

Silencio, estupor y mimesis.

LIDIA PALUMBO
Università degli Studi "Federico II" di Napoli
Dottorato di Ricerca in Filosofia
lpalumbo@unina.it

Quisiera comenzar esta clase hablando de las Sirenas. Relata Suetonio¹ que al emperador Tiberio², cuando se encontraba con los eruditos de su tiempo (y los eruditos de su tiempo eran expertos en Homero), le encantaba preguntar: "¿Qué cantaban las Sirenas?" Una respuesta a esta pregunta nos lleva a nuestro argumento, al silencio; sin embargo, tenemos que cumplir un trayecto que nos conducirá a comprender mejor en qué sentido el discurso del silencio es inseparable de aquel sobre el lenguaje. Comenzamos preguntándonos cuáles eran las características del canto de las Sirenas así como eso nos viene contado por Homero, pero también cómo eso viene percibido por los antiguos que leen a Homero.

En primer lugar, este canto es peligroso, nos atrae irresistiblemente haciéndonos olvidar nuestro mundo y nuestras responsabilidades. En segundo lugar, es revelador, ya que nos habla de lo que ha acontecido y de lo que acontecerá, de lo que conocemos y de lo que no podemos conocer. En tercer lugar, es universal, puede ser entendido por todos, los Griegos y los bárbaros, porque todos navegan por mar y nadie sabe si se encontrará con las Sirenas.

Este último punto es particularmente importante (para responder a Suetonio y para encontrar nuestro argumento): si puede ser comprendido por

¹ Cfr. A. MANGUEL, *Iliade Odissea, una biografía*.

² P. BOTTANI, *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, Il Mulino 1998, p. 133.

todos, el canto no puede ser cantado en un lenguaje específico, sino tiene que ser algo con mayor profundidad, algo diferente de un lenguaje específico y relacionado con este. Puede que ese canto no sea un canto sino, como imaginó Platón³, una música, una melodía, pero no sabemos si el peligro de esta melodía esté ligado a su sonido o a su significado. Tal vez, por ser entendido por todos, y para todos peligroso, ese canto era una música en estado puro, una música vehiculada por el sonido de una voz, pero no reducible a aquella voz. Un sonido imposible de traducir –una especie de eco– pero dotado del increíble poder de conducir a cada uno hacia sí mismo.

La hipótesis más probable, ya formulada⁴ en la historia de las interpretaciones del canto de las Sirenas, es que era hecho de silencio. Veamos en qué sentido. Las lenguas que se desarrollaron en el mundo homérico y pre homérico, bajo la influencia de migraciones y conquistas, con intentos de escritura y creación literaria, fueron siempre lenguas “traducidas”. O, dicho de otro modo, lenguas que, por razones bélicas o comerciales, fueron utilizadas para establecer contactos ya sea entre quienes las compartían, ya sea con el forastero (o sea, con el bárbaro, que era *bárbaro* justamente porque *balbuceaba* el griego).

Pasar de un vocabulario a otro para entenderse es un acto que aún queda en lo misterioso, es uno de los misterios esenciales del acto intelectual. Suele pensarse en una comunicación gestual, pero es una interpretación ingenua, porque es precisamente del lenguaje verbal que estamos hablando, lenguaje verbal que se transforma de una lengua a otra y que, en el transformarse, transfiere algo. Ulises ligado al árbol de su nave no hace ningún gesto, ni ve movimiento alguno, sin embargo las Sirenas comunican con él.

La naturaleza de esa comunicación tiene que ver con aquella forma de comunicación más profunda (más profunda que el lenguaje gestual y verbal) que es la base de cada comunicación entendida como “traducción”. Si cada comunicación semántica oral o escrita, literaria o coloquial, dependiera de las palabras o de una sintaxis, ella nunca podría ser traducida de un idioma a otro, porque de un idioma a otro lo que cambia justamente son las palabras y la sintaxis.

Pero, podemos preguntarnos, ¿qué *queda* cuando cambiamos el sonido, la estructura, el vocabulario, la carga cultural de las convenciones lingüísticas? ¿qué es lo que queda idéntico? ¿Qué cosa transferimos –traducir significa conducir, transportar, transferir– dejándolo *idéntico*, de un idioma a otro? No traducimos ni sentido ni sonido, sino algo que sobrevive a la transformación del sentido y del sonido. Este algo –que es lo que queda cuando sacamos todo– es el silencio.

³Resp. X.

⁴Kafka propone che di fronte alle aspettative di Ulisse le Sirene tacevano o per sconfiggere l'eroe con il loro silenzio o perché sedotte dal poderoso suo sguardo; e che l'astuto Ulisse fingesse di ascoltare il canto magico che le Sirene gli avevano negato. Nel caso dell'interpretazione di Kafka non fu né la musica né le parole ciò che Ulisse percepì, ma una sorta di foglio bianco, teso tra scrittura e lettura, un poema perfetto sul punto di essere percepito.

En el espacio de traducción de un idioma al otro lo que se salva, que se traslada, que, conducido desde una ribera a otra, es acogido por quien lo acoge, es un espacio escénico de lo imaginario que puede construirse solo en el silencio.

En este silencio, quien acoge ese algo lo *imagina* y eso que imagina le habla de sí mismo, en esa lengua silente en que los hombres hablan consigo mismos, con los dioses o con los extranjeros, en esa lengua muda en que eso que se comunica es lo esencial y lo esencial no es sonoro, sino absolutamente silencioso. Sin embargo, es peligroso, divinadorio y a todos comprensible; justo las tres características que desde siempre la tradición reconoce al canto de las sirenas.

Toda gran literatura (toda literatura que denominamos grande) sobrevive a través de sus tradiciones (recreaciones siempre nuevas realizadas por la imaginación), y al sobrevivir revela a los lectores de toda época, a cada uno de ellos, sus verdades silenciosas y peligrosas. Estas verdades XXXX tienen que ver, siempre, con los secretos de quien las acoge, y es esto lo que garantiza la transmisión, la comprensión, el *misterio* de la acogida.

No se trata, presten atención, de leer una escritura convencional, en la cual se supone un código compartido entre quien lo utiliza y quien lo descifra, sino de discernir, en el silencio que se crea en el caso de toda verdadera comprensión, un *texto* significativo que nos habla de nosotros. Así como el navegante, escuchando a las Sirenas, aprendía su pasado y su futuro, de la misma forma un lector de un texto *traducido* –y todo texto en un cierto sentido es *traducido*, porque todo texto traduce un ser en un lenguaje– aprende eso que el texto dice más allá de toda palabra y todo sonido.

La iglesia del Medioevo vió en las Sirenas las tentaciones que acechan al alma en su búsqueda de Dios, y en sus voces el eco de la animalidad que nos aleja de lo divino. De esa forma el canto de las Sirenas se convirtió en lo *contrario* a la oración; pero es justamente de esta semántica de la contrariedad –XXXX esencialmente dialéctica⁵– que podemos deducir la ligazón que existe entre esas dos experiencias simétricas e inversas de la historia de las ideas antropológicas: su ligazón se encuentra en el silencio.

En el silencio de la oración absorba los hombres y las mujeres de todo tiempo escuchan a su fe y la fe es “sustancia de cosas esperadas”⁶; en el silencio del canto de las Sirenas los navegantes de la antigüedad *escuchan* su temor y su temor es “sustancia de cosas temidas”. Eso es: la fe es a la esperanza como el canto de las Sirenas es al temor: atractivo y terrible, el temor toma forma cada vez que en el mar se siente un canto y ese canto es nuevo cada vez, sin embargo es siempre el mismo, justamente como cada vez nueva e idéntica a sí misma es la naturaleza de la esperanza que conduce a la oración.

⁵ Cfr. P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il mulino, 1986, pp. 109-204.

⁶ Dante, *La Divina Commedia, Paradiso*.

Solamente en el silencio –a la extremidad de cada sonido– es posible escuchar la voz de su propio temor y de su propia esperanza, y sólo esta voz es universal, comprensible a todos, antiquísima e inmortal. Es una voz carente de sonido, es una música icónica: para ser descifrada por todos, por cada uno a su manera, aquella lengua críptica es al mismo tiempo una profecía cerrada, un texto abierto a infinitas traducciones, ninguna exacta, ninguna exclusiva. Y es justamente esa calidad ambigua y paradójica, inefable y transparente, que la hace silenciosamente universal.

En las últimas páginas del décimo libro de la *República* (620C), Platón narra sobre las Sirenas y el mito de Er, un mito sobre la reencarnación de las almas. Cuenta de Ulises que, invitado a escoger un nuevo destino, escogió el de un ciudadano común: en el silencioso instante de su elección, Ulises rechaza la gloria de Troya, la fama del guerrero inventor y estratega, el conocimiento del mar, el diálogo con los difuntos, el amor de las magas, el triunfo sobre el cíclope, el rol del esposo y del vengador, rechaza todo a cambio de una vida anónima.

Quizás la sabiduría de esta elección –parece plantear como hipótesis Platón– le fuera entregada en el momento en que, atado al árbol del barco, lo alcanzó la voz de las Sirenas. Platón imagina que Ulises se ha comprendido a sí mismo en el momento en que ha escuchado, o ha creído escuchar el canto de las Sirenas.

En el siglo IV de la era vulgar, Libanio, amigo del emperador Juliano el Apóstata, argumentó en su *Apología de Sócrates* que Homero pudiese haber escrito la *Odisea* como una alabanza al hombre que, a la par de Sócrates, había querido *conocerse a sí mismo*.

Bien, detengámonos en este punto: en la calma que antecede al encuentro con las Sirenas, Ulises es rodeado por el más absoluto silencio⁷. Este silencio es lo que permitirá al héroe conocerse a sí mismo porque antes que nada es lo que permite, en la escena del encuentro con las Sirenas, –escena de escucha–, delinarse. El silencio permite a muchas escenas delinarse, en la *Iliada* y en la *Odisea*. Cuando Aquiles y el viejo Príamo, llegado a rescatar el cuerpo del hijo, se encuentran, allí hay silencio.

Cuando Ulises escucha al cantor de la toma de Troya en el palacio de Alcinoos y llora, hay silencio. Cuando Ulises en el Hades tenebroso, conversa con Agamemnon y Aquiles divisa a Ajax que calla. El silencio narrado es el modo narrativo y dramático que asume la escena para dibujarse en la imaginación del que escucha.

Pero no solo esto. El silencio penetra en el tejido narrativo de una historia de manera todavía más fuerte: el silencio de Homero sobre el argumento del

⁷ P. BOTTANI, op. cit., p. 33.

canto de las Sirenas abre un espacio inmenso, hace nacer la pregunta, pide ser colmado: para narrar ese canto, cada vez de nuevo, en la historia de la literatura, los escritores re-escriben a Homero, reescriben el temor y la esperanza que ese canto revela; y este re-escribir, que nace del silencio, es el fundamento mismo de la literatura. El texto no dice más que pocas palabras al respecto:

“Aquí pronto vienes, oh glorioso Odiseo, gran jactancia de los Aqueos, al barco, nuestra voz a sentir.

Nunca nadie se aleja de aquí con su negra nave, si primero no siente, sonido de miel, de nuestro labio la voz; luego lleno de alegría vuelve a partir, y conociendo más cosas.

Todo nosotros sabemos, cuánto en la amplia tierra de Troya Argivos y Teucros padecieron por voluntad de los númenes; sabemos todo lo que ocurre sobre la tierra nutricia.”

(Odisea, Libro XII 184-191)

Pero esas pocas palabras abren un mundo. Y lo abren precisamente porque *no* dicen, y, no diciendo, invitan a imaginar qué puede haber sido dicho. Es posible hipotizar que las Sirenas cantaron a Ulises la entera Odisea (el pasado y el futuro del héroe), y esta hipótesis sugiere que un pasaje del texto de Homero contuviera la alusión al entero poema. La alusión es un “no decir, diciendo”. Y un modo de existir del silencio, del silencio creativo, literariamente y hermenéuticamente creativo; es el modo que el relato escoge para crear la escena, una escena que sea diseñada a la medida del que escucha. Callando, el narrador permite al lector colaborar a la narración, imaginar la escena a la medida de su *propio* misterio, dar a las Sirenas el sonido de su propia voz. Es posible buscar en cada gran texto literario aquel lugar mágico en que la narración se contiene a sí misma en una alusión silenciosa y que, en virtud de este contenerse a sí misma, logra el efecto de la infinitud y la universalidad. Es el efecto divinadorio, antiquísimo y siempre nuevo, de trascender el tiempo de la narración y de alcanzar la dimensión temporal de quien escucha, con sus preguntas en espera de respuesta: preguntas y respuestas que pueden asumir cuerpo solo en el silencio de la imaginación creado por el silencio de la narración.

El silencio de la narración tiene una ligazón muy estrecha con el silencio sideral. Este ligamen tiene la forma del asombro.

Paul Valery escribe:

Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye.

“El eterno silencio de estos espacios infinitos me ascongoja”

Los espacios infinitos a los que se refiere Valery son los espacios siderales. Desde siempre se ha subrayado cómo la contemplación de los espacios siderales esté en el origen de la narrativa.

Aristóteles, en la *Metafísica*, escribe:

“Los hombres han comenzado a filosofar, ahora, como en el origen, por causa del asombro: al comienzo quedaban sorprendidos frente a las dificultades más simples, después, progresando poco a poco, llegaron a plantearse problemas siempre mayores: por ejemplo los problemas relativos a los fenómenos de la luna y aquellos del sol y las estrellas, o los referentes a la generación del entero universo”.

“Es propio del filósofo esto, estar lleno de asombro; ningún otro principio tiene el filosofar, más que este”.

“Es por esto que también el que ama el mito (*philomythos*) es, en cierta forma, filósofo: el mito, de hecho, es constituido por un conjunto de cosas que despiertan el asombro”. (I 982b10-21)

De estos pasajes del más grande de los filósofos antiguos emerge, clarísima, la ligazón entre la maravilla y la narración, entre la maravillosa contemplación de las estrellas y la posibilidad de encontrar algunas respuestas, la ligazón entre el mito y la filosofía, entre el silencio y el lenguaje.

Espacios siderales y espacios narrativos tienen en común la dimensión del asombro, de la que nace la narración como revelación.

Del silencio de la contemplación, “poco a poco”, dice Aristóteles, toman cuerpo la explicación del misterio, el mito, el relato, el génesis. Callada es la luna; calladas, infinitas, antiquísimas son las estrellas. Lo que conviene subrayar es que aquel silencio, siempre antiguo y siempre nuevo, en el cual los hombres han encontrado el origen de la filosofía, es maravilloso porque permite la creación de imágenes: imágenes de la narración y de la memoria, que pueden ser reveladoras.

Aquello sobre lo cual tenemos ahora que concentrarnos es la relación entre silencio, imaginación, y escena narrativa o dramática.

Para comprender la relación entre estas tres nociones claves de la poética antigua tenemos que pensar antes que nada en el hecho que en la Grecia antigua los héroes, los personajes de la poesía y de la literatura, pero también los hombres comunes y corrientes, vivían como inmersos *en una aura*, vivían bajo un signo. Normalmente ellos pensaban en este “signo” como en la figura de una divinidad, o también de un héroe. Ninguno de los griegos escogía a su dios o a su héroe, mas era escogido por él.

Eso comportaba una idea de la existencia personal muy diferente a la nuestra, y en aquella idea de la existencia personal tenían un espacio limitado cosas como la voluntad individual o el libre albedrío existencial. Normalmente, cuando decían o hacían algo, las mujeres y los hombres griegos sentían que obedecían a ese elemento misterioso que los poseía, a ese signo, sentido como divino⁸, que determinaba su conducta. Es siempre en

⁸ Su tale segno sentito come un *daimon* e sulla sua relazione con *l'ethos* cfr. J. P. VERNANT- P. VIDAL-NAQUET, *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, tr. it. Torino, Einaudi. (Paris 1972), p.17; per una discussione sulla inesistenza,

momentos cruciales de la existencia o de la narración, momentos cruciales que son momentos de silencio, cuando ellos toman conciencia de la influencia de lo misterioso sobre lo cotidiano.

Cuando acontecía que los hombres buscaban resistirse a aquella influencia, las consecuencias de su destino acababan por mostrarles que tal resistencia era inútil. En el alma de los griegos lo divino y lo heroico se entrelazaban con lo humano y lo cotidiano, la eternidad se encontraba entretejida de temporalidad. No es que los dos niveles se confundieran, todo lo contrario. Lo que acontecía era más bien que de vez en cuando se encontraban⁹, y los documentos que nos permiten reconstruir esta dimensión mítica, esta “aura” de la existencia griega, son sin duda los poemas homéricos y las tragedias áticas. En esos celeberrimos textos –como aparece claramente a cada uno de los lectores–, los héroes viven bajo un signo divino que es a un mismo tiempo trascendente e inmanente respecto del plano en el cual los héroes mismos se mueven. Ellos mismos *son* –con sus acciones, con sus pensamientos y con sus palabras– ese “signo” que los habita y los determina, que los salva o los pierde.

Cuando en la literatura griega los dioses se vuelven visibles, sucede que ellos asumen el aspecto humano y que humanos son sus pensamientos y sus palabras. Más que a una concepción antropomórfica de la divinidad, tenemos que remitirnos, para comprender el aura mítica en que vivían los Griegos, a una forma de pensar y sentir la existencia humana –y la existencia empírica en general– como lugar de la representación y de la visualización de la existencia heroica y divina. Si cada uno de los hombres vive bajo el “signo” de una divinidad o de un héroe, la vida de cada uno de los hombres es la modalidad con la cual aquel “signo” divino o heroico se despliega, dibuja una existencia temporal propia y visible sin perder su alteridad, su pertenencia a otra dimensión de la temporalidad, que no es aquella individual, personal o humana.

Cada existencia individual es contemporáneamente una existencia individual y la huella de una existencia divina. Cada historia, en esta perspectiva, es particular y también universal, es normal y también heroica, es temporal y también eterna.

Fundamentalmente cada historia tiene un sentido, y el sentido de toda historia se entiende comprendido, descifrado, a medida que se visualiza la universalidad escondida en la particularidad, a medida que se individualiza la huella eterna de lo que es temporal, que se interpreta lo temporal como imagen de lo eterno, una imagen en movimiento de lo inmóvil. Esto comporta una dimensión estructuralmente narrativa de cada existencia¹⁰ y explica aquella suerte de “naturalidad” que posee la cultura poética en Grecia¹¹.

nella cultura ateniese di epoca tragica, della nozione di volontarietà *ivi*, 29-63; sulla relazione tra il tempo degli uomini e il tempo degli dei *ivi*, 24; Gcfr. Anche F. Graf, *Il mito in Grecia*, trad. it. Roma-Bari, Laterza (edizione originale: *Griechische Mythologie*, München-Zürich, Artemis Verlag, 1985), pp.128-134.

⁹ Come scrive J. P. VERNANT, *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, tr.it., Torino, Einaudi (edizione originale: Paris 1965), p. 376, “Il tema che illustrano i miti d’eroi, è la possibilità, in certe condizioni, di stabilire un passaggio fra il mondo degli uomini e quello degli dei, di rivelare, in una prova, la presenza su di sé del divino”.

¹⁰ Una riflessione sul concetto di *mimesis*, che viene allo stesso titolo impiegato nella sfera dell’*epos* e della tragedia, cioè nel microuniverso di discorso che oggi noi consideriamo catalogabile sotto il titolo della

Cada uno de los espectadores –gracias a la magia de la mimética del teatro, que es la magia mimética del mundo– vivía en la misma aura en la que vivían los personajes de las tragedias que eran representadas, y cada uno de los espectadores, precisamente como cada uno de los personajes, sentía no ser el intérprete único de su propia existencia, el protagonista absoluto de sus propios gestos y sus propios actos.

La representación teatral y el poema épico tienen en la cultura antigua el rol macroscópico que tienen, el inmenso impacto paidéutico que desde siempre los estudiosos subrayan, porque se ponen como la más natural conjunción entre la dimensión divina y heroica y la dimensión humana y cotidiana: son la puesta en escena de aquella aura mítica a la cual los espectadores desde siempre pertenecen, son el sello de esta pertenencia, su formulación poética: algo como una conciencia, una escenografía mental, el conjunto de las condiciones de una visibilidad síquica¹².

Todo esto es mucho más que la identificación del espectador en el personaje¹³ y tiene que tomarse en cuenta cuando nos interrogamos sobre los mecanismos de participación que la poesía antigua, narrativa y teatral, aplicaba.

Si hemos hecho referencia a estos mecanismos es porque tenemos que recordar que tal identificación se producía entre el espectador y el personaje porque acontecía antes que nada entre el personaje y su “signo” divino: la modalidad a través de la cual el personaje asume, toma conciencia de su propio destino, reconoce su historia como el desplegarse de un “signo”, es la misma con que el espectador mira a su propia existencia, en un largo momento de silencio, y la mira contemplando la escena como frente a un espejo, un espejo variado y atemporal que representa la posibilidad para cada uno de encontrarse a sí mismo.

La cadena poética de las identificaciones miméticas descrita por Platón en el *Ion* subraya cómo el dios inspirador y el poeta inspirado, el personaje del poema y el espectador que mira al personaje logran, en un determinado momento de la experiencia de la poesía, todos una única cosa¹⁴: y esta cosa única

narratività e nella sfera dell'etica e della psicologia, cioè in quell'altra dimensione del *logos* che noi consideriamo dedicata all'analisi dei comportamenti umani, ci consente di comprendere come lo statuto delle storie in cui siamo implicati sia intrecciato a quello delle storie che raccontiamo e ascoltiamo, come sia stretto il legame tra il racconto e il vissuto, come le azioni di cui si tratta nella riflessione sul *mythos* e in quella sull'*ethos* siano precisamente definibili come “ciò che chiede racconto”. Sull'argomento cfr. P. RICOEUR, *Mimesis et représentation*, in DOTTORI-KUENKLER (a cura di) 1981, pp. 9-26, pp. 14-15.

¹¹ La teorizzazione dello spazio narrativo come luogo poetico in cui è possibile scorgere il legame nascosto che esiste tra l'universalità del “personaggio” e la particolarità dell'esistenza individuale è leggibile nella *Poetica* di Aristotele.

¹² Sul fatto che persone, categorie di persone o anche stagioni della vita potessero “identificarsi” o “essere identificate” con la figura di un eroe cfr. W. BURKERT, *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, tr. it., Roma-Bari, Laterza 1998, pp. 57-68. Il volume, apparso nella sua edizione originale a Berlino nel 1990 (Verlag Klaus Wagenbach), raccoglie saggi già pubblicati negli anni sessanta e settanta e una prefazione di G. Most.

¹³ Secondo ELISABETH BELFIORE, *Il piacere del tragico*, tr.it. 2003, p. 30 (Titolo dell'edizione originale: *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992), la situazione drammatica nella quale è possibile osservare la massima forma di identificazione tra spettatori attori e personaggi è la processione drammatica delle Erinini nelle *Eumenidi* di Eschilo: spettatori e attori appaiono lì legati più che in ogni altra tragedia greca perché la scorta del secondo coro è costituita da cittadini-attori che rappresentano se stessi.

¹⁴ Cfr. G. LOMBARDO, *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino 2002, p.43.

en que ellos se convierten es la toma de conciencia de la identidad entre la vida y el arte, entre la imaginación y la experiencia, entre la existencia y la narración, la eternidad y la temporalidad¹⁵.

En su totalidad esta experiencia de las “identificaciones” viaja en la cultura griega bajo el signo de la *mimesis*. Es un acto mimético lo que permite al personaje de un poema o de una tragedia entrever en su destino las huellas de un querer divino que lo trasciende y lo habita.

Es un acto mimético lo que permite al autor de un poema o de una tragedia atribuir pensamientos y palabras a sus personajes. Es un acto mimético lo que permite al que se deleita de un poema o de una tragedia buscar en el camino de un personaje las huellas de su propio camino, las huellas de su “signo” divino, el sentido de su destino¹⁶.

La *mimesis* es lo que permite todas estas “identificaciones”, es la bifurcación de todas estas confluencias, y es también, en cuanto “representación”, lo que permite reconocerlas, porque es solo cuando están “puestas en escena”, son representadas, hechas visibles y vistas, que se vuelven claras, actúan como operadores culturales y se transmiten como figuras de la conciencia. Es entonces sobre la noción de *mimesis* que debemos concentrar nuestra atención.

Aristóteles en su *Poetica*¹⁷ no define la *mimesis*, mas vincula a ella las dos causas (ἀιτία δύο), ambas naturales, que han dado vida al arte poética: la *mimesis* (τὸ μιμεῖσθαι) –dice Aristóteles– es inherente a la naturaleza de los hombres desde la infancia y todos extraen placer τοῖς μιμήμασι. A partir de estas dos afirmaciones no se entiende exactamente qué sea la *mimesis*. Sin embargo Aristóteles agrega una especificación que generalmente viene traducida como una “parentética”: en esto –él afirma– el hombre se diferencia de los otros animales, en ser el más dispuesto a la actividad del μιμεῖσθαι.

Para comprender qué significa esto exactamente es necesario un esfuerzo de comprensión del contexto que parte del abandono de todo significado

¹⁵ Sull’incantamento prodotto dall’aedo, sul carattere aedico dell’eroe, sulla presenza dell’epica nella quotidianità della vita e sul legame tra l’epica e le cerimonie iniziatiche cfr. F. BERTOLINI, *Il palazzo: l’epica*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, vol. I, tomo I, direttori: G. Cambiano, L. Canfora, D. Lanza, Roma, Salerno editrice, 1992, pp. 109-141, 127-141.

¹⁶ A testimoniare come anche noi lettori moderni della poesia antica, grazie alla potenza della *mimesis*, siamo portati ad abitare l’aura mitica dei Greci, intesa come immedesimazione dell’autore e del lettore nel personaggio della poesia, immedesimazione che è anche, mediatamente, vita vissuta e sua comprensione, stanno le parole che accompagnano la traduzione dell’*Odissea* di GIOVANNA BEMPORAD, comparsa alla fine degli anni ottanta del secolo scorso: “Ho scelto di tradurre Omero, e in particolare l’*Odissea*, come opera della mia vita [...] – scrive la studiosa – perché io sono, voi siete, ciascuno di noi è Ulisse. Noi cerchiamo i passi dei mari ignoti e la via del ritorno, noi vinciamo il Ciclope, noi diciamo a noi stessi: ‘cuore, sopporta: ben altro tu hai sopportato’; noi ascoltiamo le voci dei morti e il pianto di nostra madre; noi ci strappiamo dalle braccia di Circe e di Calipso o dagli occhi di Nausicaa; noi torniamo alla nostra casa, la liberiamo dai malvagi e la purifichiamo; noi sappiamo che da così dolce e meritata pace ci strapperemo un giorno, per andare fin là dove un remo è creduto una pala da grano, per trovare la risposta definitiva alla domanda che ci siamo posti nascendo...” (*La nuova versione dell’Odissea*, in “Testo a fronte” 1 (1989), pp. 83-93, p. 83).

¹⁷ Cfr. Aristot. *Poet.* 1448b4-19.

improprio de la *mimesis* entendida como “imitación”. Todo el contexto –como veremos– indica que aquí Aristóteles está diciendo que entre todos los animales el hombre es el más abierto a una cierta actividad representativa que se destaca como actividad productiva¹⁸. La actividad de producción de la representación no es solamente humana, por el contrario se encuentra presente en muchos animales, pero solamente en el hombre se encuentra desarrollada en su máxima potencialidad¹⁹.

Esta actividad (τὸ μιμῆσθαι) es natural para el hombre desde la infancia. Gracias a la *mimesis* (διὰ μιμήσεως) el hombre, desde la infancia, τὰς μαθήσεις ποιῆται ... τὰς πρώτας “se fabrica las nociones fundamentales”: los hombres aprenden todo lo que aprenden desde la infancia gracias a esta capacidad natural y placentera de representarse a sí mismos las cosas, de “reproducirlas mentalmente”. La actividad de representación y de reproducción mental es habitual. De esta actividad habitual, que consiste en la producción de imágenes, nace el arte poético como arte representativo.

La *fantasia*, dice Aristóteles en el *De anima*, es el darse de una aparición (φάντασμα τι), reenvía a la impresión de algo puesto “frente a los ojos”. Es aquel proceso gracias al cual nosotros decimos que una imagen se nos presenta, se produce en nosotros (ἔστιν ἡ φαντασία καθ’ ἣν λέγομεν φάντασμα τι ἡμῖν γίγνεσθαι)²⁰.

Muchos animales tienen la *phantasia* (428a22-24); parece que la tienen, dice Aristóteles, la hormiga y la abeja, pero no el gusano (428a11). Si comprendemos la ligazón que existe entre *mimesis* y *phantasia* comprendemos por qué en la *Poética* Aristóteles dice que la capacidad de representación (μίμησις) es el modo que tienen los hombres para fabricarse las primeras nociones de aprendizaje. Ninguna cognición sería posible sin la *mimesis*, sin aquella capacidad innata en los humanos²¹ de representarse y representar ciertas imágenes.

Ligadas a las sensaciones pero distintas de estas, las *phantasiai* subsisten en ausencia: según *De anim.* III 3, ellas no se dan sin las sensaciones (427b14), pero no son sensaciones. Según 428b10-15, la *phantasia* es un movimiento producido por el sentido a semejanza de la sensación. Es entonces lo que produce imágenes que asemejan a las sensaciones, pero que continúan subsistiendo en el alma en ausencia de las sensaciones. La *phantasia* deriva su nombre de la luz²²; es un “ver” que acompaña la conceptualización o el deseo de un objeto ausente. El objeto ausente es visto por la *phantasia* bajo la forma de una imagen.

¹⁸ Sul paragone istituito da Aristotele tra la natura ed un pittore cfr. *De gener. anim.* II 6743b20.

¹⁹ Cfr. SOPHIE KLIMIS, “Voir, regarder, contempler: le plaisir de la reconnaissance de l’humain”, in *“Les Etudes philosophiques”* 4 (2003), pp. 466-482.

²⁰ *De anim.* 428a 1-3. Cfr. 427b18; *De mem.* I 450a5. Per K. TURNBULL (*Aristotle on Imagination: De Anima* III 3, in “Ancient Philosophy” 14 (1994), pp. 319-334. 1994, 319 la *phantasia* è “a passive or presentational phenomena rather than as an active or discriminating faculty”).

²¹ Se molti animali hanno la *phantasia*, gli uomini sono i soli animali ad avere la *phantasia loghistikè* (*De anim.* III 10, 433b27-30; cfr. J.-L. LABARRIÈRE, “Imagination humaine et imagination animale chez Aristote”, in *“Phronesis”* XXIX, 1(1984), pp. 17-49. 1994, 17-49).

²² Cfr. Aristot. *De anim.* 429a1-4: “E poiché la vista è il senso per eccellenza, l’immaginazione (Φαντασία) ha preso il nome dalla luce (φῶς) giacché senza la luce non è possibile vedere”.

Este “ver”, que estamos tentados en definir como un “ver mental”, no es, sin embargo, ni propiamente un “ver”, ni propiamente “mental”. Aristóteles, de hecho, localiza la *phantasia* afuera de la sensación propiamente dicha (aunque diga que está ligada a la sensación), y también afuera del pensamiento propiamente tal (aunque diga que sin la *phantasia* no puede existir el pensamiento)²³.

Todo esto hace pensar que la *phantasia* sea aquello que nosotros tradicionalmente llamamos “imaginación”, porque no se trata sólo de evocaciones de la memoria que vuelven, sino de una verdadera y propia producción de imágenes en condiciones que no son las de la vida real, sino las de la producción artística, o mejor, como veremos, de aquello que la producción artística implica²⁴. Lo que es necesario a la imaginación para crear una representación que sea reveladora es el silencio.

En una condición de silencio el alma está concentrada y produce una imagen que no solo repropone figuras ya vistas, sino las compone, las descompone, imprime en ellas un movimiento, configura acciones futuras y las modifica. Si la *phantasia* fuese simplemente lo que entendemos por “representación” –sostiene Lefebvre– solo aquel “ver mental” que prepara el pensamiento y lo acompaña, y no, en cambio, también aquella imaginación creativa y simuladora que prepara el arte y lo hace posible, debiera poder definirse como una combinación de sensación y opinión, lo cual es del todo excluido por Aristóteles en *De Anima* 428a24 - 428b 10.

Cada forma de poesía requiere *phantasia*, o sea requiere imaginación, capacidad de tener representaciones en ausencia, representaciones mentales ligadas a la propia subjetividad individual, al propio cuerpo, a las propias experiencias, a la propia historia personal y sensorial. Y no solo esto.

El poeta es poeta porque es capaz de πρὸ ὀμμάτων τιθέναι, o sea de “poner bajo los ojos” de la mente (*Poetica* 17, 1455a23-24; *Retorica* II 8, 1386a34) del oyente tales representaciones en ausencia. El arte poético por excelencia, en el cual esta capacidad es más fuerte, es la tragedia.

Para ser un poeta trágico es necesario tener una excelente capacidad de crear en los demás tales representaciones en ausencia. Es necesario estar en posesión de aquella técnica –aquél arte– que permite poner en escena las propias imágenes mentales: de presentar a los demás, vestidas de música y palabras, aquellas representaciones de la propia *phantasia* que él ha creado en el silencio de la propia imaginación creadora.

Es exactamente esto lo que hace de un poeta un poeta. Esto es válido ante todo para el teatro, pero es válido en medidas y formas distintas para toda

²³ *De anim.* III 8, 432a8.

²⁴ Nella *Poetica* (1447a18) Aristotele collega la rappresentazione produttiva di tipo artistico (*poieîn*) all’immagine (*eikôn*) e dice che alcuni rappresentano (*μιμούνται*) con il colore e il disegno e così facendo creano in noi un’immagine (*ὀπαικάζοντες*), altri rappresentano con la voce. Tutte le arti poetiche costruiscono la rappresentazione (*ποιούνται τὴν μίμησιν*) con il ritmo, il linguaggio e la melodia.

forma de poesía: cada poesía de hecho es poesía justamente porque representa y pone delante de los ojos (del “alma”) del oyente aquello de lo cual habla. Así Homero, así Empédocles²⁵, así cada poeta²⁶. El poeta permite visualizar lo invisible. Crea para los demás, con las palabras, las imágenes. La poesía logra la forma de pensamiento, lo configura. *Ut pictura poesis*²⁷.

Si queremos mirar más cerca el fenómeno de las presentación en escena de las imágenes creadas por la *phantasia* de un poeta, tenemos que focalizar las modalidades de la preparación del espectáculo en la Atenas del V siglo a.C.

Las expectativas culturales del público ateniense —escribe Sevieri²⁸— su “horizonte de espera”, en el momento en que el espectáculo estaba por comenzar, pueden ser reconstruidas solamente teniendo en consideración el hecho de que en los días precedentes a la representación era posible, para los ciudadanos, asistir al *proagón*, por lo tanto se sabía no solamente quiénes serían los tragediógrafos a los cuales “había sido concedido el coro”, sino también cuál habría sido el argumento de las tragedias en competencia.

El *proagón* informaba al público sobre todos los detalles del programa. En la segunda mitad del siglo V tal ceremonia se desarrollaba en la nueva sala de Pericles, el *Odeon*, construida cerca del teatro. Ahí llegaban los poetas seleccionados con sus coregos, actores, músicos y miembros del coro, en magníficas vestimentas y ceñidos de guirnalda.

Durante el *proagón* ninguno de los actores llevaba puesta la máscara ni vestía los trajes de escena, de modo que el público pudiera conocer la identidad de los personajes enmascarados que en los días sucesivos habría de mirar en el teatro; parece —escribe Baldry²⁹— que cada poeta saliera por turno al escenario acompañado por sus propios actores para anunciar los títulos de sus obras y también quizás para exponer brevemente la trama: historias que todos conocían desde siempre y un solo nombre era suficiente a evocar un conjunto de acontecimientos.

²⁵ Cfr. LIDIA PALUMBO, *Empedocle e il linguaggio poetico*, in G. CASERTANO (a cura di), *Empedocle tra poesia, medicina, filosofia e politica*, Napoli, Loffredo editore, 2007, pp. 83-107.84.

²⁶ Come scrive G. Guidorizzi (a cura di), *Introduzione al teatro greco*, Milano, Mondadori, 2003, dal punto di vista della psicologia della comunicazione, l'atteggiamento del pubblico ateniese era condizionato da un'abitudine secolare all'ascolto collettivo. La letteratura greca infatti fu fin dalle origini orale, concepita quindi per essere recitata da un esecutore in una pubblica performance e non fruita nell'isolamento della lettura. La rappresentazione teatrale non fa altro che amplificare il modello comunicativo praticato dai rapsodi che si esibivano declamando episodi di Omero. Il pubblico ateniese trasferì sul teatro la sua abitudine all'ascolto e alla visualizzazione del testo; e per questo motivo il dramma greco non ha bisogno di tanti strumenti per funzionare: a visualizzare la suggestione di un paesaggio, la violenza di un gesto, persino l'atteggiamento di un viso che piange o ride (che agli spettatori resta invisibile, coperto com'è dalla maschera) bastano le parole dell'attore, sono le parole dell'attore a generare nella fantasia degli spettatori non solo le emozioni, ma anche gli spazi e i tempi dell'azione, mediante quella che si definisce “scenografia verbale” (cfr. Guidorizzi, *op. cit.*, p. 10).

²⁷ Orazio, *Ars Poetica* 361. Sulle differenze, inscritte nelle somiglianze, tra poesia e pittura cfr. S. HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and modern problems*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.

²⁸ ROBERTA SEVIERI *La tragedia*, in Guidorizzi (a cura di) 2003, pp. 70-115.

²⁹ Cfr. H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, tr.it. Roma-Bari, Laterza 200417 (Edizione originale: *The Greek Tragic Theatre*, London 1971), p. 38.

Supongamos –escribe Severi³⁰– “que se tratase de Edipo: nadie ignoraba su victorioso duelo verbal con la Esfinge ni su desafortunado encuentro con el ignaro y desconocido padre Laio, ni el igualmente infame e inconsciente matrimonio con la madre Yocasta y el lamentable nacimiento de los hijos destinados al fratricidio”.

Hasta aquí estamos de lleno en el contenido tradicional del espectáculo, o sea estamos frente a la primera dimensión del teatro, a lo que el espectáculo tiene de constante, de previsible, de universal.

Pero luego hay algo más, o sea la segunda dimensión del teatro, y se trata justamente de lo que el espectáculo prestará en cuanto espectáculo, en cuanto interpretación particular de un mito universal: el público estaba interesado en ver cómo el autor llevaría a su Edipo a hacer lo que no podía evitar hacer, o sea matar al padre y casarse con la madre: cuál secuencia de acontecimientos habría hecho representar sobre la escena y cuáles habría dejado en la sombra, aludiendo a ellos solamente; cómo habría presentado a los personajes, cuáles caracteres les habría atribuido, cuáles explicaciones habría dado de sus acciones, cuáles palabras habrían sido pronunciadas: en fin, cuál variante habría transformado una historia antigua en una representación nueva, capaz de involucrar a cada uno de los espectadores en primera persona, plasmando su cultura y haciéndose plasmar por ella³¹.

Es en esta segunda dimensión teatral donde el silencio asume todo su significado dramático: las escenas del reconocimiento, de la revelación, de la perdición, sobre todo las escenas de la toma de conciencia, por parte de los personajes, de la revelación o de la perdición, están escandidas por el silencio. Esto permite a la escena delinear y al público contribuir, con la concentración e identificación, a su puesta en obra.

Cuando la representación comenzaba, el público veía muy pocos accesorios escénicos: ningún telón, porque el teatro era al aire libre y la luz era la natural de los distintos momentos de la larga jornada teatral. Ningún efecto especial. Ninguna distancia entre actores y público.

Nada de material distingue la escena teatral de una escena a la que se puede asistir por la calle. La escenografía estaba focalizada alrededor de la fachada de un edificio, llamado σκηνή, que servía para los cambios de vestimentas de los actores y para guardar algunos simples instrumentos escénicos.

Ese edificio podía representar cualquier cosa que el dramaturgo sugiriera con las palabras: un palacio, un templo, una habitación privada, una caverna, o bien, si ninguna indicación específica se entregaba, era simplemente ignorado. No existía una verdadera y propia escenografía: lo que el público “veía” no estaba, por así decir, sobre la escena, sino en las palabras de la poesía: la escena venía construida verbalmente y era esto justamente lo que hacía del teatro el lugar propio de la imaginación³².

³⁰ SEVERI, *op. cit.*, p.73.

³¹ *Ivi*, p. 73; BALDRY *op. cit.*, p. 68.

³² Concludendo il suo saggio dedicato alla phantasia Gioia Rispoli 1985 = GIOIA MARIA RISPOLI, *L'artista sapiente*. Per una storia della phantasia, Napoli, 1985, mostra come nel mondo greco antico, nel panorama

Los textos del teatro griego antiguo, como los textos homéricos, son potencialmente evocativos³³ y crean su propia escenografía verbal también a través del disfrute de la simple lectura³⁴.

Los textos teatrales y los homéricos crean una escenografía verbal que condiciona el goce de la obra entera, y al lector acontece ser transportado en una atmósfera creada por el autor del texto mediante los silencios y las palabras³⁵.

En el teatro antiguo el real y verdadero comienzo del drama era representado por el ingreso en escena del actor al cual era confiado el prólogo.

Este ingreso podía acontecer por una de las dos vías de acceso lateral (denominadas *eisodoi*) que conducían de los límites del graderío a la orquesta, o bien directamente por la puerta de la *skené*.

Ya que cada indicación era confiada a las palabras y a su sombra silenciosa, era indispensable que el recién llegado se presentase, entregando datos sobre la ambientación de la trama: sus coordenadas espaciales y temporales.

artigianale che si coglie a monte della riflessione platonica, "altra è la dignità del poeta e delle immagini suscitate dalla sua parola, altra quella riservata a chi imprime le immagini nella materia, sia essa un blocco marmoreo o una parete. Se fin dai tempi più remoti è instaurato e ripetutamente riproposto il paragone tra arti visive e arti verbali proprio sul terreno dell'icasticità e del *pathos*, non va dimenticato che si tratta appunto di un paragone, a cui non è affatto sottesa l'unità della dimensione estetica quale si affermerà in seguito. Non è certo un caso, bensì va ascritto al predominio della parola e alla posizione privilegiata delle *technai* ad essa inerenti, se Aristotele scrive una *Poetica* e una *Retorica*, se tanti e di così larga influenza sono i trattati sulle arti verbali di cui è rimasta notizia per l'antichità nella tradizione colta, a fronte della trattatistica – prodotta esclusivamente per cerchie tecnico-professionali – sulla pittura e sulla scultura, escluse di fatto dalla *paideia* liberale, ed emarginate in uno statuto di inferiorità".

³³ Il testo è anch'esso un'immagine e ciò che il testo evoca è il modello di cui è immagine. Nell'antichità venivano distinte le immagini parlanti dalle immagini mute; Pindaro all'inizio della *V Nemea* oppone la sua arte a quella dello scultore che crea delle statue che si ergono immobili sulla loro base. Eschilo paragona Ifigenia imbavagliata sull'altare ad un'immagine incapace di parlare (*Agam.* 242). Nel primo libro dei *Memorabili* Socrate oppone le immagini immobili agli esseri viventi (I, IV 4) e Platone, nel *Fedro*, paragona la scrittura alle immagini che viventi sembrano soltanto, ma non lo sono, perché sono incapaci di parlare. Nel libro XI delle *Leggi*, poi, troviamo l'annotazione relativa all'onore che riserviamo alle statue inanimate degli dèi, sperando di ottenere la gratitudine degli dèi animati stessi, e quella relativa a quelle "statue viventi" che sono i nostri parenti. Menelao trova odiosa la grazia delle immagini di Elena fuggitiva e del loro sguardo vuoto, dal quale Afrodite è assente (*Agam.* 413-419). Si tratta di una serie di modalità diverse che legano l'immagine a ciò di cui essa è immagine: tra tutte le modalità è sottolineata quella esplicita dalla parola, che evoca il suo modello in modo immediato e per così dire vivente, laddove la statua inanimata si configura come un'immagine distante dal suo modello vivente ed incapace di evocarlo in modo diretto e veritiero, a meno di farsi essa stessa parlante e cioè animata e cioè vivente.

³⁴ Cfr. Aristot. *Poet.* 1450b16-20; 1453b1-8; 1462a11-18: la tragedia deve sortire il suo effetto anche alla semplice lettura, come l'epica, senza "messa in scena". Tale affermazione aristotelica è da leggersi non – come talvolta è stato fatto – come una svalutazione della messa in scena operata dalla tragedia, ma piuttosto come una valutazione di quella "messa in scena" dell'immaginario, operata anche dall'epica e quindi fruibile anche attraverso la semplice lettura, che fa di ogni opera poetica un'opera poetica. Si tratta di un punto fondamentale: l'avvertimento aristotelico che una tragedia ben fatta può e deve conseguire il suo effetto anche solo alla lettura è un avvertimento dato al poeta non al pubblico; quando compone una tragedia il poeta deve essere capace di creare la scena immaginaria che sta rappresentando anche nell'animo di chi di quella scena sarà solo lettore e non spettatore assiso nel teatro. La rappresentazione epica, che è sempre *ad phantasma* e mai *ad oculos*, è in questa prospettiva un modello per la tragedia.

³⁵ Sul fatto che a teatro il pubblico "ascoltando vede" cfr. D. LANZA, "I tempi dell'emozione tragica", in *"Elenchos"* XVI (1995), pp. 5-22.

13. Sui segnali di una cultura che assegnava un ruolo importante all'udito, e quindi all'efficacia persuasiva delle pratiche che prestavano particolare attenzione alla ricezione dell'uditorio cfr. L. SPINA, *Passioni d'uditorio (il pathos nell'oratoria)*, in *"Elenchos"* XVI (1995), pp. 83-100, p. 89.

Pero aún antes de estos detalles y de esta presentación era necesario que el silencio escandiese la escena, consintiese al público concentrarse, identificarse, imaginar.

El prólogo de la tragedia tenía que servir a crear, escandida por el silencio, una atmósfera. En esta perspectiva, es ejemplar el prólogo del *Agamenón* de Esquilo, recitado por el vigía que Clitemnestra, reina de Argos, colocara sobre el techo del palacio real para espiar las señales de la vuelta del rey:

“A los dioses pido liberarme de esta fatiga, de esta guardia, que dura ya desde un año, durante el cual, estando sobre el techo de la casa de los Atridas, tendido sobre mis brazos al modo de un perro, he aprendido a conocer el concilio de los astros nocturnos y las luminosas potencias que traen a los mortales invierno y verano, las estrellas brillantes en el éter, cuando se ponen y cuando surgen. Y ahora estoy en vela en espera de la señal de una antorcha, el luminoso rayo de un fuego que traiga desde Troya una noticia, una voz de conquista: así, en efecto, impone el corazón de una mujer capaz de pensamientos varoniles”.

No por nada encontramos aquí, como en Aristóteles, en Valery y en tantos otros autores, ante todo las estrellas y su silencio, y luego la narración que toma inicio a partir de esta contemplación.

Bibliografia

- BALDRY, H. C., *I Greci a teatro*, tr. it. Roma-Bari, Laterza 2004 (Edizione originale: *The Greek Tragic Theatre*, London 1971).
- BELFIORE, E., *Il piacere del tragico*, tr. it., 2003. (Titolo dell'edizione originale: *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton 1992).
- BEMPORAD, G., *La nuova versione dell'Odissea*, in "Testo a fronte" 1 (1989).
- BERTOLINI, F., *Il palazzo: l'epica*, in *Lo spazio letterario della Grecia antica*, Roma-Salerno editrice, 1992.
- BOITANI, P., *Sulle orme di Ulisse*, Bologna. Il Mulino 1998.
- BURKERT, W., *Origini selvagge. Sacrificio e mito nella Grecia arcaica*, tr. it., Roma-Bari, Laterza 1998.
- HALLIWELL, S., *The Aesthetics of Mimesis Ancient Texts and modern problems*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.
- KLIMIS, S. "Voir, regarder, contempler le plaisir de la reconnaissance de l'humain", in *Les Etudes philosophiques* 4 (2003).
- LABARRIÈRE, J. L., "Imagination humaine et imagination animale chez Aristote", in *Phronesis* XXIX. 1 (1984).
- LANZA, D., "I tempi dell'emozione tragica", in *Elenchos* XVI (1995).
- MANGUEL, A., *Iliade Odissea, una biografia*.
- PALUMBO, L., *Empedocle e il linguaggio poetico*, in G. Casertano (a cura di). *Empedocle tra poesia, medicina, filosofia e politica*, Napoli, Loffredo editore, 2007.
- RICOUER, P., *Mimesis et représentation*, in DOTTORI-KUENKLER (a cura di) 1981.
- RISPOLI, G. M., *L'artista sapiente. Per una storia della phantasia*, Napoli, 1985.
- SEVIERI, R., *La tragedia*, in Guidorizzi (a cura di) 2003.
- SPINA, L., *Passioni d'uditorio (il pathos nell'oratoria)*, in "Elenchos" XVI (1995)
- TURNBULL, K., (*Aristotle on Imagination: De Anima III 3*, in "Ancient Philosophy" 14 (1994).
- VALESIO, P., *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna. Il mulino, 1986.
- VERNANT, J. P. - VIDAL-NOQUET, P., *Mito e tragedia nell'antica Grecia*, tr. it. Torino, Einaudi. (Paris 1972).
- VERNANT, J. P., *Mito e pensiero presso i greci. Studi di psicologia storica*, tr. it. Torino, Einaudi (edizione originale: Paris 10965).