

estetica.

studi e ricerche

rivista semestrale
1 / 2013

ARACNE

estetica. studi e ricerche

rivista semestrale, pubblica saggi con double blind peer review

www.esteticastudiericerche.com

1/2013 – I edizione: giugno 2013

ISSN 2039-6635

ISBN 978-88-548-6590-7

direttore responsabile: Dario Giugliano

comitato editoriale: Luca Bagetto, Alessandro Bertinetto, Silvana Carotenuto, Annamaria Contini, Luca Farulli, Gianluca Garelli (vice-direttore), Dario Giugliano (direttore), Federico Luisetti, Markus Ophälders, Nicola Perullo, Fabio Polidori, Ettore Rocca, Stella Santacatterina

comitato scientifico: Lluís X. Álvarez (Universidad de Oviedo), Leonardo Amoroso (Università di Pisa), Homi K. Bhabha (Harvard University), Olaf Breidbach (Friedrich-Schiller-Universität Jena), Giuliana Bruno (Harvard University), Massimo Cacciari (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Peter Carravetta (Stony Brook University), Francisca Pérez Carreño (Universidad de Murcia), Iain Chambers (Università di Napoli «L'Orientale»), Claudio Ciancio (Università del Piemonte Orientale), Lidia Curti (Università di Napoli «L'Orientale»), Paolo D'Angelo (Università di Roma Tre), Pina De Luca (Università di Salerno), Fabrizio Desideri (Università di Firenze), Giuseppe Di Giacomo (Università di Roma «La Sapienza»), Massimo Donà (Università Vita-Salute San Raffaele di Milano), Félix Duque (Universidad Autónoma de Madrid), Günter Figal (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg), Manfred Frank (Eberhard-Karls-Universität Tübingen), Elio Franzini (Università di Milano), Carlo Gentili (Università di Bologna), Roberto Gilodi (Università di Torino), Paul Gilroy (King's College London), Sergio Givone (Università di Firenze), Tonino Griffiero (Università di Roma «Tor Vergata»), Evelyne Grossman (Université Paris 7 «Denis Diderot»), Jerrold Levinson (University of Maryland), Grazia Marchianò (Università di Siena-Arezzo), Aldo Masullo (Università di Napoli «Federico II»), Raffaele Milani (Università di Bologna), Giampiero Moretti (Università di Napoli «L'Orientale»), Vittoria Perrone Compagni (Università di Firenze), Mario Pezzella (Scuola Normale Superiore di Pisa), Franco Rella (Università iuav di Venezia), Roberto Salizzoni (Università di Torino), Paolo Tortonese (Université Paris 3 Sorbonne Nouvelle), Aldo Trione (Università di Napoli «Federico II»), Gianni Vattimo (Università di Torino), Federico Vercellone (Università di Torino), Stefano Zecchi (Università di Napoli)

redazione centrale: Gina Annunziata, Tommaso Ariemma, Silvia Maria Esposito, Patrizia Mazzina, Tiziana Pangrazi, Domenico Spinosa (caporedattore), Marco Stimolo

redazione di Bologna: Eleonora Caramelli, Francesco Cattaneo (caporedattore), Stefano Marino
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Bologna, via Zamboni 38, I-40126 Bologna

redazione di Firenze: Vittorio Biagini (caporedattore), Giuseppe Gulizia, Susanna Mati, Katia Rossi, Martino Rossi Monti, Andrea Sartini, Benedetta Zaccarello
c/o Dipartimento di Lettere e Filosofia, Università di Firenze, via Bolognese 52, I-50139 Firenze

redazione di Perugia: Francesco Forlin (caporedattore), Massimiliano Marianelli
Via G. Galilei 1, I-06126 Perugia

redazione di Milano: Giancarlo Lacchin (caporedattore), Simone Sferazza
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Milano, via Festa del Perdono 7, I-20122 Milano

redazione di Stuttgart: Georg Maag
c/o Internationales Zentrum für Kultur- und Technikforschung, Universität Stuttgart
Geschwister-Scholl-Str. 24, D-70174 Stuttgart

redazione di Torino: Roberto Bamberg, Daria Dibitonto, Ezio Gamba, Alberto Martinengo, Davide Sisto (caporedattore), Benedetta Saglietti, Claudio Tarditi
c/o Dipartimento di Filosofia, Università di Torino, via Sant'Ottavio 20, I-10124 Torino.

redazione di Udine-Trieste: Damiano Cantone (caporedattore), Simone Furlani, Massimiliano Nicoli, Massimiliano Roveretto, Luca Taddio
Via Tavagnacco 145, I-33100 Udine

graphic design: Chiara Del Luongo

abbonamento 2013:

Italia € 40 - Europa € 50 - Tutti gli altri Paesi \$ 75

registrazione del Tribunale di Napoli n. 83 del 26 ottobre 2010

stampa: Ermes Servizi Editoriali Integrati, Ariccia (rm)

per gli abbonamenti contattare l'editore

© Aracne editrice

Sede legale: via Raffaele Garofalo, 133/A-B – I-00173 Roma

Sede operativa: via Quarto Negroni 15 – I-00040 Ariccia (rm)

www.aracneeditrice.it – info@aracneeditrice.it

nota editoriale

«estetica. studi e ricerche», da questo numero, viene pubblicata da Aracne editrice. Ci preme qui ringraziare Luciano editore per il lavoro fino a questo punto svolto insieme.

d. g.

Portare il lettore nel cuore del testo

L'*ekphrasis* nei dialoghi di Platone

Secondo i teorici della retorica di età imperiale l'evidenza, associata alla chiarezza, è una qualità stilistica essenziale a ogni discorso, ma è realizzata pienamente dalla forma della *descrizione* così come questa viene definita nei *Progymnasmata*, trattati che raccolgono esercizi di pratica della composizione letteraria. Nei quattro trattati superstiti¹ il capitolo dedicato alla descrizione sotto il nome di *ekphrasis*² comporta gli stessi elementi: una definizione, una lista di possibili oggetti, la maniera di comporre un'*ekphrasis*, le qualità stilistiche che essa richiede.³ Se nel senso invalso nella lingua moderna l'*ekphrasis* è la «descrizione di un'opera d'arte»,⁴ in quei manuali antichi di retorica,⁵ essa è definita, invece, come «passo narrativo che mediante l'*enargeia* pone davanti agli occhi l'argomento trattato». Il *terminus technicus* di *ekphrasis* sta a indicare in Elio Teone (o Teone di Alessandria) «un discorso descrittivo che in maniera vivace pone dinnanzi agli occhi ciò che

¹ Teone (I sec. d.C.), Ermogene (II sec.), Aftonio (IV sec.), Nicolao Sofista (V sec.).

² La prima occorrenza del termine è in Teone (ma il verbo *ekphrazein* è in Ps.-Dem. *De eloc.* 165, cfr. G. Zanker, *Enargeia in Ancient Criticism of Poetry*, «Rheinisches Museum für Philologie», CXXIV, 1981, pp. 297-311) e si tratta anche del primo caso in cui la descrizione viene trattata per sé stessa, come unità specifica di discorso.

³ Cfr. S. Dubel, «*Ekphrasis* et *enargeia*: la description antique comme parcours», in C. Lévy, L. Pernot (a cura di), *Dire l'évidence. Philosophie et rhétorique antiques*, L'Harmattan, Paris 1997, pp. 249-264.

⁴ Descrizione poetica di un'opera d'arte pittorica o di una scultura, cfr. J. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago Press, Chicago 1993, p. 1. In questo senso, l'esempio paradigmatico di *ekphrasis* antica, intesa secondo la definizione moderna, è la *descriptio* dello scudo di Achille in *Iliade*, XVIII, 478-608. Ma si veda anche XI, 24-45 e XI, 632-635. La *descriptio*, che parte da (*descriptio*) qualcosa che è già visualmente rappresentato, è dunque un atto doppiamente rappresentazionale. Sulla *ekphrasis* letteraria cfr. M. Riffaterre, «L'illusion d'*ekphrasis*», in G. Mathieu-Castellani (a cura di), *La pensée de l'image: Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 1994, pp. 211-229.

⁵ Cfr. G. Basta Donzelli, «La Parodo dello *Ione* di Euripide», in L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò, G. Moretti (a cura di), *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, Pubblicazioni del Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Filologici dell'Università degli Studi di Trento, Trento 2010, pp. 141-167, 142.

presenta». Vi è *ekphrasis* – scrive Teone – di personaggi, di fatti, di luoghi, di epoche. Ermogene di Tarso (o Pseudo-Ermogene) conferma sostanzialmente questa interpretazione. La moderna definizione dell'*ekphrasis* – nota Webb – deriva da quella antica, ma rispetto a quella ha subito un doppio processo di restrizione ed espansione.⁶

Come sottolinea Sandrine Dubel,⁷ l'*ekphrasis* non ha un oggetto proprio, ma è definita esclusivamente attraverso l'effetto di evidenza che produce: essa è quella forma di discorso che è centrata sulla ricerca dell'*enargeia*.⁸ Con la sua *evidentia* l'*enargeia*⁹ rende la narrazione ecfrastica diversa da una narrazione semplice, perché rende spettatori gli ascoltatori.¹⁰

La strategia dell'immagine che abita l'*ekphrasis* ha la sua cifra nella capacità di dipingere con le parole, di rappresentare con tale immediatezza visiva da creare nel lettore-spettatore l'impressione di essere presente ai fatti e avere le stesse emozioni del testimone oculare.¹¹ Secondo Dionigi di Alicarnasso, che ritiene Lisia capace di creare questo effetto, nel caso dell'ascolto di un discorso dotato di *enargeia*, l'ascoltatore-spettatore inevitabilmente vedrà ciò che vuole l'oratore e proverà certe precise prevedibili emozioni.¹² L'effetto è ben reso dall'espressione «come se»: l'*enargeia* è *come se* fosse una pittura, come se facesse vivere il discorso, vedere l'uditore. Ciò che accade è che con il semplice discorso si rende un referente visibile con la stessa chiarezza

⁶ Cfr. R. Webb, *Ekphrasis, Ancient and Modern: The Invention of a Genre*, «Word & Image», xv, 1999, pp. 7-18.

⁷ Cfr. S. Dubel, *Ekphrasis et enargeia*, cit., p. 249.

⁸ Secondo Dubel, *Ekphrasis et enargeia*, ivi, p. 254, l'evoluzione è la seguente: dal *prommaton poiein* di Aristot. *Rhet.* III, 1411b, *De an.* 427b17-20, che è meccanismo mentale ed effetto testuale, fino all'*enargeia* distinta dalla *phantasia* e dall'*energeia* (comprese nell'espressione aristotelica) e all'*ekphrasis*, centrata sulla produzione dell'*enargeia*.

⁹ Il termine *evidentia* è stato creato da Cicerone per tradurre il greco *enargeia*. Come sottolineano Lévy e Pernot nell'introduzione a C. Lévy, L. Pernot (a cura di), *Dire l'évidence*, cit., p. 10, noi abbiamo la *chance extraordinaire* di possedere di questo termine per così dire l'atto di nascita: un passo del *Lucullus* (17) ove leggiamo: «*enargeia, ut Graeci: perspicuitatem aut evidentiam nos, si placet, nominemus fabricemurque, si opus erit, verba*».

¹⁰ «In short *ekphrasis* is designed to produce a viewing subject», scrive S. Goldhill, *What Is Ekphrasis for?*, «Classical Philology», cii, 2007, pp. 1-19.

¹¹ Cfr. Quint. *Inst.* vi, 2, 32: «*insequetur enargeia [...] quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequenter*». Ps. Long. *Subl.* 15.2. Cfr. F. Berardi, *L'enargeia nell'Explanatio psalmodorum di Cassiodoro*, in L. Calboli Montefusco (a cura di), «Papers on Rhetoric», ix, 2008, pp. 1-31, 5.

¹² Dion. Hal. *Lys.* 7. Cfr. G. Zanker, *Enargeia in Ancient Criticism of Poetry*, cit., pp. 297-298: l'*enargeia* è l'*arete* della descrizione pittorica; usata intercambiabilmente con *ekphrasis*, l'*enargeia* presso gli autori latini è *demonstratio*, *evidentia*, *illustratio*, *repraesentatio* e *sub oculo subiectio*. Cfr. anche M. Aygon, *L'écphrasis et la notion de description dans la rhétorique antique*, «Pallas» xli, 1994, pp. 41-56; C.M. Chinn, *Before Your Very Eyes: Pliny Epistulae 5.6 and the Ancient Theory of Ekphrasis*, «Classical Philology» cii, 2007, pp. 265-280.

con cui lo rende visibile il senso stesso della vista. Come sottolinea Webb,¹³ l'*enargheia* è un fenomeno psicologico e linguistico e le sue spiegazioni vanno cercate nella psicologia degli antichi.

Definita come percorso testuale nei *Progymnasmata*, l'*ekphrasis* è un'evidenza che si dispiega nel tempo e nello spazio. È un *logos perieghematikos*¹⁴ che mette in evidenza ciò che mostra.¹⁵ Nell'aggettivo *perieghematikos* c'è un'associazione di percorso e discorso che sta lì nella definizione dell'*ekphrasis* a specificare le qualità della chiarezza ecfrastica. «Le qualità dell'*ekphrasis* sono queste – scrive Ermogene¹⁶ – la chiarezza e l'evidenza (*sapheneia kai enargheia*), bisogna infatti che lo stile, con la mediazione dell'udito, dia quasi il via alla vista». Il *dare il via alla vista* avviene in modo periegematico quando il narratore proietta l'ascoltatore all'interno dello spazio che descrive e organizza l'intera descrizione attorno al suo movimento: quando il narratore, cioè, nel descrivere uno spazio, adotta la postura di un viaggiatore, ma non di un viaggiatore qualunque, piuttosto dell'ascoltatore trasformato in viaggiatore.

Ecco che allora darà natura ecfrastica al suo discorso quel narratore che intende far scattare nel lettore il desiderio di entrare per così dire nella narrazione, di identificarsi con uno dei personaggi, di abitare la situazione descritta. La descrizione ecfrastica non è mai neutra ma coinvolge il lettore come accade a teatro, ed è precisamente questo coinvolgimento del lettore nel testo, nel testo rappresentato con le parole, a fare dell'*ekphrasis* la forma di scrittura più vicina alla rappresentazione drammatica. Platone usò senza alcun dubbio con questo fine uno stile ecfrastico nei suoi dialoghi.

La vividezza (*enargheia*) – scrive lo pseudo Demetrio¹⁷ – si ottiene menzionando le circostanze concomitanti dell'azione descritta, per esempio quando fu detto di un contadino che camminava: «il rimbombo dei suoi passi si sentiva da lontano, mentre si avvicinava», l'immagine suggerita è non di uno che cammina, ma, per così dire, di uno che batte col piede il terreno. Ancora, il passo di Platone a proposito di Ippocrate: «Arrossì, era infatti

¹³ R. Webb, «Mémoire et imagination : les limites de l'*enargeia* dans la théorie rhétorique grecque», in C. Lévy, L. Pernot (a cura di), *Dire l'évidence*, cit., pp. 229-248, 232.

¹⁴ L'aggettivo *perieghematikos* – scrive Dubel, *Ekphrasis et enargeia*, cit., pp. 255-256 – si riferisce a una forma di scrittura dell'evidenza che non si dà nell'immediatezza di un effetto-quadro ma si dispiega nel movimento di uno sguardo. Non è semplicemente il discorso descrittivo, ma quel tipo particolare di descrizione che esprime l'idea del contenere con lo sguardo, del passare in rassegna: è come una «passeggiata commentata attraverso le curiosità di un sito» in cui però l'accento è messo sull'attività di enunciazione e dunque il percorso si fa discorso e la periegesi diviene libro.

¹⁵ Theon cxviii, 7-8.

¹⁶ Theon xvi, 32-34.

¹⁷ Theon xvi, 217-218. Cfr. Demetrio, *Sullo stile*, traduzione e note di A. Ascani, Rizzoli, Milano 2002.

già spuntato il giorno così che lo si poteva vedere»,¹⁸ che sia estremamente vivido è evidente a tutti. La vividezza, qui, deriva dall'uso accurato delle parole¹⁹ e dal fatto che viene rammentato che era notte quando Ippocrate andò a trovare Socrate.

La notazione di Demetrio è interessante e merita di essere sviluppata. Essa si riferisce a un passo dell'inizio del *Protagora* in cui ciò che Platone prova a fare è condurre il lettore nel dialogo, accanto al letto di Socrate, affinché anche lui, come il giovane Ippocrate di cui qui si racconta, abbia una sorta di «introduzione all'ascolto filosofico». A tal fine viene disegnata la scena in cui il lettore dovrà, per così dire, trasferirsi. La citazione dei dettagli spazio-temporali è essenziale: «Questa notte, ancora ai primi albori, Ippocrate, figlio di Apollodoro e fratello di Fasone, ha battuto con forza alla mia porta con il bastone e non appena qualcuno gli ha aperto, si è subito precipitato dentro in fretta e furia, chiamando a voce alta. "Socrate!" ha detto. "Sei già sveglio o dormi?"».

Ippocrate si è recato all'alba a casa di Socrate per portargli la «buona notizia» dell'arrivo di Protagora (310b6). Egli è molto agitato e ansioso. Socrate, riconoscendo in lui i tratti tipici dell'*epithymia*, e cioè il coraggio e l'ardore appassionato (310d3), si mette a scherzare, e gli chiede se tutta questa fretta di incontrare Protagora non sia dovuta a qualche ingiustizia compiuta dal sofista ai suoi danni. Ippocrate, ridendo, risponde che effettivamente Protagora commette un'ingiustizia a essere sapiente da solo e a non rendere sapiente anche lui (310d5-6).

La conversazione tra Socrate e Ippocrate si colora di particolari sempre più vividi. Socrate è a letto e l'amico lo sveglia, gli racconta tutti i particolari della sera precedente, quando, di ritorno dal demo di Enoe, dopo la cena con i suoi, ha appreso dell'arrivo di Protagora. Fa anche riferimento alla fuga di uno dei suoi servi, alla sua volontà di inseguirlo, ad altre cose prima pensate e poi – data la circostanza – dimenticate. Ippocrate sarebbe

¹⁸ Plat. *Protag.* 312a.

¹⁹ Le parole – scrive lo pseudo Demetrio (50-51) – devono essere disposte in modo sapiente. Devono essere prime quelle non particolarmente vivide, seconde o ultime le più vivide. Così ascolteremo ciò che viene prima come vivido e ciò che viene dopo come ancor più vivido; altrimenti, si darà l'impressione di una perdita di vigore [...]. Ancora una volta l'esempio è tratto da un passo di Platone: «quando un uomo permette alla musica di ammaliarlo al suono del flauto e di inondarlo attraverso le orecchie». È ben più vivida – annota lo pseudo Demetrio – la seconda espressione della prima. E ancora andando avanti Platone dice: «Ma chi non smette di dedicarsi e anzi se ne lascia incantare, alla fine si scioglie e si liquefa». La parola «liquefarsi» è più espressiva (*emphatikoteron*) di «sciogliersi», ed è più vicina alla poesia. Se Platone avesse invertito l'ordine mettendo la parola sciogliersi al secondo posto, questa sarebbe apparsa ancor più debole.

volentieri andato immediatamente, la notte stessa, da Socrate, per avvertirlo della notizia. All'amico anonimo che lo ascolta, Socrate racconta di avere subito tranquillizzato Ippocrate: il suo desiderio sarà sicuramente realizzato, basterà dare a Protagora del denaro e il sofista lo renderà sapiente (310d7-8). Ippocrate desidera andare da Protagora, e pagarlo perché si occupi di lui. Se desiderasse andare da Ippocrate di Cos e di pagarlo perché si occupasse di lui, saprebbe di stare andando verso un medico per diventare medico. Se desiderasse andare da Policleteo di Argo o da Fidia di Atene perché essi si occupassero di lui, saprebbe di stare andando verso scultori per diventare scultore. Ma desiderando andare verso Protagora non sa verso chi va (311b4) e che cosa diventerà (311b5).²⁰

Il fatto che di Protagora si dica che è sapiente, evidentemente, non specifica che tipo di professionista sia Protagora e che cosa si diventi frequentandolo. A un certo punto di questo testo, che può essere considerato un esempio eminente di «educazione filosofica all'ascolto consapevole», assume corpo l'ipotesi che Protagora sia un sofista e che, frequentandolo, si diventi, a propria volta, sofisti.

Poiché già spuntano le luci del giorno, Socrate può notare che Ippocrate arrossisce nel dichiarare che intende pagare Protagora con questo intento: «Se il caso è simile ai precedenti» – egli afferma – «è evidente che voglio diventare un sofista» (312a). Ecco il punto del testo in cui lo pseudo Demetrio individua l'*enargeia* del discorso platonico. Tutta la tensione del racconto si concentra sull'arrossire di Ippocrate. Poiché spuntano le luci del giorno questo arrossire può esser *visto*, questo arrossire diventa *chiaro*. La narrazione diventa ecfraistica perché rende visibile l'arrossire di Ippocrate citando le condizioni che creano tale visibilità; appaiono infatti contemporaneamente, in *Protag.* 312a2, la luce del giorno (*hypephainen ti hemeras*) e il rossore del ragazzo, e appaiono perché si *dice* che il rossore del ragazzo diviene *evidente* (*kataphane*) grazie allo spuntare della luce.

Sono i *verba videndi* che in un testo fanno vedere. Le cose, in un racconto, per essere viste, non devono essere soltanto mostrate, ma devono essere mostrate *e* viste, e di esse si deve dire che sono viste, perché è nel momento in cui lo si dice che il lettore le *vede*. È quando nel testo compare la luce del giorno che si verificano le condizioni della visione e il lettore può finalmente guardare al rossore di Ippocrate nell'alba. Senza l'alba, senza la citazione della visione al comparire dell'alba, il rossore resterebbe invisibile. Quando Platone scrive: «Arrossì, era infatti già spuntato il giorno così che lo si poteva vedere» scrive un pezzo ecfraistico, già considerato tale dagli antichi.

²⁰ Cfr. L. Palumbo. «Socrate, Ippocrate e il vestibolo dell'anima», in G. Casertano (a cura di), *Il Protagora di Platone: struttura e problematiche*, Loffredo, Napoli 2004, pp. 87-103.

Grazie a esso, il lettore può abitare il testo e, personaggio tra personaggi, sedere accanto a Ippocrate per partecipare alla lezione socratica sull'ascolto consapevole.

Anche nel teatro tragico le scene più vivide sono quelle la cui scenografia verbale è costruita sui *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).²¹ 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. Ed è accanto all'eroina che, grazie al *verbum videndi*, può trovare posto, nel ruolo di spettatore, anche il lettore. Allo stesso modo, nell'antistrophe 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 Neottolemo, a Ftia, e vede il coro delle donne di Ftia che guardano con dolore la scena.²²

Quando, nell'*Iliade*, gli anziani di Troia *vedono* «Elena venire verso la torre»,²³ la paragonano a una dea immortale, e per un attimo arrivano a pensare – scrive Segal²⁴ – che valga la pena di combattere una guerra per lei. Ciò che è importante sottolineare è che davanti a *scene* del genere²⁵ anche noi lettori dell'*Iliade* diventiamo spettatori, e spettatori del potere stesso della visione.²⁶

²¹ Le traduzioni dall'*Andromaca* sono di E. Mandruzzato.

²² Cfr. L. Palumbo, «Scenografie verbali di v secolo», in S. Giombini, F. Marcacci (a cura di), *Il quinto secolo. Studi di filosofia antica in onore di L. Rossetti*, Aguapiano, Perugia 2010, pp. 689-699.

²³ *Il.* III, 154-160.

²⁴ Ch. Segal, «L'uditore e lo spettatore», in J.-P. Vernant (a cura di), *L'uomo greco*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 187-218, 188; L. Spina, *L'enargeia prima del cinema: parole per vedere*, «Dioniso», IV, 2005, pp. 198-209, 202-203.

²⁵ È una «scena nella scena»: gli anziani di Troia vedono Elena venire verso la torre e noi lettori vediamo gli anziani che vedono Elena. Ogni scena viva in cui si vede qualcuno che guarda è in qualche modo una meta-scena, una riflessione sulla scena, sulle possibilità a tutto tondo del meccanismo visivo, cfr. L. Palumbo, *Mimesis. Rappresentazione, teatro e mondo nei dialoghi di Platone e nella Poetica di Aristotele*, Loffredo, Napoli 2008, *passim*.

²⁶ La visione domina anche nella scena culminante dell'*Iliade* in cui Priamo si reca da Achille per riscattare il corpo di Ettore. Il vecchio re e il giovane eroe si scambiano sguardi di stupore e di ammirazione (xxiv, 629-634). In questa scena viene illustrata anche la

Ma c'è di più. Nei dialoghi di Platone, infatti, accade che l'importanza dei *verba videndi* vada ben oltre la vividezza della narrazione, per dare fondamento teorico alla questione cruciale delle idee:

Quando qualcuno, *vedendo* qualcosa, pensa: «questo che ora *vedo* vuole²⁷ essere simile a un altro ente ma manca di qualcosa e non può essere come quello e gli è inferiore», *necessariamente*, chi pensa così, deve aver conosciuto precedentemente ciò a cui dice che esso rassomiglia, pur difettosamente? *Necessariamente*. E un caso simile è successo anche a noi a proposito delle cose uguali e dell'uguale in sé? Senza dubbio. È necessario, dunque, che noi abbiamo conosciuto l'uguale in sé prima del tempo in cui, vedendo per la prima volta le cose uguali, pensammo che tutte tendono ad essere come l'uguale, ma gli restano inferiori (*Phaed.* 74d-75a).²⁸

In questo passo l'unico termine non astratto è quello che indica l'atto del vedere. A esso è affidato il compito importantissimo di rendere vividi dati tutt'altro che evidenti: il rimando del sensibile all'intelligibile, l'inferiorità del visibile rispetto al suo modello, la natura anamnestic della conoscenza dell'uguale. Il passo è ricchissimo di termini astratti ai quali è conferita visibilità in virtù della presenza nella frase del *verbum videndi* caricato del compito di disegnare la scena di una visione tutt'altro che scontata: la visione dell'idea invisibile. Tale visione, secondo Platone, si costruisce con le parole,²⁹ ed è per questo che occorre riflettere sulla facoltà che hanno le parole di evocare un'immagine, di costruire una visione: la visibilità dell'idea richiede qualcosa come un'immaginazione, un pensiero che allestisce una scena. Ecco allora i presupposti teorici dello stile platonico nella sua forma ecfrastica: il pensiero che vede l'idea è un pensiero esercitato all'allestimento di un'immagine che non è quella che si dà sulla scena sensibile, empirica, materiale, compromessa con lo spazio, il tempo e il potere, ma è piuttosto quella che tale scena sensibile è in grado di trascendere; e il testo ecfrastico

precarietà di quest'attimo di sospensione: Priamo chiede del cadavere di Ettore, «che possa vederlo» (xxiv, 555). Achille come Omero – scrive Segal, «L'uditore», cit., p. 188 – conosce l'enormità della reazione che una tale vista potrebbe scatenare e così ordina che il cadavere di Ettore sia lavato in un altro luogo, «ché Priamo non lo veda».

²⁷ Dopo aver detto che «lo stile di Platone è considerato audace perché usa più metafore che similitudini» (80), lo pseudo Demetrio ricorda (81) come Aristotele, tra le metafore, considerasse migliore la metafora attiva (*kata energheian*), la quale «si verifica allorché cose inanimate (*ta apsycha*) siano presentate in uno stato di attività, come se fossero animate (*empsycha*)»; per esempio Omero descrive la freccia «di punta acuta, bramosa di volare sulla schiena» (*Il.* iv, 126).

²⁸ Trad. G. Cambiano.

²⁹ Sul rapporto tra visività e linguaggio in Platone indispensabile A. Vasiliu, *Dire et voire. La parole visible du Sophiste*, Vrin, Paris 2008.

è il luogo di una visione che mostra questo trascendimento di ciò che è materiale, spazio-temporale, corporeo, approssimativo, e si dirige altrove,³⁰ a fondare un «altro vedere»,³¹ possibile solo allo sguardo filosofico, che coglie selettivamente nell'esperienza i soli elementi essenziali. Questo «altro vedere» è un figurare, costruito con gli occhi dell'anima, della memoria, dell'immaginazione filosofica, che traccia tutta la sua distanza dal vedere empirico, non selettivo e non vero, meccanico e passivo, che caratterizza lo sguardo del non filosofo, immerso nell'esperienza e dunque incapace di ragionare su di essa.

Alla visione dell'invisibile³² il testo efrastico di Platone non soltanto invita, ma per così dire costringe,³³ allestendo della chiarezza della verità una visibilità verbale e coinvolgendo nella visione il lettore-spettatore. La potenza del testo in grado di «far vedere» è basata anche sulla già citata³⁴ figura della metafora attiva, la quale «si verifica allorché cose inanimate (*ta apsycha*) siano presentate in uno stato di attività, come se fossero animate (*empsycha*)». Ecco che allora nel passo citato dal *Fedone* troviamo un esempio eminente di metafora attiva: gli enti *vogliono* essere come l'*eidōs*, come l'ente perfetto di cui partecipano, e che imperfettamente rappresentano, senza poter mai raggiungerlo.

Platone usa a piene mani questa figura, che tratta ciò che è inanimato *hosper zōon*, come un essere vivente, e con ciò stesso introduce all'allestimento della scena: della scena drammatica, nella quale occorre ospitare il lettore, ma anche della scena mentale, che viene allestita nell'anima del lettore stesso. Come scrive lo Pseudo-Demetrio (194), infatti, *pan de to apathes anypokriton*: tutto ciò che è privo di emozione è privo di scenicità. L'emozione è sempre scenica: è apertura, comunicazione, linguaggio. Conferire vita a ciò che è inanimato è il gesto fondante della teatralità psichica, della

³⁰ Non si tratta assolutamente di una comunicazione che sia lecito insegnare così come si insegnano tutti gli altri apprendimenti; solo dopo lunga frequentazione e convivenza col suo contenuto essa si manifesta nell'anima, come la luce che subitamente s'accende da una scintilla di fuoco, per nutrirsi di se stessa (*Epist.* vii, 341c4-d1).

³¹ Cfr. R. Arnheim, *Il pensiero visivo*, tr. it. Einaudi, Torino 1974 (ed. or. *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles 1969), p. 17.

³² Per passi che contengono espressioni quali «vedere un'idea», nelle quali si usano i *verba videndi horan e idein*, cfr. *Symp.* 211b6, 211 e1, e4; *Resp.* v 476b9, 479d10-e1, vi 511a1, vii 517c1, 519c10-d2, 526e2. Sulla *visione* delle idee cfr. F. Fronterotta, W. Leszl (a cura di), *EIDOS-IDEA. Platone, Aristotele e la tradizione platonica*, Akademia, Sankt Augustin 2005, pp. xi-xii.

³³ Cfr. nel passo citato del *Fedone* la portata semantica di termini quali *ananke* (74e5) e *anankaion* (74e9). Lo Pseudo-Longino (15. 9), come annota Goldhill, *What Is Ekphrasis for?*, cit., p. 4, «specifies that *enargeia* not only persuades but enslaves the listener. That is its power».

³⁴ Cfr. nota 27 *supra*.

rappresentazione mentale, perché l'anima altro non è che una scena, in cui alcune figure assumono forma, figure dell'emozione e dell'immaginazione, figure della passione e della ragione.

Per Plutarco (*Moralia* 347A) l'*enargheia* è legata all'*energheia* perché agisce sull'ascoltatore. Per creare l'effetto dell'*enargheia* chi scrive deve farlo come se parlasse,³⁵ e chi parla deve rivolgersi a quella serie di immagini che sono impresse nell'anima degli ascoltatori in un certo indelebile modo, tutto speciale, che è quello di cui si parla in *Moralia* 759C. La parola *enargheia* esprime la forza con cui l'anima sente sia ciò che percepisce direttamente sia ciò che si figura tramite le parole. Ciò che va sottolineato è che questo *figurarsi tramite le parole* accade soltanto quando chi parla disegna (*diagraphhein, ekphrazein*) il suo oggetto – ciò che vuole che gli altri vedano – in movimento; e questo *disegnare*, che non è un creare, ma un riattivare qualcosa che l'ascoltatore già in qualche modo detiene nella sua memoria,³⁶ fa penetrare le parole nell'anima di chi le ascolta, creando l'impressione di una percezione. Webb sottolinea come in questo caso si attivi una sorta di memoria culturale.³⁷

In quanto esempio di *enargheia* ogni *ekphrasis*, sia essa d'un'opera d'arte o non, deve «far vedere», deve essere «come una pittura» e creare una sorta di galleria di immagini psichiche. Il riferimento a tale galleria sta a indicare nient'altro che la qualità visuale di questi tipi di discorsi. Poesia, retorica e belle arti trattano tutte dei medesimi soggetti che sono sotto gli occhi di tutti e nelle anime di ciascuno da sempre, perché formano la base della *paideia*, i testi dell'identità culturale greca sulla quale lavorano oratori, poeti, politici, filosofi. Ogni ascolto ecfraistico è viaggio nella memoria, riappropriazione di immagini già note, ma anche loro modificazione, ri-creazione di nuove immagini a partire da quelle antiche. Come sottolinea Webb, l'*enargheia* verbale è una forma di *mimesis* ma, a differenza del teatro e della pittura, ai quali è spesso comparata, funziona imitando la percezione stessa: piuttosto che far vedere un'illusione, crea l'illusione di vedere.³⁸

³⁵ Nella *Retorica* (1411b) Aristotele parla di capacità di rappresentare le cose *come fossero in azione*. Il rapporto tra parola e immagine e il loro effetto incrociato sulla fantasia dell'uditorio è definito «sinestesia».

³⁶ Cfr. Quint. *Inst.* VI, 3, 31; VIII, 3, 70. La rappresentazione artistica nell'antica Grecia, scrive E. Gombrich, *L'immagine e l'occhio*, trad. it. Einaudi, Torino 1985 (ed. or. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Oxford 1982), p. 94, non è creata per raccontare una storia ma per consentire a quanti già la conoscono di riviverla.

³⁷ «C'est surtout le cas des *ekphraseis* qui présentent des épisodes de la littérature classique et de la mythologie comme s'ils étaient représentés dans des oeuvres d'art» (R. Webb, «Mémoire et imagination», cit., p. 239 e nota 34).

³⁸ Cfr. R. Webb, «Mémoire et imagination», cit., p. 248.

Ciò è particolarmente evidente nel celeberrimo testo del libro settimo della *Repubblica*, nel quale Platone presenta l'allegoria della caverna; e tutti i lettori, da duemila e cinquecento anni, leggendo questo testo *vedono* – con Glaucone che *vede* per primo in 514b7 – la dimora sotterranea e i prigionieri incatenati, «alta e lontana alle loro spalle la luce di un fuoco», e «tra il fuoco e i prigionieri, rialzata, una strada».³⁹

Se il teatro è pensabile come luogo archetipico della compresenza di parola e visualità, recitazione del testo e messa in scena, se anche il testo epico, fin dall'antichità, fin da Omero, ha offerto occasioni innumerevoli di intersezione con le arti visuali, il dialogo platonico rappresenta un tipo di testo, unico nel suo genere, che per statuto costituisce lo spazio dell'incontro tra teatralità e scrittura, narrazione e messa in scena, proprio per la sua straordinaria capacità di essere – dell'interiorità come dell'esteriorità – immagine d'atmosfera. Le immagini entrano in letteratura, infatti, come è noto, non soltanto con la compresenza materiale di testo e figure, come nei libri illustrati, ma soprattutto attraverso la capacità iconica delle parole, attraverso la tradizione retorica dell'*ekphrasis*, della quale è possibile considerare Platone come un illustre rappresentante, sia pure *sui generis*. I dialoghi platonici, alla stessa maniera dei grandi testi tragici, a essi precedenti di appena una generazione e perciò in grado di influenzarli fortemente,⁴⁰ sembrano destinati a una fruizione di tipo aurale e collettivo, una funzione tanto spettacolare⁴¹ quanto letteraria, e comunque tesa alla ricerca di contaminazioni espressive tra codici comunicativi diversi.

«Strana immagine è la tua e strani sono quei prigionieri», dice Glaucone a Socrate narratore. «Somigliano a noi», Socrate racconta di aver risposto a Glaucone (*Resp.* VII 515a4-5). L'intreccio di mimesi e diegesi, di immagini e

³⁹ Cfr. *Resp.* VII 514b; E. Nuzzo, *Tra acropoli e agorà. Luoghi e figure della città in Platone e Aristotele*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma, 2011; C. Gaudin, *Deux cavernes. L'écriture allégorique*, «Revue de Philosophie ancienne», x, 2, 1992, pp. 179-210.

⁴⁰ Quella tra testo teatrale e dialogo platonico è una relazione complessa che non va interpretata solo come influenza del primo sul secondo ma piuttosto come appartenenza di entrambi a una tradizione che si esprime secondo codici diversi ma non privi di affinità. Teatro e dialogo sono accomunati inoltre dal fatto di nutrirsi del medesimo sostrato espressivo tradizionale di cui si sostanzia anche la capacità ermeneutica di quel pubblico che, se non è lo stesso pubblico, perché poeti e filosofi non hanno gli stessi destinatari, presenta però larghi strati di intersezione.

⁴¹ Che i *logoi sokratikoi* e i testi tragici fossero accomunati nell'antichità è provato non soltanto dalla trattazione aristotelica della *Poetica* che li considera indifferentemente mimetici, ma anche dal fatto che sia dei primi che dei secondi Aristofane di Bisanzio, *grammatikos*, preparava quelle *hypotheseis* (in latino *argumenta*) che gli antichi editori in epoca alessandrina posero poi a introduzione delle singole opere. Il termine *hypothesis* significa base, fondamento, e riferito a un testo teatrale significa soggetto, sceneggiatura fondamentale.

di narrazione, ha l'effetto di coinvolgere il lettore continuamente nel testo e di fabbricare per lui, con le parole, le figure.

I dialoghi platonici nascono nella Grecia antica ove, come sottolinea Buxton,⁴² si narravano molte storie e lo scopo dei narratori era sempre di convincere, di generare *peitho*,⁴³ di far sì che le storie venissero *credute*. Veyne⁴⁴ ha messo in evidenza quanto sia difficile distinguere i modi in cui i Greci esprimevano l'idea del *credere*. Per comprendere come si configura presso gli antichi il credere, è necessario interpretare il contesto della narrazione e la strategia del narratore. Esistono molti livelli di verità e il grado di efficacia di un racconto dipende soprattutto dalla sua capacità di accogliere il lettore all'interno della narrazione. Per i Greci le storie erano schemi potenti e autorevoli, chiavi di lettura del reale, e potevano essere dipinte come poesie silenziose, o poeticamente narrate, come pitture parlanti.⁴⁵ Le storie che narra Platone e le immagini che disegna come miti, similitudini o allegorie, si incidono nell'immaginario quanto altre mai. Lo pensava anche l'anonimo autore de *Il Sublime* che ebbe con Platone un rapporto complesso⁴⁶ e che nel capitolo 32 del suo trattato dice che il filosofo descrisse in modo divino l'anatomia del corpo umano:

Egli definisce la testa «acropoli», il collo un istmo gettato tra il capo e il petto, e le vertebre sono fissate sotto come perni; il piacere è per gli uomini «l'esca del male» [...]; il cuore un «nodo di vene», «sorgente del sangue»

⁴² R. Buxton, *La Grecia dell'immaginario. I contesti della mitologia*, trad. it. La Nuova Italia, Firenze 1997 (ed. or. *Imaginary Greece: The Contexts of Mythology*, Cambridge University Press, Cambridge 1994), p. 11.

⁴³ *Peitho* – scrive Buxton, *La Grecia dell'immaginario*, cit., p. 198 – è un concetto retorico, erotico, filosofico, poetico, politico. Dimora negli occhi, sta sulle labbra. Appartiene a re, ad amanti, a coloro che abitano nel mondo della *Realpolitik*. Appartiene soprattutto a coloro che raccontano storie, e che quindi vogliono catturare l'attenzione del pubblico risultando convincenti.

⁴⁴ P. Veyne, *I Greci hanno creduto ai loro miti?*, trad. it., Il Mulino, Bologna 1984 (ed. or. *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Seuil, Paris 1983).

⁴⁵ Per la citazione plutarchea che fa di Simonide di Ceo l'inventore della formula che vuole la pittura come poesia silenziosa e la poesia come pittura che parla cfr. *De glor. Athen.* 346f-347a, 3. Cfr. anche *Come distinguere un adulatore da un amico* (58b, 15). In *Rhet. ad Her.* (86 a.C.) il *topos* simonideo esprime la figura della *commutatio: poema loquens pictura, pictura tacitum poema debet esse* (4, 39). Per la citazione oraziana d'obbligo (*Ars poetica* 361-365) cfr. H. Markiewicz, *Ut pictura poesis... A History of the Topos and the Problem*, «New Literary History», xviii, 1987, pp. 535-558, spec. p. 535.

⁴⁶ Nel *Sublime* – scrive Guidorizzi in una nota di commento al testo (cfr. Anonimo, *Il sublime*, a cura di G. Guidorizzi, Mondadori, Milano 1991, p. 150 nota 71) – le lodi per Platone non sono mai senza riserve, e testimoniano un complesso atteggiamento di amore-odio dell'autore nei confronti del suo grande modello, un atteggiamento del resto conforme alla tradizione agonistica verso la tradizione letteraria, teorizzata nel testo.

che circola impetuoso: ed è collocato lì in vedetta. Chiama «sentieri» le diramazioni sanguigne. [...]. Definisce «gineceo» la dimora dei desideri, quella dell'ardimento «casa degli uomini». [...]. Defini il sangue «pascolo» della carne; «a scopo di nutrimento» – dice – «irrigarono il corpo, tagliando dei canali come si fa nei giardini, perché come da una sorgente, essendo il corpo un terreno percorso da rivi, scorressero i ruscelli delle vene». E quando la morte incombe (dice) si sciolgono le gomene dell'anima, come di una nave, ed essa viene lasciata libera.⁴⁷

Per comprendere la portata di questa citazione del «Platone sublime», dobbiamo leggere quanto l'Anonimo aveva scritto nel capitolo 30:

Che la scelta di parole adeguate e pertinenti (*ton kyrion kai megaloprepon onomaton*) smuova e affascini meravigliosamente gli ascoltatori; che questa sia la principale cura di oratori e scrittori, e faccia fiorire sui discorsi grandezza, bellezza, soavità, vigore, forza, e una sorta di luminosità, simile a quella delle statue più belle (*hosper agalmasi kallistois*), quasi infondendo nelle cose un'anima parlante (*psyche phonetiken*), è inutile spiegarlo a chi non se ne intende. Le parole belle (*ta kala onomata*) sono la luce del pensiero (*phos tou nou*).

⁴⁷ Ps.-Long. *Subl.* 32; cfr. Plat. *Tim.* 69d-74d.