattro radici e *poi* l'evento del loro comporsi e scomporsi infinito ad opera di Amicizia e di Contesa.

Per prima cosa ascolta che quattro son le radici di tutte le cose:
Zeus splendente e Era avvivatrice e Edoneo
E Nesti, che di lacrime distilla la sorgente mortale (B6)³⁹

L'immagine della mescolanza viene presentata insieme all'immagine che essa è destinata a sostituire, e cioè all'immagine del nascere e del morire:

non vi è nascita di nessuna delle cose
mortalì, né fine alcuna di morte funesta,
ma solo mescolanza e separazione di cose mescolate
è (μίξις τε διάλλοξις τε μιγέντων ἔστι),
e il nome di nascita, per queste cose, è usato dagli uomini (B8)⁴⁰

La mescolanza è la verità di ciò che gli uomini chiamano nascita e morte. Empedocle presenta i protagonisti del suo discorso ed il loro movimento come elementi in grado di spiegare la vicenda quotidiana del nascere e del morire. Restando sul piano della quotidianità questa vicenda sarebbe incomprensibile, ma sollevando lo sguardo allo scenario dell'intero essa trova una sua spiegazione nell'immagine della mescolanza.

La rappresentazione della mescolanza è la rappresentazione del nascere e del morire, per così dire, infinitamente rimpiccioliti e rallentati. Del nascere e del morire la mescolanza è una spiegazione, e una spiegazione è in un certo senso una rappresentazione al rallentatore⁴¹.

³⁹ Tr. Giannantoni.

⁴⁰ Tr. Giannantoni, lievemente modificata.

⁴¹ Cfr. B21.9-14: Dalla mescolanza delle quattro radici ad opera delle due forze si generano tutte le cose: «E da queste infatti quante cose furono, sono e saranno, germina-

L'importante – perché essa risulti una spiegazione – è che – pur nell'infinita differenza – sia riconoscibile la vicenda di cui essa è rappresentazione. Solo così siamo davanti ad una *mimesis*. E quel che conta è che tale *mimesis* ci sia posta proprio davanti, che sia presente allo sguardo della nostra mente. Per renderla presente Empedocle deve porre in atto tutte le tecniche della rappresentazione, che hanno i propri tempi e i propri modi.

Viene presentato innanzitutto l'intero e poi si ridiscende alle parti di cui quell'intero è spiegazione. La visione dell'intero consente, infatti, il crearsi di una distanza dal punto di vista della quotidianità che però non genera enigmaticità perché il punto di vista parziale che viene rimosso è subito sostituito con uno scenario ampio che comprende, integrandolo, spiegandolo, il punto di vista quotidiano. Si tratta di un procedimento rassicurante che non si scompone in una *pars destruens* ed un'altra, invece, *adstruens*, non accade cioè che si criticino i punti di vista sbagliati per poi introdurre un insegnamento dimostrativo, alla maniera aristotelica, strutturata secondo i criteri dell'epistemologia; ciò che accade, piuttosto, è l'allestimento di una scena fantastica e il comparire su questa scena di alcuni "attori" che stanno per rappresentare una vicenda. Questa vicenda è nota ed ignota ad un tempo, perché è la nostra stessa esistenza e quella di tutti gli esseri del passato e del futuro che sta per essere rappresentata e dunque in questo senso essa è nota, ma a noi appare ignota perché non sappiamo riconoscerla e dunque quel che serve è che veniamo accompagnati a riconoscerla, a ricono-

rono, gli alberi, gli uomini e le donne, le belve, gli uccelli e i pesci che abitano nell'acqua, e gli dei dalla lunga vita massimamente onorati. Son queste le cose che sono e *passando le une attraverso le altre*, divengono varie di aspetto: tanto mescolandosi mutano» (tr. G. Giannantoni). È la mescolanza degli elementi la spiegazione del mondo. Tale mescolanza avviene a livello macroscopico e microscopico. Avviene in uno scenario immenso ed in contesti piccolissimi, avviene con quella lentezza che è impercettibile quanto l'estrema velocità. Una spiegazione del fenomeno cruciale della mescolanza si configura allora come una sorta di rappresentazione che riduce e rallenta ciò che intende spiegare. Si tratta di una modalità esplicativa che troviamo testimoniata da Sesto Empirico che la attribuisce ad Anassagora (cfr. VII 90 = DK59B21: Anassagora per esemplificare la impercettibilità del movimento parlava dei colori che, mescolati, diventano un unico colore, ma la vista non è in grado di isolare gli istanti di questa trasformazione). Si veda anche la testimonianza di Filopono su Empedocle (test. 20 Gallavotti) che sottolinea come il movimento della luce ci sfugge a causa della velocità.

scere questa visione, preparandoci ad accoglierla. La preparazione richiede dilatazione di sguardo, concentrazione, silenzio, potenziamento percettivo e mente vigile. Appaiono i primi protagonisti, essi hanno caratteristiche note perché sono come gli eroi di Omero: difendono ciascuno il proprio onore, e abitano un mondo in cui ci sono l'odio e l'amore, ma hanno anche connotazioni strane: sono identici nella forma e hanno tutti la stessa età.

La scena è dominata dalla mobilità: questi protagonisti eterni della vicenda cosmica non smettono mai di comporsi e scomporsi e talvolta sono una cosa sola, talvolta, invece, ridiventano tanti. Ben presto appare chiaro che è il loro movimento ad essere il vero protagonista, è esso infatti a determinare il ritmo delle composizioni e delle scomposizioni; ed è ancora una forma di movimento quella che consente all'osservatore della scena di riconoscere nelle composizioni e nelle scomposizioni se stesso, gli altri uomini, e tutti gli altri esseri:

Una volta stringendosi per l'Amicizia nell'uno tutte
le membra, che formano il corpo, al sommo della vita fiorente
altre volte invece separate dalle infauste contese
vagano ciascuna separatamente all'estrema sponda della vita.
E così egualmente per gli arbusti e per i pesci che abitano le onde
per le belve che abitano i monti e per gli smerghi che volano (B20. 2-7)⁴².

Il movimento è protagonista della scena in un duplice senso: in primo luogo c'è il movimento *sulla scena* ed è il movimento che determina l'infinita vicenda delle aggregazioni e delle disgregazioni, e dunque l'esistenza di tutti gli esseri nel loro accadere quotidiano ed eterno. In secondo luogo c'è il movimento *della scena*: il movimento inteso come ritmo della rappresentazione e della narrazione; quel movimento che, rallentando o diventando veloce, consente di riconoscere gli interi e le loro parti, il passato e il futuro, le trasformazioni. Il ritmo della rappresentazione empedoclea accompagna lo sguardo dell'osservatore che *riconosce* come risultato di mescolanze, uno dopo l'altro, alberi, pesci, animali feroci ed uccelli miti, ciascuno nel proprio spazio definito. Ciascuno degli esseri appare sulla scena evocato a partire dai soli

⁴² Tr. Giannantoni, lievemente modificata.

protagonisti iniziali e dal loro movimento eterno; ciascuno è per così dire messo a fuoco, fermato, con l'immaginazione, in un attimo del tempo, che è il tempo eterno delle aggregazioni e delle disgregazioni, ma è anche il tempo narrativo, quotidiano, che può inquadrare della vicenda dell'intero anche solo un frammento, lo spazio di un'esistenza sospesa tra il nascere e il morire⁴³.

Quelli che Empedocle, nel frammento 17.15, chiama i «confini del racconto» (πείρατα μύθων) sono i limiti dello spazio scenico che il discorso rappresenta, e contemporaneamente i confini dell'argomento di cui si tratta: il diventare uno dei molti e il diventare molti dell'uno (B 17.15-18). All'interno dello spazio scenico, in cui è rappresentata la vicenda di queste trasformazioni, si muovono gli enti, e talvolta alcuni di essi sono colti, come in B20.5⁴⁴, nel loro essere «all'estrema sponda della vita» (περίρηγμῖνι βίωσι). Questa straordinaria metafora serve a noi per capire come, guardata dal punto di vista dell'intero, la rappresentazione cosmica si struttura come il luogo in cui lo spazio e il tempo sono per così dire la stessa cosa, perché sono entrambi determinati dal movimento: essere «alla sponda della vita», infatti, significa trovarsi alla vigilia di una trasformazione, è la condizione che gli uomini chiamano morte; ma è anche, contemporaneamente, trovarsi al limite di quello spazio scenico che inquadra le forme della vita in un dato momento della storia delle trasformazioni. Dopo di quel momento, si esce per così dire di scena⁴⁵, e al posto nostro ci sarà un altro ente, con il suo spazio e il suo tempo, che sono stati prima il nostro spazio e il nostro tempo. La metafora della «sponda della vita» serve allora, come tutte le metafore, a cogliere una somiglianza profonda: la somiglianza

⁴³ La descrizione della generazione degli esseri mortali – scrive L. Gemelli Marciano – ha una funzione che è contemporaneamente storica e paradigmatica: storica perché racconta la storia dell'imprigionarsi degli elementi nei corpi umani e paradigmatica perché descrive gli elementi strutturali degli esseri reali, le relazioni tra le loro varie membra e il meccanismo della formazione dei singoli corpi (cfr. L. GEMELLI MARCIANO, *Empedocle's zoogony and embryology*, in *The Empedoclean Κόσμος: Structure, Process and the Question of Cyclicity. Proceedings of the Symposium Philosophiae Antiquae Tertium Myconense*, edited by A. L. PIERRIS, Patras, Institute for Philosophical Research, 2005, pp. 373-404, 379).

⁴⁴ In *P. Strasb. gr. Inv.* 1665-1666 c. 6 (cfr. A. TONELLI, *Empedocle. Frammenti e testimonianze*, Milano, Bompiani, 2002, pp. 142-143).

⁴⁵ Si veda Democrito: «Il cosmo è un palcoscenico e la vita è un passaggio sulla scena di questo palco: entri, guardi ed esci. Il cosmo è mutamento» (DK68B115) tr. M. Andolfo.

tra la dimensione spaziale e la dimensione temporale e questa somiglianza profonda Empedocle la rappresenta magistralmente usando un'immagine omerica⁴⁶ che evoca l'idea dell'esistenza come quella di un'odissea, di un viaggio pericoloso e precario che prima o poi giunge alla sua sponda.

La capacità rappresentativa del linguaggio empedocleo che procede per immagini non è una capacità che l'interprete riconosca dall'esterno, calando una categoria interpretativa sul testo per comprenderlo e spiegarlo, ma è piuttosto la categoria espressiva che Empedocle stesso enuncia quando, con il suo linguaggio, colora ciò di cui parla presentandolo proprio come un disegno colorato. Egli stesso infatti, in B23, suggerisce di pensare alla mescolanza dei colori operata dai pittori nelle loro rappresentazioni per capire come avvenne avviene e avverrà sempre la mescolanza delle radici che dà luogo all'esistenza di tutte le cose.

Ciò che è interessante in B23 è il fatto che la modalità della mescolanza dei colori, tipica della tecnica della pittura, è chiamata in causa non soltanto per rappresentare ciò di cui si parla, e cioè la mescolanza delle radici, ma anche il modo in cui se ne parla, e cioè la rappresentazione discorsiva, narrativa, figurativa di questa stessa mescolanza. Con B23 siamo davanti all'uso più pregnante della figura dell'analogia adoperata come strumento euristico ed espressivo. Non soltanto infatti Empedocle in questo testo invita il suo discepolo a non lasciare che l'inganno prenda la sua mente – pensando che altra da questa (dalla mescolanza) sia l'origine delle cose mortali, che in numero infinito sono *diventate chiare* (οὕτω μὴ σ' ἀπάτη φρένα καινύτω ἄλλοθεν

⁴⁶ Si tratta, scrive Bordigoni – di un'espressione fortemente omerizzante: περιρρηγμῖνι βίωτο è variazione della formula omerica ἐπὶ ῥηγμῖνι θαλάσσης, nella quale la significativa sostituzione di βίος a θάλασσα porta ad attribuire al primo termine le valenze tipiche del secondo, tradizionalmente considerato come luogo di insidie, di pericoli o di indeterminabili peregrinazioni. Coerente con l'immagine evocata è anche l'uso nello stesso verso del verbo πλάζομαι che indica in Omero il vagare senza meta per mare. Ῥηγμῖς indica in origine i flutti del mare che si infrangono sulla costa, e dalla formula ἐπὶ (παρὰ) ῥηγμῖνι θαλάσσης, designante i "bordi" del mare, il sostantivo poteva essere interpretato semplicemente come "limite", "soglia". Nel passo empedocleo la «soglia della vita» potrebbe essere perifrasi stilisticamente elaborata per indicare la condizione in cui si trovano le membra degli esseri viventi, che – nella fase in cui si originano esseri mostruosi – conducono un'esistenza errante (cfr. C. BORDIGONI, *Empedocle e la dizione omerica*, in L. ROSSETTI e C. SANTANIELLO (a cura di), *op. cit.*, pp. 199-289, pp. 259-260).

εἶναι θνητῶν ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄσπετα, πηγῆν, B23.9-10) – ma significativamente raccomandando di cogliere questa *chiarezza* ascoltando il suo discorso come un discorso divino: ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἴσθι θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας (B23.11).

Non c'è alcun dubbio, allora, sul fatto che la chiarezza del *mythos* divino sia la sua stessa visibilità, la visibilità delle cose di cui esso parla. Il discorso che narra la storia della vita come mescolanza è chiaro nella misura in cui "rende chiaro", e questa "chiarezza" è una chiarezza che va guardata, perché è attraverso una mescolanza colorata di forme e di tinte che essa viene divinamente rappresentata, nel mondo come nel discorso. I pittori mescolano i colori ed è questa mescolanza colorata ciò che rende manifeste, cioè visibilmente chiare (δῆλα, B23.10), le forme delle cose. Le cose assumono esistenza assumendo forma⁴⁷, come le pitture di un quadro⁴⁸, e solo assumendo questa forma esse diventano visibili agli occhi di chi le guarda e guardandole le comprende⁴⁹. "Chiarire" è precisamente rendere visibile, creare immagini, disegnare forme e ciò accade sempre mescolando tinte, radici essenziali, o come dice espressamente B23.3, *pharmaka*: ciò accade ai pittori come ai narratori, i quali sempre, quando rappresentano, mimano quel processo di eterna mescolanza delle radici, che è la cifra di ogni esistenza, e dunque di ogni sapere.

⁴⁷ Si vedano tutti i passi in cui il nascere di una cosa è lo stagliarsi di una forma (e. g.: B9; B33; B62).

⁴⁸ Si pensi che quattro erano i colori fondamentali della tecnica pittorica (bianco, nero, rosso, ocre), come quattro sono le radici (cfr. A. TONELLI, *op. cit.*, p. 112; C. GALLAVOTTI, *op. cit.*, p. 116).

⁴⁹ Così come l'assumere forma, cioè il comparire sulla scena del mondo, è qualcosa che avviene διὰ δὲ συμμετρίας τῆς κρῶσεως (cfr. A70), cioè «attraverso la giusta proporzione della mescolanza», allo stesso modo, il rappresentare, il «rendere presente» alla *phantasia* dell'ascoltatore, è possibile solo a chi, con una giusta proporzione della mescolanza, dà forma all'immagine.