

LIMES  
22/2009  
CENTRO  
DE ESTUDIOS CLASICOS  
UNIVERSIDAD  
METROPOLITANA DE CIENCIAS  
DE LA EDUCACION

---

ISSN 0716 - 5919



---

## Silenzio, stupore e mimesis

LIDIA PALUMBO

---

## Silenzio, stupore e mimesis

LIDIA PALUMBO

### Estratto

Per focalizzare la nozione di silenzio nei suoi usi letterari e filosofici è possibile partire dalla figura delle Sirene che con il loro canto melodioso attiravano i naviganti e insegnavano a ciascuno la consapevolezza. Pericoloso, misterioso e universale, il loro canto è il modello di ogni canto e come ogni canto chiede il silenzio indispensabile all'ascolto. Tale silenzio è abitato da figure mimetiche create dalla phantasia. Le antiche narrazioni e l'antico teatro richiedono, per essere compresi, una riflessione sulla nozione di mimesis: attività fantastica di rappresentazione di immagini silenziose, studiata da Platone e da Aristotele.

Parole chiave: Silenzio, Sirene, Ascolto, Phantasia, Mimesis.

### *Hush, astonishment and mimesis*

#### Abstract

*In order to focus the notion of silence in literary and philosophical use, it is possible to start from the Sirens whose melodious singing was able to attract sailors and to teach them awareness. Sirens' singing is dangerous, mysterious and universal and it is the model for any song. As such, it asks for silence to enable listening. This silence is inhabited by mimetic images created by phantasia. Some reflections on mimesis, theorised by Plato and seen as the imaginary activity to represent silent images, are essential to understand ancient tales and ancient drama.*

Key words: Silence, Sirens, hearing, fantasy, mimesis

## Silecio, estupor y mimesis

### Resumen

Para focalizar la noción de silencio en sus usos literarios y filosóficos, es posible partir por la figura de las Sirenas que, con su canto melodioso, atraían a los navegantes y enseñaban a cada uno el saber. Peligroso, misterioso y universal, su canto es el modelo de cada canto y, como cada canto, pide el silencio indispensable para la audición. Tal silencio es vivido por figuras miméticas creadas por la fantasía. Las antiguas narraciones y el antiguo teatro requieren, para ser comprendidos, una reflexión sobre la noción de mimesis: actividad fantástica de representación de imágenes silenciosas, estudiada por Platón y por Aristóteles.

Palabras claves: Silencio, sirenas, audición, fantasía, mimesis

Fecha entrega: mayo - 2009

Fecha aceptación: julio - 2009

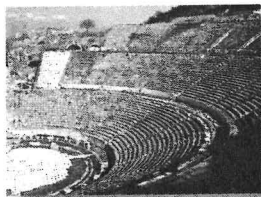


Immagine in portadilla: Teatro di Efeso, rovine di tempo romano.

## Silenzio, stupore e mimesis

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

Io vorrei cominciare questa lezione parlando delle Sirene. Narra Svetonio<sup>1</sup> che l'imperatore Tiberio<sup>2</sup>, quando si trovava con gli eruditi del suo tempo (e gli eruditi del suo tempo erano esperti di Omero) amava chiedere: "Che cosa cantavano le Sirene?" Una risposta a questa domanda ci conduce al nostro argomento, al silenzio, ma dobbiamo compiere un percorso che ci condurrà a comprendere meglio in che senso il discorso sul silenzio è inseparabile da quello sul linguaggio. Cominciamo col chiederci quali siano le caratteristiche del canto delle Sirene così come esso ci viene narrato da Omero, ma anche come esso viene recepito dagli antichi che leggono Omero. In primo luogo questo canto è pericoloso, esso ci attrae irresistibilmente facendoci dimenticare il nostro mondo e le nostre responsabilità. In secondo luogo esso è rivelatorio, giacché ci parla di quel che è accaduto e di quel che accadrà, di quel che conosciamo e di quello che non possiamo conoscere. In terzo luogo è universale, può essere capito da tutti, dai Greci e dai barbari, perché tutti navigano per mare e nessuno sa se incontrerà le Sirene. Quest'ultimo punto è particolarmente importante (per rispondere a Svetonio e per incontrare il nostro argomento): se può essere compreso da tutti il canto non può essere legato ad uno specifico linguaggio, ma deve essere qualcosa di più profondo, qualcosa di diverso del linguaggio e di legato ad esso. Forse quel canto non è un canto ma, come immaginò Platone<sup>3</sup>,

<sup>1</sup> Cfr. A. MANGUEL, *Iliade Odissea, una biografia*.

<sup>2</sup> P. BOITANI, *Sulle orme di Ulisse*, Bologna, Il Mulino 1998, p. 133.

<sup>3</sup> *Resp. X.*

una musica, una melodia, ma non sappiamo se il pericolo di questa melodia sia legato al suo suono o al suo significato. Forse, per essere compreso da tutti, e per tutti pericoloso, quel canto era una musica pura, una musica veicolata dal suono di una voce, ma non riducibile a quella voce. Un suono impossibile da tradurre –una sorta di eco– ma dotato dell'incredibile potere di condurre ciascuno verso se stesso<sup>4</sup>.

L'ipotesi più probabile, già formulata<sup>5</sup> nella storia delle interpretazioni del canto delle Sirene, è che esso fosse fatto di silenzio. Vediamo in che senso. Le lingue che si svilupparono nel mondo omerico e pre-omerico, sotto l'influenza di migrazioni e conquiste, con tentativi di scrittura e creazione letteraria, furono sempre lingue "tradotte". Ovvero lingue che per ragioni di guerra o di commercio servivano a stabilire contatti sia tra chi le condivideva, sia con il forestiero (cioè con il barbaro, che era *barbaro* proprio perché *balbettava* il greco). Passare da un vocabolario all'altro per comprendersi è un atto che resta ancora misterioso, è uno dei misteri essenziali dell'atto intellettuale. Solitamente si pensa ad una comunicazione gestuale, ma è un'interpretazione ingenua, perché è proprio di linguaggio verbale, di linguaggio verbale che si trasforma da una lingua all'altra e che nel trasformarsi trasferisce qualcosa, che stiamo parlando. Ulisse legato all'albero della sua nave non fa nessun gesto, né vede alcun movimento, eppure le Sirene comunicano con lui. La natura di quella comunicazione ha a che vedere con quella forma di comunicazione più profonda (più profonda del linguaggio gestuale e verbale) che è alla base di ogni comunicazione intesa come *traduzione*. Se ogni comunicazione semantica orale o scritta, letteraria o colloquiale, dipendesse dalle parole o da una sintassi, essa non potrebbe mai essere tradotta da una lingua all'altra, perché da una lingua all'altra ciò che cambia sono proprio le parole e la sintassi. Ma, possiamo chiederci, che cosa *resta* quando cambiamo il suono, la struttura, i vocaboli, il peso culturale delle convenzioni linguistiche? Che cosa resta identico? Che cosa trasferiamo –tradurre significa condurre, trasportare, trasferire– lasciandolo *identico*, da una lingua all'altra? Non traduciamo né senso né suono, ma qualcosa che *sopravvive* alla trasformazione del senso e del suono. Questo qualcosa –che è quel che resta quando togliamo tutto– è il silenzio. *Nello spazio di traduzione da una lingua all'altra ciò che si salva, che si trasporta, che, condotto da una riva all'altra, è accolto*

<sup>4</sup> Nella storia delle interpretazioni del canto delle Sirene occupa un posto importante il saggio di Maurice Blanchot, *Le chant des Sirènes* (1953, cf. Boitani, *cit.*, 135), per il quale le Sirene cantano una storia, non una storia qualunque ma *la* storia, il farsi evento della poesia come racconto: le Sirene cantano e incantano e se si rivolgono ai navigatori è perché ogni racconto è navigazione, distanza, ed al contempo "possibilità di percorrere tale distanza". Italo Calvino (cf. Boitani, *cit.*, 136-137) ipotizzò che ciò che le Sirene cantarono ad Ulisse era l'*Odissea* stessa: un brano dell'opera che contiene l'intero poema, una parte che contiene il tutto, l'intera narrazione che fonda tutte le narrazioni della storia dell'Occidente e che perciò rivela l'atto stesso del narrare: è proprio non definendo l'oggetto del canto delle Sirene che Omero raggiunge l'effetto dell'infinità, della temporalità possibile che è la dimensione della narritività in quanto tale.

<sup>5</sup> KAFKA propose che di fronte alle aspettative di Ulisse le Sirene tacessero 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.

*da chi l'accoglie, è uno spazio scenico dell'immaginario che può essere allestito solo nel silenzio.* In questo silenzio, chi accoglie quel qualcosa lo *immagina* e ciò che immagina gli parla di sé, in quella lingua muta in cui gli uomini parlano con se stessi, con gli dèi o con gli stranieri, in quella lingua muta in cui ciò che si comunica è l'essenziale e l'essenziale non è sonoro, ma assolutamente silenzioso. E' però pericoloso, divinatorio e a tutti comprensibile, proprio le tre caratteristiche che da sempre la tradizione riconosce al canto delle Sirene.

Ogni grande letteratura (ogni letteratura che chiamiamo grande) sopravvive attraverso le sue traduzioni (ricreazioni sempre nuove allestite dall'immaginazione) e sopravvivendo rivela ai lettori di ogni epoca, a ciascuno di essi, le sue verità silenziose e pericolose. Queste verità hanno misteriosamente a che vedere, sempre, con i misteri di chi le accoglie ed è questo che garantisce la trasmissione, la comprensione, il *mistero* dell'accoglimento. Non si tratta, si badi bene, di leggere una scrittura convenzionale, nella quale si suppone un codice condiviso tra chi lo utilizza e chi lo decifra, ma di discernere, nel silenzio che si crea nel caso di ogni vera comprensione, un *testo* significativo che ci parli di noi. Così come il navigante, sentendo le Sirene, apprendeva il suo passato e il suo futuro, allo stesso modo un lettore di un testo *tradotto* –ed ogni testo in un certo senso è tradotto, perché ogni testo *traduce* un essere in un linguaggio– apprende quel che il testo *dice* al di là di ogni parola e di ogni suono.

La chiesa del Medio Evo vide nelle Sirene le tentazioni che provocano l'anima nella sua ricerca di Dio e nelle loro voci l'eco dell'animalità che ci allontana dal divino. In questo modo il canto delle Sirene divenne il *contrario* della preghiera; ma è proprio da questa semantica della contrarietà –la linguistica è *essenzialmente* dialettica<sup>6</sup>– che possiamo evincere il legame che esiste tra queste due esperienze simmetriche ed inverse della storia delle idee antropologiche: il loro legame sta nel silenzio. Nel silenzio della preghiera assorta gli uomini e le donne di ogni tempo *ascoltano* la loro fede e la fede è “sostanza di cose sperate”<sup>7</sup>; nel silenzio del canto delle Sirene i naviganti dell'antichità *ascoltano* la loro paura e la paura è “sostanza di cose temute”. Ecco: la fede sta alla speranza come il canto delle Sirene sta alla paura: attraente e terribile, la paura prende corpo ogni volta che nel mare si sente un canto e quel canto è ogni volta nuovo, eppure è sempre lo stesso, proprio come ogni volta nuova e sempre identica a se stessa è la natura della speranza che veicola la preghiera. Solo nel silenzio –all'estremità di ogni suono– è possibile ascoltare la voce della propria paura e della propria speranza e solo questa voce è universale, comprensibile a tutti, antichissima e immortale. E' una voce priva di suono, è una musica iconica: per essere decifrata da tutti, da ciascuno a modo proprio, quella lingua criptica è allo stesso tempo, una profezia chiusa e un testo aperto a infinite traduzioni, nessuna esatta e nessuna esclusiva. Ed è proprio quella qualità ambigua e paradossale, ineffabile e trasparente, che la rende silenziosamente universale.

<sup>6</sup> Cfr. P. VALESIO, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Bologna, Il mulino, 1986, pp. 109-204.

<sup>7</sup> DANTE, *La Divina Commedia, Paradiso*.

Nelle ultime pagine del decimo libro della *Repubblica* Platone racconta delle Sirene e del mito di Er, un mito sulla reincarnazione delle anime. Narra di Ulisse che, invitato a scegliere una nuova sorte, scelse quella di un cittadino comune: nell'istante silenzioso della sua scelta Ulisse rifiuta la gloria di Troia, la fama del guerriero inventore e stratega, la conoscenza del mare, il dialogo con i defunti, l'amore delle maghe, il trionfo sul ciclope, il ruolo del marito e del vendicatore, rifiuta tutto in cambio di una vita anonima. Forse la *saggezza* di questa scelta –sembra ipotizzare Platone– gli fu data nel momento in cui, legato all'albero della nave, fu raggiunto dalla voce delle Sirene. Platone immagina che Ulisse abbia compreso se stesso nel momento in cui ascoltò, o credette di ascoltare, il canto delle Sirene.

Nel IV secolo dell'era volgare Libanio, amico dell'imperatore Giuliano l'Apostata, argomentò nella sua *Apologia di Socrate* che Omero avesse scritto l'*Odissea* come una lode all'uomo che, al pari di Socrate, aveva voluto *conoscere se stesso*.

Ecco, fermiamoci su questo punto: nella bonaccia che precede l'incontro con le Sirene, Ulisse è circondato dal più totale silenzio<sup>8</sup>. Questo silenzio è ciò che consentirà all'eroe di conoscere se stesso perché è innanzitutto ciò che consente alla scena dell'incontro con le Sirene, scena di ascolto, di disegnarsi. Il silenzio consente a molte scene di disegnarsi, nell'*Iliade* e nell'*Odissea*. Quando Achille e il vecchio Priamo venuto a riscattare il corpo del figlio si incontrano, vi è silenzio. Quando Ulisse ascolta il cantore della presa di Troia alla reggia di Acinoo e piange, vi è silenzio. Quando Ulisse nell'Ade tenebrosa, conversa con Agamennone e Achille, scorge Aiace che tace<sup>9</sup>. Il silenzio narrato è il modo (narrativo e drammatico) che assume la scena per disegnarsi nella immaginazione dell'ascoltatore. Ma non solo. Il silenzio entra nel tessuto narrativo di una storia in modo ancor più forte: il silenzio di Omero sull'argomento del canto delle Sirene apre uno spazio immenso, suscita la domanda, chiede di essere riempito: per raccontare quel canto, ogni volta daccapo, nella storia della letteratura, gli scrittori ri-scrivono Omero, la paura e la speranza che quel canto rivela, e questa ri-scrittura, che nasce dal silenzio, è il fondamento stesso della letteratura. Il testo non dice che poche parole al riguardo:

Conosciamo le pene che nella Troade vasta  
soffrirono gli Argivi per volontà degli dèi  
conosciamo quello che accade sulla terra ferace

Ma quelle poche parole aprono un mondo. E lo aprono proprio perché non dicono e non dicendo, invitano ad immaginare che cosa possa essere stato detto. E' possibile ipotizzare che le Sirene ad Ulisse cantassero l'intera *Odissea* (il passato e il futuro dell'eroe) e quest'ipotesi suggerisce che un passo del testo di Omero contenesse l'allusione all'intero poema. L'allusione

<sup>8</sup> P. BOITANI, *Sulle orme di Ulisse*, cit., p. 33.

<sup>9</sup> *Ivi*, 29. Aiace è ancora offeso per il modo in cui gli sono state sottratte le armi di Achille e la sua offesa non assume la forma dell'urlo o dell'insulto, non quella della recriminazione, ma quella –ben più efficace– del silenzio.

è non dire dicendo. E' un modo di esistere del silenzio, del silenzio creativo, letterariamente ed ermeneuticamente creativo, è il modo che sceglie il racconto di creare la scena, una scena che sia disegnata a misura dell'ascoltatore. Tacendo, il narratore consente al lettore di collaborare alla narrazione, di immaginare la scena a misura del *proprio* mistero, di dare alle Sirene il suono della *propria* voce. E' possibile cercare in ogni grande testo letterario quel luogo magico in cui la narrazione contiene se stessa in un'allusione silenziosa e che in virtù di questo suo contenere se stessa raggiunge l'effetto dell'infinità e dell'universalità, l'effetto divinatorio, antichissimo e sempre nuovo, di trascendere il tempo della narrazione e di raggiungere la dimensione temporale di chi ascolta, con le sue domande in attesa di risposta: domande e risposte che possono assumere corpo solo nel silenzio dell'immaginazione creato dal silenzio della narrazione.

Il silenzio della narrazione ha un legame molto stretto con il silenzio siderale. Questo legame ha la forma della meraviglia.

Paul Valery scrive:

“Le silence éternel de ces espaces infinis m'effraye”  
(l'eterno silenzio di questi spazi infiniti mi sgomenta”).

Gli spazi infiniti cui si riferisce Valery sono gli spazi siderali. Da sempre è stata sottolineato come la contemplazione degli spazi siderali sia all'origine della narratività.

Aristotele, nella *Metafisica*, scrive:

Gli uomini hanno cominciato a filosofare, ora, come in origine, a causa della meraviglia: mentre da principio restavano meravigliati di fronte alle difficoltà più semplici, in seguito, progredendo a poco a poco, giunsero a porsi problemi sempre maggiori: per esempio i problemi riguardanti i fenomeni della luna e quelli del sole e delle stelle, o i problemi riguardanti la generazione dell'intero universo.

E' proprio del filosofo questo, essere pieno di meraviglia; né altro principio ha il filosofare che questo.

E' per questo che anche colui che ama il mito (*philomythos*) è, in certo modo, filosofo: il mito, infatti, è costituito da un insieme di cose che destano meraviglia.

Da questi passi del più grande dei filosofi antichi emerge, chiarissimo, il legame tra la meraviglia e la narrazione, tra la *meravigliosa* contemplazione delle stelle e la possibilità di trovare delle risposte, il legame tra il mito e la filosofia, tra il silenzio e il linguaggio. Spazi siderali e spazi narrativi hanno in comune la dimensione della meraviglia da cui nasce la narrazione come rivelazione. Dal silenzio della contemplazione, “a poco a poco”, dice Aristotele, prendono corpo la spiegazione del mistero, il mito, il racconto, la genesi. Muta

è la luna; mute, infinite antichissime sono le stelle. Ciò che giova sottolineare è che quel silenzio sempre antico e sempre nuovo, nel quale gli uomini hanno rintracciato l'origine della filosofia, è *meraviglioso* perché consente la creazione di immagini: immagini della narrazione e della memoria che possano essere rivelative. Ciò su cui dobbiamo allora concentrarci ora è il rapporto tra silenzio, immaginazione e scena narrativa o drammatica.

Per comprendere il rapporto tra queste tre nozioni chiave della poetica antica dobbiamo pensare innanzitutto al fatto che nella Grecia antica, gli eroi, i personaggi della poesia e della letteratura, ma anche gli uomini comuni vivevano come immersi in un'aura, vivevano sotto un segno. Di solito essi pensavano a questo "segno" come alla figura di una divinità, ma anche di un eroe. Nessuno dei Greci sceglieva il suo dio, o il suo eroe, piuttosto ne era scelto. Ciò comportava un'idea dell'esistenza personale molto diversa dalla nostra e in quell'idea dell'esistenza personale avevano uno spazio limitato cose come la volontà individuale o la libera scelta esistenziale. Di solito, quando dicevano o facevano qualcosa, le donne e gli uomini greci sentivano di obbedire a quell'elemento misterioso che li possedeva, a quel "segno", sentito come divino<sup>10</sup>, che determinava i loro comportamenti. E' sempre in momenti cruciali dell'esistenza o della narrazione, momenti cruciali che sono momenti di silenzio, che essi assumono coscienza dell'influenza del misterioso sul quotidiano.

Quando accadeva che gli uomini cercassero di resistere a quella "influenza", le conseguenze del loro destino finivano per mostrare loro che tale resistenza era inutile. Nell'anima dei Greci il divino e l'eroico si intrecciavano con l'umano e il quotidiano, l'eternità era intessuta di temporalità. Non che i due livelli fossero confusi, tutt'altro. Ciò che accadeva era piuttosto che talvolta essi si incontravano<sup>11</sup>, e i documenti che permettono a noi di ricostruire questa dimensione mitica, quest'aura dell'esistenza greca, sono senz'altro i poemi omerici e le tragedie attiche. In quei testi celeberrimi – come appare chiaramente ad ogni loro lettore – gli eroi vivono sotto un segno divino che è ad un tempo trascendente ed immanente rispetto al piano in cui gli eroi stessi si muovono. Essi stessi *sono* – con le loro azioni, con i loro pensieri e con le loro parole – quel "segno" che li abita e li determina, che li salva e li perde.

Quando nella letteratura greca gli dèi diventano visibili, accade che essi assumono aspetto umano e che umani sono i loro pensieri e le loro parole. Più

<sup>10</sup> 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, 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.

<sup>11</sup> 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 dèi, di rivelare, in una prova, la presenza su di sé del divino".



che ad una concezione antropomorfa della divinità, dobbiamo pensare, per comprendere l'aura mitica in cui vivevano i Greci, ad una maniera di pensare e di sentire l'esistenza umana – e l'esistenza empirica in genere – come luogo della rappresentazione e della visualizzazione dell'esistenza eroica e divina. Se ognuno degli uomini vive sotto il “segno” di una divinità o di un eroe, la vita di ognuno degli uomini è la modalità con cui quel “segno” divino o eroico si dispiega, disegna una sua esistenza temporale e visibile, senza perdere la sua “alterità”, la sua appartenenza ad un'altra dimensione della temporalità, che non è quella individuale, personale, umana.

Ogni esistenza individuale è al contempo un'esistenza individuale e la traccia di un'esistenza divina. Ogni storia, in questa prospettiva, è particolare ed anche universale, è normale ed anche eroica, è temporale ed anche eterna. Soprattutto ogni storia ha un senso, ed il senso di ogni storia viene compreso, decifrato, nella misura in cui si scorge l'universalità nascosta nella particolarità, nella misura in cui si individua la traccia eterna in ciò che è temporale; in cui si interpreta ciò che è temporale come un'immagine di ciò che è eterno, un'immagine mobile di ciò che è immobile. Ciò comporta una dimensione strutturalmente narrativa di ogni esistenza<sup>12</sup> e spiega quella sorta di “naturalità” che ha la cultura poetica in Grecia<sup>13</sup>.

Ognuno degli spettatori – grazie alla magia mimetica del teatro, che è la magia mimetica del mondo – viveva nella stessa aura in cui vivevano i personaggi delle tragedie che venivano rappresentate, e ognuno degli spettatori, precisamente come ognuno dei personaggi, sentiva di non essere l'unico interprete della propria esistenza, il protagonista assoluto dei propri gesti e dei propri atti. La rappresentazione teatrale e il poema epico hanno nella cultura antica il ruolo macroscopico che hanno, l'immenso impatto paideutico che da sempre gli studiosi sottolineano, perché si pongono come la più naturale congiunzione tra la dimensione divina ed eroica e la dimensione umana e quotidiana: sono la messa in scena di quell'aura mitica alla quale gli spettatori da sempre appartengono, sono il suggello di questa appartenenza, la sua formulazione poetica: qualcosa come una coscienza, una scenografia mentale, l'insieme delle condizioni di una visibilità psichica<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> 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 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.

<sup>13</sup> 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.

<sup>14</sup> 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.

Tutto questo è molto di più dell'identificazione dello spettatore nel personaggio<sup>15</sup> e va tenuto presente quando ci interroghiamo sui meccanismi di coinvolgimento che la poesia antica, narrativa e teatrale, poneva in essere. Se abbiamo fatto riferimento a questi meccanismi è perché dobbiamo ricordare che tale "identificazione" avveniva tra lo spettatore e il personaggio perché avveniva innanzitutto tra il personaggio e il suo "segno" divino: la modalità attraverso la quale il personaggio assume coscienza del proprio destino, riconosce la sua storia come il dispiegarsi di un "segno", è la stessa con cui lo spettatore guarda alla propria esistenza, in un lungo momento di silenzio, e vi guarda guardando alla scena come ad uno specchio, uno specchio variegato e senza tempo che rappresenta la possibilità per ognuno di incontrare se stesso.

La catena poetica delle identificazioni mimetiche descritta da Platone nello *Ione* sottolinea come il dio ispiratore e il poeta ispirato, il personaggio del poema e lo spettatore che guarda al personaggio diventano, ad un certo punto dell'esperienza della poesia, tutti un'unica cosa<sup>16</sup> e quest'unica cosa che essi diventano è la consapevolezza dell'identità tra la vita e l'arte, l'immaginazione e l'esperienza, l'esistenza e la narrazione, l'eternità e la temporalità<sup>17</sup>.

Tutta intera questa esperienza delle "identificazioni" viaggia nella cultura greca sotto il segno della *mimesis*. È un atto mimetico ciò che consente al personaggio di un poema o di una tragedia di scorgere nel suo destino le tracce di un volere divino che lo trascende e lo abita. È un atto mimetico ciò che consente all'autore di un poema o di una tragedia di prestare pensieri e parole ai suoi personaggi. È un atto mimetico ciò che consente al fruitore di un poema o di una tragedia di cercare nel cammino di un personaggio le orme del proprio cammino, le tracce del suo "segno" divino, il senso del suo destino<sup>18</sup>. La mimesis è ciò che consente tutte queste "identificazioni", è lo snodo di tutte queste congiunzioni, ed è anche, in quanto "rappresentazione", ciò che consente

<sup>15</sup> 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 Erinni nelle *Eumenidi* di Eschilo: spettatori e attori appaiono li legati più che in ogni altra tragedia greca perché la scorta del secondo coro è costituita da cittadini-attori che rappresentano se stessi.

<sup>16</sup> Cfr. G. LOMBARDO, *L'estetica antica*, Bologna, Il Mulino 2002, p.43.

<sup>17</sup> 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.

<sup>18</sup> 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, mediamente, 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).

di riconoscerle, perché è solo quando sono “messe in scena”, sono rappresentate, rese visibili e viste, che esse diventano chiare, agiscono come operatori culturali e si tramandano come figure della coscienza. E' allora sulla nozione di *mimesis* che dobbiamo concentrare la nostra attenzione.

Aristotele nella *Poetica*<sup>19</sup> non definisce la *mimesis*, ma lega ad essa le due cause (ἀττίαι δύο), entrambe naturali, che hanno dato vita all'arte poetica: la *mimesis* (τὸ μιμῆσθαι) –dice Aristotele– è connaturata agli uomini fin dall'infanzia e tutti traggono piacere τοῖς μιμημασι. Da queste due affermazioni non si comprende esattamente che cosa sia la *mimesis*. Aristotele però aggiunge una specificazione che in genere viene tradotta come una parentetica: in ciò –egli afferma– l'uomo si differenzia dagli altri animali, nell'essere il più portato all'attività del μιμῆσθαι.

Per comprendere che cosa questo significhi esattamente è necessario uno sforzo di comprensione del contesto che comincia dall'abbandono di ogni significato improprio della *mimesis* intesa come “imitazione”. Tutto il contesto –come vedremo– indica che qui Aristotele sta dicendo che tra tutti gli animali l'uomo è il più portato ad una certa attività rappresentativa che si connota come attività produttiva<sup>20</sup>. L'attività di produzione della rappresentazione non è solo umana, anzi è presente in molti animali, ma soltanto nell'uomo è sviluppata in tutta la sua potenzialità<sup>21</sup>. Questa attività (τὸ μιμῆσθαι) è naturale per l'uomo fin dall'infanzia. Grazie alla *mimesis* (διὰ μιμήσεως) l'uomo fin dall'infanzia τὰς μαθησεις ποιῆται ... τὰς πρώτας “si fabbrica le nozioni fondamentali”: gli uomini apprendono tutto ciò che apprendono fin da bambini grazie a questa capacità naturale e piacevole<sup>22</sup> di rappresentare a se stessi le cose, di “riprodurle mentalmente”. L'attività di rappresentazione e di riproduzione mentale è un'attività abitudinaria. Da questa attività abitudinaria, che consiste nella produzione di immagini<sup>23</sup>, nasce l'arte poetica come arte rappresentativa.

La *phantasia*, dice Aristotele nel *De anima*, è il darsi di un'apparizione (φάντασμα τι), rinvia all'impressione di qualcosa posto “davanti agli occhi”. È quel processo grazie al quale noi diciamo che un'immagine ci si presenta, si produce in noi (ἔστιν ἡ φαντασία καθ' ἣν λέγομεν φάντασμα τι ἡμῖν γίγνεσθαι)<sup>24</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. Aristot. *Poet.* 1448b4-19.

<sup>20</sup> Sul paragone istituito da Aristotele tra la natura ed un pittore cfr. *De gener. anim.* II 6743b20.

<sup>21</sup> Cfr. Sophie Klimis, *Voir, regarder, contempler: le plaisir de la reconnaissance de l'humain*, in “Les Etudes philosophiques” 4 (2003), pp. 466-482.

<sup>22</sup> Nella *Retorica* (I 11, 1371 b4-12) Aristotele scrive che così come apprendere ed ammirare sono cose piacevoli, le cose dello stesso ordine lo sono anch'esse necessariamente, e gli esempi che fa sono le rappresentazioni (τὸ μιμητικόν): “quelle della pittura, della scultura, della poesia”.

<sup>23</sup> In *De anim.* III, 8, 432 a8-10 Aristotele scrive che il pensiero si accompagna necessariamente ad un *phantasma*. In *De mem.* I 450b21-27 scrive che il *phantasma* che si disegna nel nostro pensiero è come una copia (εἰκόν) e un ricordo (μνημόνευμα) di qualcosa che esiste fuori di noi. Coloro che sono in uno stato di estasi parlano dei *phantasmata* come se fossero delle realtà, “ciò si produce quando si guarda come una copia (ὡς εἰκόνα) ciò che non lo è” (*De mem.* I 451 a 8-17; cfr. J. Frère, *Fonction représentative et representation. Φαντασία e Φάντασμα* selon Aristote, in G. Romeyer Dherbey (sous la direction de), *Corps et âme. Sur le De Anima d'Aristote. Études réunies par Cristina Viano*, Paris, Librairie philosophique J.Vrin, 1996, pp. 331-348, 335).

<sup>24</sup> *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”).

Molti animali hanno la *phantasia* (428a22-24), pare che ce l'abbiano, dice Aristotele, la formica e l'ape, ma non il verme (428a11). Se comprendiamo il legame che esiste tra la *mimesis* e la *phantasia* comprendiamo perché nella *Poetica* Aristotele dice che la capacità di rappresentazione (*mimesis*) è il modo che hanno gli uomini per fabbricarsi le prime forme di apprendimento. Nessuna cognizione sarebbe possibile senza la *mimesis*, senza quella capacità innata negli umani<sup>25</sup> di rappresentarsi e rappresentare certe immagini.

Legate alle sensazioni ma distinte da esse, le *phantasiai* sussistono in assenza: secondo *De anim.* III 3, esse non hanno luogo senza le sensazioni (427b14), ma non sono sensazioni. Secondo 428b10-15, la *phantasia* è un movimento prodotto dal senso a somiglianza della sensazione. È dunque ciò che produce delle immagini che somigliano alle sensazioni, ma che continuano a sussistere nell'anima in assenza delle sensazioni. La *phantasia* deriva il suo nome dalla luce<sup>26</sup>; è un "vedere" che accompagna l'intellezione o il desiderio di un oggetto assente. L'oggetto assente è "visto" dalla *phantasia* sotto forma di immagine.

Questo "vedere", che si è tentati di definire come un "vedere mentale", non è però né propriamente un "vedere", né propriamente "mentale". Aristotele infatti localizza la *phantasia* al di fuori della sensazione propriamente detta (benché dica che la *phantasia* è legata alla sensazione), ed anche fuori del pensiero propriamente detto (benché dica che senza la *phantasia* non può esservi pensiero)<sup>27</sup>.

Tutto ciò fa pensare che la *phantasia* sia ciò che noi tradizionalmente chiamiamo "immaginazione", perché non si tratta solo di ritorni memoriali di sensazioni, ma di una vera e propria produzione di immagini, in condizioni che non sono quelle della vita reale, ma quelle della produzione artistica, o meglio, come vedremo, di ciò che la produzione artistica implica<sup>28</sup>. Ciò che è necessario all'immaginazione per creare una rappresentazione che sia rivelativa è il silenzio. In una condizione di silenzio l'anima è concentrata e produce un'immagine che non soltanto ripropone figure già viste, ma le compone, le scompone, imprime ad esse un movimento, raffigura azioni future e le modifica. Se la *phantasia* fosse semplicemente ciò che intendiamo con il termine "rappresentazione" – sostiene Lefebvre<sup>29</sup> – solo quel "vedere mentale" che prepara il pensiero e lo accompagna, e non invece anche quella immaginazione creativa e simulatrice che prepara l'arte e la

<sup>25</sup> Se molti animali hanno la *phantasia*, gli uomini sono i soli animali ad avere la *phantasia loghistiche* (*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).

<sup>26</sup> Cfr. Aristot. *De anim.* 429a1-4: "È poiché la vista è il senso per eccellenza, l'immaginazione (φαντασ(α) ha preso il nome dalla luce (φαῖο) giacché senza la luce non è possibile vedere".

<sup>27</sup> *De anim.* III 8, 432a8.

<sup>28</sup> Nella *Poetica* (1447a18) Aristotele collega la rappresentazione produttiva di tipo artistico (*poiein*) all'immagine (*eikon*) e dice che alcuni rappresentano (μιμῶνται) con il colore e il disegno e così facendo creano in noi un'immagine (*ἀπεικάζοντες*), altri rappresentano con la voce. Tutte le arti poetiche costruiscono la rappresentazione (ποιῶνται τῆν μίμησιν) con il ritmo, il linguaggio e la melodia.

<sup>29</sup> Cfr. R. LEFEBVRE, *Faut-il traduire le vocable aristotélicien de phantasia par «représentation»?*, in "Revue philosophique de Louvain" 4 (1997), pp. 587-616.

rende possibile, dovrebbe essere definibile come una combinazione di sensazione e opinione, la qual cosa è esclusa da Aristotele in *De anima* 428a24-428b10.

Ogni forma di poesia richiede *phantasia*, richiede cioè immaginazione, capacità di avere rappresentazioni in assenza, rappresentazioni mentali legate alla propria soggettività individuale, al proprio corpo, alle proprie esperienze, alla propria storia personale e sensoriale. Ma non solo. Il poeta è poeta perché è capace di *πρὸ ὀμμάτων τιθέναι*, cioè di "mettere sotto gli occhi" mentali (*Poetica* 17, 1455a23-24; *Retorica* II 8, 1386a34) dell'ascoltatore tali rappresentazioni in assenza. L'arte poetica per eccellenza, quella in cui questa capacità è più forte, è la tragedia. Per essere un poeta tragico è necessario avere un'eccellente capacità di creare negli altri tali rappresentazioni in assenza. È necessario essere in possesso di quella tecnica –quell' arte– che consente di mettere in scena le proprie immagini mentali: di presentare agli altri, vestite di musica e di parole, quelle rappresentazioni della propria *phantasia* che egli ha creato nel silenzio della propria immaginazione creatrice. È esattamente questo che fa di un poeta un poeta. Ciò vale innanzitutto per il teatro, ma vale in misura e forme diverse per ogni forma di poesia: ogni poesia infatti è poesia innanzitutto perché rappresenta e pone dinanzi agli occhi (dell'anima) dell'ascoltatore ciò di cui parla. Così Omero, così Empedocle<sup>30</sup>, così ogni poeta<sup>31</sup>. Il poeta rende visibile l'invisibile. Crea per gli altri, con le parole, delle immagini. La poesia dà forma al pensiero, lo raffigura. *Ut pictura poesis*<sup>32</sup>.

Se vogliamo guardare più da vicino il fenomeno della presentazione in scena delle immagini create dalla *phantasia* di un poeta dobbiamo focalizzare le modalità di allestimento dello spettacolo nella Atene del V secolo a.C.

Le aspettative culturali del pubblico ateniese –scrive Sevieri<sup>33</sup>– il suo "orizzonte di attesa", nel momento in cui lo spettacolo stava per iniziare, possono essere ricostruite soltanto tenendo conto del fatto che nei giorni precedenti alla rappresentazione era possibile, per i cittadini, assistere al "proagone", dunque si sapeva non solo chi fossero i tragediografi ai quali "era stato concesso il coro", ma anche quale sarebbe stato l'argomento delle tragedie in concorso. Il *proagon* informava il pubblico su tutti i dettagli del programma. Nella seconda metà del

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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).

<sup>32</sup> 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.

<sup>33</sup> ROBERTA SEVIERI *La tragedia*, in Guidorizzi (a cura di) 2003, pp. 70-115.

V secolo tale cerimonia si svolgeva nella nuova sala di Pericle, l'*Odeon*, costruita accanto al teatro. Qui si recavano i poeti scelti con i loro coreghi, attori, musicisti e componenti del coro, in magnifiche vesti e inghirlandati. Durante il proagone nessuno degli attori portava la maschera né indossava i costumi teatrali, di modo che il pubblico potesse conoscere l'identità dei personaggi mascherati che nei giorni successivi avrebbe guardato nel teatro; pare –scrive Baldry<sup>34</sup>– che ogni poeta salisse a turno sul podio accompagnato dai propri attori per annunciare i titoli delle sue opere e anche forse per esporre brevemente la trama: storie che tutti conoscevano da sempre e un singolo nome era sufficiente a evocare un complesso di avvenimenti. Supponiamo –scrive Severi<sup>35</sup>– “che si trattasse di Edipo: nessuno ignorava il suo vittorioso duello verbale con la Sfinge, né il suo malaugurato scontro con l'ignaro e sconosciuto padre Laio, né l'altrettanto scellerato e inconsapevole matrimonio con la madre Giocasta e l'infausta nascita di figli destinati al fratricidio”. Fin qui siamo nel pieno del contenuto tradizionale dello spettacolo, siamo cioè di fronte alla prima dimensione del teatro, a ciò che lo spettacolo ha di costante, di prevedibile, di universale. Ma poi c'è dell'altro, cioè la seconda dimensione del teatro, e si tratta proprio di ciò che lo spettacolo allestirà in quanto spettacolo, in quanto interpretazione particolare di un mito universale: il pubblico era interessato a vedere *come* l'autore avrebbe portato il suo Edipo a fare ciò che non poteva evitare di fare, ossia uccidere il padre e sposare la madre: quale sequenza di avvenimenti avrebbe fatto rappresentare sulla scena e quali avrebbe lasciato in ombra, alludendovi soltanto; come avrebbe presentato i personaggi, quali caratteri avrebbe loro attribuito, quali spiegazioni avrebbe dato delle loro azioni, quali parole sarebbero state pronunciate: insomma quale variante avrebbe trasformato una storia antica in una rappresentazione nuova, capace di coinvolgere ciascuno degli spettatori in prima persona, plasmando la sua cultura e facendosi plasmare da essa<sup>36</sup>. E' in questa seconda dimensione teatrale che il silenzio assume tutto il suo significato drammatico: le scene del riconoscimento, della rivelazione, della perdizione, soprattutto le scene dell'assunzione di consapevolezza, da parte dei personaggi, della rivelazione o della perdizione, sono scandite dal silenzio. Esso consente alla scena di disegnarsi e al pubblico di contribuire, con la concentrazione e l'identificazione, all'allestimento della scena.

Quando la rappresentazione aveva inizio il pubblico vedeva ben pochi accessori scenici: niente sipario, perché il teatro era all'aperto e la luce era quella naturale dei vari momenti della lunga giornata teatrale. Niente effetti speciali. Nessuna distanza tra attori e pubblico. Niente di materiale distingue la scena teatrale da una scena cui si può assistere per strada. La scenografia era focalizzata intorno alla facciata di un edificio, detto *σκηνή*, che ospitava i cambi di costume degli attori e alcuni semplici strumenti scenici. Esso poteva rappresentare

<sup>34</sup> Cfr. H. C. BALDRY, *I Greci a teatro*, tr.it. Roma-Bari, Laterza 200417 (Edizione originale: *The Greek Tragic Theatre*, London 1971), p. 38.

<sup>35</sup> SEVERI, *op. cit.*, p.73.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 73; Baldry *op.cit.*, p. 68.

qualunque cosa il drammaturgo suggerisse con le parole: un palazzo, un tempio, un'abitazione privata, una caverna, oppure, se nessuna indicazione in proposito veniva fornita, esso era semplicemente ignorato. Non esisteva alcuna vera e propria scenografia: ciò che il pubblico "vedeva" non era per così dire sulla scena, ma nelle parole della poesia; la scena era costruita verbalmente ed era questo ciò che rendeva il teatro il luogo proprio dell'immaginazione<sup>37</sup>.

I testi del teatro greco antico, proprio come i testi omerici, sono potentemente evocativi<sup>38</sup> e creano la loro scenografia verbale anche attraverso la fruizione della semplice lettura<sup>39</sup>. I testi teatrali e quelli omerici creano una scenografia verbale che condiziona la fruizione dell'intera opera, ed al lettore accade di essere trasportato in un'atmosfera creata dall'autore del testo tramite i silenzi e le parole<sup>40</sup>.

Nel teatro antico il vero e proprio inizio del dramma era rappresentato dall'ingresso in scena dell'attore al quale era affidato il prologo. Quest'ingresso

<sup>37</sup> 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 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".

<sup>38</sup> 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.

<sup>39</sup> 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.

<sup>40</sup> 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.

poteva avvenire da una delle due vie di accesso laterale (dette *eisodoi*) che conducevano dal limitare della cavea all'orchestra, oppure direttamente dalla porta della *skene*. Poiché ogni indicazione era affidata alle parole e alla loro ombra silenziosa, era indispensabile che il nuovo arrivato si presentasse, fornendo ragguagli sull'ambientazione della vicenda: sui luoghi e sui tempi. Prima ancora di questi ragguagli e di questa presentazione era necessario, però, che il silenzio scandisse la scena, consentisse al pubblico di concentrarsi, di identificarsi, di immaginare. Il prologo della tragedia doveva servire a creare, scandita dal silenzio, un'atmosfera. In questa prospettiva, è esemplare il prologo dell'*Agamennone* di Eschilo, recitato dalla sentinella che Clitennestra, regina di Argo, ha collocato sul tetto della reggia per spiare i segnali del ritorno del re:

Agli dèi chiedo di liberarmi da questa fatica, da questa guardia, che dura ormai da un anno, durante la quale, stando sulla casa degli Atridi sdraiato sulle braccia alla maniera di un cane, ho imparato a conoscere il concilio degli astri notturni e le luminose potenze che portano inverno ed estate ai mortali, le stelle brillanti nell'etere, quando tramontano e quando sorgono. E adesso vigilo in attesa del segnale di una fiaccola, il luminoso raggio di un fuoco che porti da Troia una notizia, una voce di conquista: così infatti impone il cuore di una donna capace di maschi pensieri<sup>41</sup>.

Non a caso incontriamo qui, come in Aristotele, in Valery e in tanti altri autori, innanzitutto le stelle e il loro silenzio, poi la narrazione che da questa contemplazione comincia.

I testi di questa lezione sono quelli indicati ed indicati in nota sono anche i riferimenti bibliografici.

---

<sup>41</sup> Aesch. *Agam.* 1-11. Trad. E. Medda.