

# La *phantasia* del sublime: genealogia di una categoria letteraria

di *Mauro Serra*

1. Nelle pagine seguenti ci proponiamo di analizzare uno dei passi più noti del *Peri hupsous*<sup>1</sup>, l'*incipit* del cap. XV all'interno del quale vengono delineate le caratteristiche della *phantasia* e il contributo che essa fornisce alla produzione del sublime. Il nostro scopo non è tracciare una storia del termine<sup>2</sup>, ma piuttosto una preistoria del concetto. In altri termini, dopo aver brevemente analizzato le caratteristiche che nel trattato vengono attribuite alla *phantasia* e aver ricostruito lo specifico contesto in cui si inserisce l'analisi condotta dall'Anonimo, cercheremo di mostrare, seppure in modo parziale e incompleto, che l'insieme dei problemi teorici sollevati dalla nozione di *phantasia* ha una storia che precede la comparsa del termine e attraversa gran parte della riflessione della cultura greca sul linguaggio<sup>3</sup>.

Ecco, nella traduzione di Giulio Guidorizzi, il testo dei primi due paragrafi del cap. XV del trattato *Sul sublime*:

Oltre a ciò, mio giovane amico, sono molto adatte a produrre gravità, altezza di linguaggio e potenza espressiva anche le fantasie (*phantasiai*), come noi definiamo ciò che altri chiamano "idolopee"; comunemente (*koinēs*), con la parola fantasia (*phantasia*) s'intende tutto ciò che in qualche modo suscita un'idea che genera una formulazione verbale: ma ormai (*ēdē*) è invalso l'uso d'impiegare questo nome per indicare ciò che si dice sotto l'impulso dell'entusiasmo (*enthousiasmou*) e della passione (*pathos*) tanto che pare di vederlo e di parlo sotto gli occhi degli ascoltatori.

Certo non ti sfugge che una cosa è la fantasia degli oratori, un'altra quella dei poeti, e neppure che il fine della poesia è lo sbigottimento (*ekplēxis*), quello della prosa l'evidenza (*enargeia*): ma l'una e l'altra ricercano in pari modo il patetico e la concitazione:

madre, ti supplico, non mi guardare  
con l'occhio sanguigno del serpente:  
eccole, eccole, mi balzano vicino  
e  
ahi, mi ucciderà! Dove posso fuggire?

Qui è il poeta stesso che ha scorto le Erinni, e quasi ha costretto gli ascoltatori a vedere ciò che gli è comparso nella fantasia<sup>4</sup>.

Cominciamo con il sottolineare gli elementi di maggior rilievo presenti nel passo, prima di sottoporli a un'analisi più dettagliata: 1. l'Anonimo traccia una differenza tra l'uso abituale del termine *phantasia* e quello che si è oramai affermato nella sua epoca e a cui lui stesso fa riferimento; tale differenza appare nettamente marcata dalla presenza delle particelle correlative *men/de* e dall'opposizione dei due avverbi *comunemente/ormai*; 2. in base al significato che l'autore del trattato considera prevalente ai suoi tempi e che fa proprio, la *phantasia* deve essere intesa come la capacità di creare, tramite il linguaggio, immagini che hanno una tale evidenza da risultare quasi percettivamente visibili agli occhi degli ascoltatori. Più precisamente, bisogna parlare di un processo in virtù del quale le immagini appaiono alla mente dell'autore, che è in grado di trasformarle in enunciati, senza che vada persa la loro natura di visioni. Per questo motivo, subito dopo la citazione dell'esempio tratto dall'*Oreste* di Euripide, si dice che il poeta, in questo caso, ha quasi costretto gli ascoltatori a vedere (*theasasthai*) l'immagine che gli si era manifestata (*ephantasthē*). Perché tale processo abbia luogo è assolutamente necessaria una forte spinta emotiva: solo sotto l'impulso dell'entusiasmo e della passione il poeta ha l'impressione di vedere e può di conseguenza porre sotto gli occhi degli ascoltatori ciò che ha egli stesso visto; 3. sebbene l'impatto emotivo sia non solo l'origine ma anche il fine del processo imperniato sulla *phantasia*, l'Anonimo distingue, almeno in linea di principio, tra lo scopo della *phantasia* poetica, che è appunto lo sbigottimento degli ascoltatori, e quello della *phantasia* oratoria, che è invece l'evidenza.

Per comprendere in cosa consista la novità dell'impiego del termine, una novità ormai data per scontata ma che, peraltro, non troviamo attestata in modo così esplicito in alcun altro autore a eccezione di Quintiliano (VI, 2, 28-30), bisogna innanzitutto mettere a fuoco il contesto entro il quale essa si colloca. Come va interpretato l'avverbio "comunemente" con cui l'Anonimo fa riferimento all'accezione precedente? Tre sono le interpretazioni possibili: se inteso in senso forte, l'avverbio farebbe riferimento a un'interpretazione del termine *phantasia* condivisa da tutte le maggiori scuole filosofiche «d'Aristote [...] aux "Modernes"»<sup>5</sup>. Questa ipotesi, tuttavia, va incontro a una grossa difficoltà: se è vero che il termine *phantasia* svolge un ruolo di assoluto rilievo in tutte le scuole filosofiche dell'ellenismo, non è meno vero che sul modo in cui il termine debba essere interpretato esiste tra queste stesse scuole (e talora anche

all'interno di ciascuna di esse) un acceso dibattito<sup>6</sup>. In alternativa si può invece pensare che l'avverbio faccia riferimento a un significato che appartiene alla *koinè* linguistica dell'ellenismo, senza avere cioè una caratterizzazione specificamente filosofica; tuttavia, sembra improbabile, anche alla luce della contrapposizione successivamente delineata con un'accezione "estetico-retorica", che si abbia qui a che fare con una definizione appartenente alla lingua comune senza alcuna qualificazione di tipo filosofico<sup>7</sup>. La terza e più probabile ipotesi è invece che l'accezione a cui si fa riferimento appartenga a una scuola filosofica ben precisa – quella stoica – e che l'avverbio serva a marcare la diffusione di questa accezione che, in forma banalizzata, è ormai divenuta di uso comune<sup>8</sup>. A sostegno di quest'ultima ipotesi militano almeno due elementi: in primo luogo l'identificazione della *phantasia* con un dispositivo di tipo cognitivo-linguistico sembra essere un tratto tipico dell'interpretazione di questo termine fornita dagli stoici. Per rilevarlo basterà prendere in considerazione le seguenti testimonianze di Diogene Laerzio e Sesto Empirico: «E così la rappresentazione (*phantasia*) viene per prima, segue il pensiero con la sua capacità di esprimere quanto riceve dalla rappresentazione, manifestandolo nel discorso» (*SVF*, II, 52, trad. mia); «Linguistica è la rappresentazione (*phantasia*) in base alla quale è possibile esprimere mediante il discorso ciò che è rappresentato» (*SVF*, II, 187, trad. mia).

In secondo luogo, i versi di Euripide offerti dall'Anonimo come esempio sono frequentemente citati in ambito stoico, all'interno di una ridefinizione del concetto stesso di *phantasia* che merita di essere qui richiamata. In un lungo frammento di Crisippo (*SVF*, II, 54), riportato da Aezio, la *phantasia* viene distinta dal *phantastikon* in base alle seguenti considerazioni: mentre l'una è definita un'affezione che ha luogo nell'anima e che è in grado di manifestare ciò che l'ha causata – perciò viene paragonata alla vista, ricordando tra l'altro l'associazione etimologica tra *phantasia* e *phōs* ("luce") presente già in Aristotele – l'altro è «un'attrazione vuota», vale a dire un'affezione che si produce in assenza di un oggetto reale, negli attacchi di melanconia e di pazzia, come quello di cui è vittima Oreste nell'omonima tragedia euripidea. È a questo punto, infatti, che si trova la citazione dei versi presenti anche nel testo dell'Anonimo<sup>9</sup>. Si può così cogliere il singolare spostamento semantico che è all'opera nel *Sublime*: ferma restando la connessione della *phantasia* con uno stato di forte coinvolgimento emotivo, il poeta è in preda all'entusiasmo e alla passione, non vi è però alcun riferimento né alla duplicazione terminologica presente in Crisippo, né soprattutto alla pazzia. Ciò che in una prospettiva epistemologica appare una forma di inganno – si è at-

tratti da qualcosa che non esiste – diviene in ambito “estetico” una virtù, uno dei mezzi per ottenere l’elevatezza del discorso e la potenza espressiva. Per comprendere come sia stato possibile realizzare questa riconfigurazione concettuale, dobbiamo ritornare alla distinzione tra la *phantasia* poetica e quella retorica avanzata dall’Anonimo. Mentre l’effetto dell’una è lo sbigottimento, uno stato di alterazione emotiva del tutto paragonabile a quello di cui è preda il poeta, l’effetto dell’altra, come si conviene in un contesto le cui finalità sono specificamente persuasive, è l’evidenza<sup>10</sup>. La persuasione prodotta in tal modo, vale a dire tramite l’evidenza, tuttavia, si rivela non meno vincolante nei confronti dell’ascoltatore. Sempre nel cap. 15 del trattato, l’Anonimo afferma, infatti, che la *phantasia* retorica «non solo persuade l’ascoltatore ma lo rende schiavo» (15, 9). Ora, nella teoria della conoscenza dello stoicismo<sup>11</sup>, una metafora del tutto analoga è adoperata per caratterizzare un tipo specifico di *phantasia*, quella “comprensiva”, la sola in grado di generare la conoscenza e la scienza. Tre sono gli elementi che rendono una *phantasia* “comprensiva”: 1. provenire da ciò che esiste; 2. essere conforme alla realtà, rappresentandone una sorta di impronta; 3. non poter in alcun modo derivare da ciò che non esiste. La contemporanea presenza di tutti e tre questi elementi rende una *phantasia* comprensiva e in quanto tale “criterio della verità”. Essa viene individuata e riconosciuta senza possibilità di errore in virtù della sua evidenza, giacché spinge l’individuo all’assenso senza alcuna esitazione. La metafora che, secondo Sesto Empirico, Crisippo adoperava per caratterizzare questo stato di cose era quella del “tirare per i capelli”: l’evidenza, o per meglio dire una rappresentazione che sia evidente, tira per i capelli verso l’assenso. In altri termini, essa esercita una forza di attrazione irresistibile, del tutto paragonabile all’effetto che la *phantasia* retorica esercita sull’ascoltatore, soggiogandolo. Come scrive Juliette Dross: «Il paraît dès lors possible de dresser une analogie fonctionnelle entre la *phantasia kataleptike* stoïcienne, dont l’évidence “nous tire par les cheveux” vers l’assentiment, et la *phantasia* littéraire, qui, soit par le choc qu’elle provoque, soit par son évidence – les deux étant souvent mêlés –, asservit l’auditeur et le presse inéluctablement à l’assentiment»<sup>12</sup>.

Ricapitoliamo brevemente quanto emerso sinora dalla nostra analisi. La *phantasia* viene considerata nel trattato *Sul sublime* un intenso processo di visualizzazione che coinvolge tanto il poeta e l’oratore che l’uditorio al quale essi si rivolgono, diventando vettore di un profondo coinvolgimento emotivo. Il contesto teorico che fa da sfondo all’interpretazione fornita dall’anonimo autore del trattato è rappresentato dallo stoi-

cismo. Mentre però nella filosofia stoica la *phantasia* rappresenta un dispositivo di natura cognitiva e, associata alla sensazione, viene identificata con la prima fase della conoscenza, essa acquisisce ora una connotazione psicologica e una specificazione in senso estetico-retorico: la *phantasia* è tanto l'immagine mentale presente agli occhi del poeta, quanto la sua capacità di far apparire quest'immagine agli occhi dell'ascoltatore. Particolarmente rilevante è il fatto che in entrambi i casi a essere in gioco è il rapporto tra esperienza percettiva e linguaggio. L'evidenza auto-dimostrativa che costituisce il fondamento della conoscenza si è trasformata in un'evidenza costruita linguisticamente dallo scrittore, diventando in questo modo uno degli elementi atti a generare il sublime.

2. Tenendo questi elementi sullo sfondo, in particolare il nesso concettuale che collega la capacità di visualizzazione al rapporto tra l'esperienza percettiva della realtà e il linguaggio, compiamo un salto a ritroso, fino alle origine stesse della cultura greca, i poemi omerici, e prendiamo in considerazione un passo sul quale hanno recentemente richiamato l'attenzione, in una prospettiva pertinente al discorso che stiamo svolgendo, Giovanni Cerri e Roberto Velardi<sup>13</sup>. Al termine del racconto che Odisseo ha fatto delle sue peripezie nella reggia dei Feaci davanti a un pubblico avvinto dall'incantesimo delle sue parole, il re Alcinoos così si rivolge all'eroe:

Odisseo non ci appari davvero, a fissarti con lo sguardo,  
 un simulatore e un furfante, come tanti  
 che nutre la terra nera, uomini di ogni specie,  
 che imbastiscono storie false, da cui non si riuscirebbe a vedere niente.  
 In te le parole assumono forma (*morphē*); hai una mente eccelsa.  
 Hai esposto con sapienza, come un aedo, il racconto,  
 le tristi sciagure tue e di tutti gli Argivi<sup>14</sup>.

Due sono gli aspetti che meritano di essere sottolineati in questi versi. In primo luogo, la narrazione di Odisseo viene esplicitamente paragonata a quella di un aedo; ciò vuol dire che, pur tenendo conto delle differenze dovute al fatto che quello di Odisseo è un racconto e non un vero e proprio canto aedico accompagnato dalla cetra<sup>15</sup>, le parole di Alcinoos possono essere considerate una descrizione accurata delle reazioni che quest'ultimo determina nel suo uditorio. In secondo luogo, e più importante, la capacità attribuita a Odisseo di far vedere ai suoi ascoltatori gli avvenimenti narrati, di trasformare cioè le parole in immagini, è considerata dal re dei Feaci la garanzia della veridicità del racconto offerto dall'e-

roe. Tale veridicità si identifica, dunque, con le caratteristiche formali del racconto stesso: sebbene Alcinoo non abbia alcuna possibilità di verificare l'attendibilità delle parole dell'eroe, le contrappone esplicitamente alle storie messe insieme da una quantità di impostori che, possiamo presumere, gli sarà capitato innumerevoli volte di veder comparire alle porte della sua reggia. Verità fattuale e qualità artistiche del racconto sono individuate da uno stesso termine, l'avverbio *epistamenōs*, che descrive la capacità dell'aedo di narrare sia "con conoscenza", dicendo cioè la verità, sia "con arte", dando cioè alle sue parole una bellezza formale<sup>16</sup>. Entrambi gli aspetti sono racchiusi nella capacità di visualizzazione, che Alcinoo riconosce al racconto di Odisseo e considera garanzia della sua veridicità.

Se ora prendiamo in considerazione le parole che, poco prima, sempre alla reggia di Alcinoo era stato lo stesso Odisseo a rivolgere al cantore di professione Demodoco, avremo ulteriori elementi per arricchire il nostro quadro:

Demodoco, al di sopra di tutti i mortali ti elogio;  
o ti istruì la Musa, figlia di Zeus, o Apollo.  
Davvero in modo assai preciso (*kata kosmon*) canti la sorte degli Achei,  
quanto hanno compiuto e subito e sofferto gli Achei,  
come se tu stesso fossi stato presente o l'avessi udito da un altro<sup>17</sup>.

La situazione può essere agevolmente paragonata a quella dei versi precedenti: l'elogio che Odisseo rivolge al cantore si manifesta nell'esplicito riconoscimento della sua ispirazione divina. Sono state le Muse o lo stesso Apollo a istruirlo, ma questo significa al tempo stesso che il suo racconto è risultato del tutto veritiero. Tale qualità è individuata dall'espressione *kata kosmon*, che indica la precisione osservata da Demodoco nell'ordine espositivo delle vicende. A differenza del caso precedente, qui è però possibile una verifica fattuale, poiché Odisseo è stato un protagonista diretto delle vicende narrate dal cantore. Non a caso il riconoscimento delle qualità poetiche di Demodoco si conclude con l'affermazione che egli ha cantato come se fosse stato direttamente presente agli avvenimenti o li avessi ascoltati da qualcun altro che vi aveva assistito. La conoscenza dei fatti e la forma linguistica in cui sono espressi fanno parte di un'identica competenza garantita dal dono che la divinità elargisce ai cantori. Come dimostrano nella maniera più evidente i celebri versi che introducono il catalogo delle navi nel secondo libro dell'*Iliade*, gli dei, più precisamente le Muse sono la fonte della conoscenza del

cantore, perché solo esse, in quanto immortali, sono testimoni dirette di tutti gli eventi:

Raccontatemi adesso, o Muse che abitate le olimpie dimore,  
perché voi siete dee e siete presenti e sapete ogni cosa,  
noi la fama soltanto ascoltiamo, nulla sappiamo<sup>18</sup>.

D'altra parte, sempre le Muse sono anche la fonte del linguaggio adoperato dal poeta, poiché «the facts speak for themselves»<sup>19</sup>.

Gli elementi che abbiamo sinteticamente ricavato dalla lettura di questi tre passi permettono di formulare alcune considerazioni sulla poetica implicita nei poemi omerici, ricollegandole alla loro natura di poesia orale. Riprendiamo in considerazione il sintagma *kata kosmon* con il quale Odisseo denota l'accuratezza della narrazione dell'aedo Demodoco. A tale sintagma fa riscontro non solo la presenza dell'espressione equivalente *kata moiran*<sup>20</sup>, che compare pochi versi più avanti con riferimento alle nuove vicende che Demodoco si appresta a cantare su invito di Odisseo, ma anche quella del verbo *kosmeō*, che ricorre frequentemente, ad esempio, nelle formule di congedo degli *Inni omerici*. Sulla base di tali occorrenze Roberto Velardi ha potuto mostrare la sostanziale equivalenza metrica e semantica che esiste tra il verbo *kosmeō* e il verbo *mimnēskō*, che significa "ricordare", ricavandone le seguenti conclusioni:

Si può ragionevolmente presumere che l'equivalenza formulare delle due forme verbali corrisponda, nel quadro della tecnica di composizione-recitazione orale dell'aedo, a una equivalenza lessicale, che insomma il cantore sentisse le due varianti intercambiabili, non solo sul piano della tecnica compositiva ma anche sul piano del valore semantico. [...] Nel suo universo mentale – e dunque lessicale – "comporre" (*kosmeîn*) e "ricordare" (*memnēsthai*) sono esattamente la stessa operazione)<sup>21</sup>.

Resta a questo punto da chiedersi quali caratteristiche avesse la memoria in una società orale come quella omerica e soprattutto quali conseguenze questa concezione comporti per l'attività di visualizzazione che, nelle parole di Alcino, abbiamo riconosciuto essere la qualità precipua del canto aedico, quella che meglio permette di cogliere l'assoluta inscindibilità di forma e contenuto che esiste per il poeta omerico. Mentre nelle società caratterizzate dalla presenza della scrittura la memoria è concepita come un luogo nel quale vengono immagazzinati i ricordi e da dove vengono, quando necessario, recuperati, nelle società orali il passato non precede semplicemente il momento in cui si parla, ma esiste in un'altra

dimensione spazio-temporale<sup>22</sup>. Ricordare non significa allora recuperare ciò che si trova altrove, ma accedere a un'altra dimensione. E questa è appunto la funzione attribuita al poeta e resa possibile dal dono che le Muse gli elargiscono. Il suo compito consiste, infatti, nel rendere presente, grazie alla sua performance poetica, un passato che del resto non esiste se non nel ricordo che egli stesso ne fornisce. In questa prospettiva, non si può neanche parlare di corrispondenza tra il linguaggio e i fatti – il modo in cui viene tradizionalmente concettualizzata la verità nelle società fornite di scrittura –, poiché il passato non preesiste all'attività di verbalizzazione dell'aedo, ma ne è esso stesso il prodotto. L'effetto di visualizzazione a cui alludono le parole di Alcinoo può essere considerato allora una precisa individuazione delle prerogative che in una società orale vengono attribuite al poeta: vedere e far vedere, ovvero rendere presente con le sue parole il passato eroico. «Reversing Longinus's definition of *phantasia* ("a thought capable of generating speech"), we may characterize Homeric performed narrative as "speech capable of generating *phantasia*" »<sup>23</sup>.

3. Abbiamo visto che l'intensa capacità di visualizzazione che l'Anonimo considera una delle prerogative fondamentali per generare il sublime trova precisi riscontri agli albori della cultura greca, nell'attività degli aedi omerici. Prima di compiere un ulteriore salto cronologico, prendiamo ancora brevemente in considerazione le reazioni che il canto aedico produce sul proprio uditorio. Tanto nell'*Iliade* che nell'*Odissea*, la poesia è considerata innanzitutto fonte di piacere. Così, per esempio, Achille viene raffigurato, lontano dalla battaglia, intento a procurare piacere al suo animo, cantando al suono della cetra le glorie degli eroi (*Iliade*, IX, 186-189), mentre di Demodoco, il cantore presente alla reggia dei Feaci, si dice che il dio gli donò il canto per procurare diletto ai suoi ascoltatori (*Odissea*, VIII, 44-45). Il piacere connesso all'ascolto del canto è del resto correlato alle condizioni concrete in cui si realizza la performance poetica, banchetti festivi durante i quali si prende congedo dagli affanni della vita quotidiana. Ma se la capacità di procurare piacere appare in qualche modo connessa alla funzione sociale dell'aedo, il piacere non è tuttavia il solo effetto prodotto dal canto né quello più specifico<sup>24</sup>. Il racconto di Odisseo alla corte dei Feaci, che come abbiamo visto viene esplicitamente paragonato a quello di un aedo, esercita una sorta di incantesimo sul suo uditorio, raffigurato tanto all'inizio quanto alla fine del racconto in uno stato di sospensione, rapito dalle parole dell'eroe e quasi dimentico di sé. Lo stesso effetto viene attribuito al racconto che l'eroe rivolge



al porcaro Eumeo, quando torna in patria nascondendo la sua identità (XVII, 517-521), e generatori di incantesimi sono definiti i canti che fanno parte del repertorio di Femio, il cantore che si trova alla corte di Odisseo a Itaca. Ma in cosa consiste precisamente l'incantesimo di cui l'uditorio appare vittima? Si tratta, come risulta chiaramente dall'episodio delle sirene contenuto nel XII canto dell'*Odisea*, del desiderio di ottenere, attraverso le parole dell'aedo, «the same direct perceptual experience of epic events that the Muse and inspired poet enjoy»<sup>25</sup>, un'esperienza che, qualora non sia mediata dalla figura del poeta e circoscritta entro limiti ben precisi, non può che avere conseguenze distruttive per l'ascoltatore<sup>26</sup>. Lo stato di sospensione in cui viene a trovarsi l'uditorio avvinto dall'incantesimo può essere allora considerato la conseguenza di due elementi tra loro strettamente connessi: l'impressione dell'ascoltatore di essere testimone diretto degli avvenimenti che il canto dell'aedo rende presenti e la lontananza temporale ed emotiva degli avvenimenti narrati<sup>27</sup>. Una reazione del genere appare congruente con una situazione – quella della performance poetica in una cultura orale – in cui il linguaggio appare un mezzo di rappresentazione trasparente, cosicché la distinzione tra parola e oggetto, passato e presente e soprattutto tra ascolto e visione scompare<sup>28</sup>.

4. Se le osservazioni svolte sinora sono corrette, non sorprenderà constatare che tracce di un'esplicita problematizzazione dei rapporti tra linguaggio e visione emergono in una fase di transizione che segna il passaggio, nel mondo greco, dalla cultura orale a quella scritta<sup>29</sup>. Prenderò ora brevemente in considerazione un testo dell'ultimo quarto del V secolo a.C. che sembra rispecchiare perfettamente questo stato di cose: l'*Encomio di Elena* di Gorgia.

È noto come in questo testo il sofista siciliano si proponga di riscattare Elena dall'accusa che la tradizione unanime le ha rivolto: essere stata la causa della guerra di Troia. Il metodo seguito è tuttavia particolare. Gorgia si propone di mostrare l'innocenza dell'eroina senza peraltro negare che sia stata la protagonista di ciò che la tradizione poetica le attribuiva. Egli prende in considerazione le quattro possibili cause che l'hanno condotta a Troia, allo scopo di dimostrare che, in ogni caso, Elena non è colpevole poiché è stata vittima di forze a lei superiori. L'eroina non va dunque accusata ma compianta per la sua sorte. Tra le possibili cause richiamate nel testo, lo spazio di gran lunga maggiore è dedicato all'analisi degli effetti prodotti dal discorso, il *logos* (parr. 8-14). Anche in questo caso, per quanto la tesi possa apparire paradossale, si tratta di mostrare

che l'eroina è stata vittima della costrizione. Ciò può avvenire solo prendendo in considerazione l'enorme potere di cui il discorso è provvisto e che Gorgia individua ricorrendo a una serie di esempi, richiamando cioè vari ambiti nei quali l'efficacia del linguaggio appare del tutto manifesta. Il primo di questi è la poesia, la cui capacità di agire sull'animo viene così descritta nel par. 9: «Ritengo e definisco ogni forma di poesia un discorso fornito di struttura metrica; i cui ascoltatori sono investiti da un brivido di paura, da compassione che conduce al pianto e da brama di dolore e l'anima prova, per mezzo del discorso, di fronte a vicende e persone diverse da sé, un'affezione come se fosse propria» (trad. mia)<sup>30</sup>.

La differenza con la reazione dell'uditorio omerico balza immediatamente agli occhi: non si tratta più di uno stato di sospensione sostanzialmente passivo di fronte agli avvenimenti narrati; al contrario lo spettatore è indotto a provare come proprie le emozioni che coinvolgono i protagonisti della vicenda. Per quanto dolorose e coinvolgenti queste emozioni non privano peraltro l'uditorio del piacere che abitualmente si prova di fronte a una rappresentazione poetica. L'immedesimazione nelle vicende altrui non annulla completamente la distanza tra l'azione narrata e l'uditorio, poiché questa immedesimazione è essa stessa il risultato dell'illusione su cui si basa il patto implicito che lega il poeta al suo pubblico. Come scrive Gorgia in un frammento (D.K. 23), che si riferisce alla tragedia: «Chi inganna è più onesto di chi non inganna e chi si lascia ingannare è più sapiente di chi non si lascia ingannare».

D'altra parte, il caso della poesia sembra solo paradigmatico di una più generale caratteristica che Gorgia attribuisce al linguaggio, la cui forza "illusionistica" risiede appunto nella capacità di rendere presente ciò che non lo è. In questa prospettiva, è estremamente significativo il fatto che Gorgia prenda in considerazione nell'ultima parte del suo scritto, come quarta possibile causa del comportamento di Elena, gli effetti prodotti dalla vista e soprattutto il fatto che tali effetti siano descritti con una terminologia che richiama puntualmente quella impiegata per descrivere l'effetto vincolante che il *logos* esercita sull'animo di chi ascolta<sup>31</sup>. A Gorgia interessa, infatti, sottolineare non solo il rapporto che esiste tra linguaggio e visione, ma anche la loro sostanziale discontinuità. Per quanto grande, il potere del linguaggio rimane comunque inferiore a quello della visione diretta, ed è appunto per questo motivo che esso risulterà tanto più efficace quanto più sarà in grado di svolgere una funzione (rap)presentativa, di far vedere cioè la realtà alla mente di chi ascolta. Il riconoscimento del ruolo fondamentale svolto dalla capacità di visualizzazione nel funzionamento del *logos* nasce proprio dall'esplicita consta-

tazione della frattura che esiste tra ciò che si dice e ciò che si vede: l'incantesimo è ormai spezzato e il linguaggio non è più un mezzo di rappresentazione trasparente<sup>32</sup>. A riprova di ciò si può citare la seguente affermazione, sempre contenuta nell'*Encomio* (par. 13), e volta a sottolineare non più la forza evocativa della parola poetica, bensì l'efficacia persuasiva del linguaggio scientifico. Per comprendere appieno la forza di persuasione di cui il *logos* è capace bisogna infatti prendere in considerazione «i discorsi degli scienziati, i quali, ora eliminando ora introducendo un'opinione al posto di un'altra, fanno in modo che ciò che è incredibile e oscuro appaia (*phainesthai*) agli occhi dell'opinione (*tois tēs doxēs ommasin*)»<sup>33</sup>.

L'esempio scelto da Gorgia appare tanto più significativo proprio perché le costruzioni teoriche degli scienziati sono per definizione invisibili, con la conseguenza che, se da un lato la capacità del linguaggio di renderle manifeste «agli occhi dell'opinione» è prova ancora più evidente della sua potenza (*dunastēs* è il termine adoperato in riferimento al *logos* nel par. 8), dall'altro risulta ormai chiaro che siamo di fronte a delle finzioni<sup>34</sup> prodotte dal linguaggio stesso.

Nel percorso che da Omero conduce a Gorgia si preannunciano già, seppure in forma diversa, gli esiti che abbiamo riconosciuto all'opera in un testo tardo come il trattato *Sul sublime*. Non sarà allora eccessivo considerare la prolungata attenzione che la cultura greca dedica alla nozione di "visualizzazione" come un'implicita riflessione sulla natura della letteratura e sulla sua portata conoscitiva. Come scrive Roland Barthes:

Gli uomini non si rassegnano al fatto che fra il reale e il linguaggio non vi sia alcun parallelismo, ed è questo rifiuto, antico forse quanto il linguaggio stesso, che produce, in un clima di incessante affaccendamento, la letteratura. Si potrebbe immaginare una storia della letteratura o, per meglio dire, una storia delle produzioni di linguaggio, che sarebbe la storia degli *espediti* verbali, spesso molto dissennati, di cui gli uomini si sono serviti per vincere, domare, negare, o all'opposto, per accettare ciò che è *sempre* un delirio, e cioè la fondamentale inadeguatezza del linguaggio e del reale<sup>35</sup>.

## Note

1. Autore e datazione del trattato sono, come è noto, oggetto di controversia tra gli studiosi. Poiché tale aspetto non è rilevante per la nostra indagine, non entreremo nel merito di una questione che, del resto, non sembra risolvibile in via definitiva.

2. Questo aspetto è debitamente affrontato da G. M. Rispoli, *L'artista sapiente. Per una storia della fantasia*, Liguori, Napoli 1985; T. G. Rosenmeyer, *FANTASIA und Einbildungskraft. Zur Vorgeschichte eines Leitbegriffs der europäischen Ästhetik*, in "Poetica", 18, 1986, pp. 197-248; G. Watson, *Phantasia in Classical Thought*, Galway University Press, Galway 1988; A. Manieri,

*L'immagine poetica nella teoria degli antichi. Phantasia ed enérgeia*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 1998.

3. In un saggio del 1981 (*Poetic Inspiration in Early Greece*, in "Journal of Hellenic Studies", 101, pp. 87-100; cfr. p. 94, nota 44) Penelope Murray preannunciava una ricostruzione della storia «of the idea of poetic imagination as a form of visualization» che, a quanto mi risulta, non ha mai visto la luce. Oltre che proporsi come una parziale ricostruzione di questa storia (su cui ora vanno almeno consultati R. Velardi, *Parola e immagine nella Grecia antica (e una pagina di Italo Calvino)*, in "AION-Fil", 26, 2004, pp. 191-219; L. Spina, *L'enérgeia prima del cinema: parole per vedere*, in "Dioniso", 4, 2005, pp. 196-211), le nostre considerazioni mirano a mostrare che questo concetto rappresenta una chiave d'accesso privilegiata al modo in cui i greci hanno analizzato il rapporto tra linguaggio e realtà. In questa prospettiva i due autori esplicitamente richiamati, Omero e Gorgia, hanno un valore che a noi pare emblematico, rappresentando due snodi fondamentali di un più ampio percorso teorico.

4. *Peri hupsous*, 15, 1-2 (trad. Guidorizzi modificata).

5. J. Pigeaud, *Du Sublime*, Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Rivage, Paris 1991, pp. 137-8.

6. Del resto anche la definizione aristotelica non appare facilmente sovrapponibile a quella fornita dall'Anonimo, cfr. J.-L. Labarrière, *Faut voir à voir! Considérations pseudo-longiniennes*, in "Metis", n.s., 4, 2004, pp. 74-5.

7. J. Dross, *De la philosophie à la rhétorique: la relation entre phantasia et energeia dans le traité Du Sublime et dans l'Institution oratoire*, in "Philosophie antique", 4, 2004, pp. 76-7.

8. Ivi, pp. 68-72; Labarrière, *Faut voir à voir!*, cit., p. 75.

9. In Sesto Empirico (*Stoicorum Veterum Fragmenta*, II, 65) gli stessi versi sono ricordati come esempio di una rappresentazione che è allo stesso tempo vera e falsa. Vera perché causata dalla presenza di un essere reale, la sorella di Oreste, Elettra, falsa perché causata da esseri inesistenti quali le Erinni.

10. La distinzione, peraltro, non è rispettata negli esempi forniti dall'Anonimo e i due effetti tendono piuttosto a sovrapporsi: cfr. Dross, *De la philosophie à la rhétorique*, cit., p. 74.

11. Non è questo il luogo per entrare nei dettagli di una dottrina estremamente complessa e controversa. Ai fini del nostro discorso interessa solo sottolineare la distinzione fatta dagli stoici tra la *phantasia* intesa come primo momento della conoscenza, sostanzialmente passivo, e quelli successivi, in particolare l'assenso e la comprensione, di cui viene sottolineata la natura attiva.

12. Dross, *De la philosophie à la rhétorique*, cit., p. 75. Va ricordata l'ipotesi di B. Cassin (*Procédures sophistiques pour construire l'évidence*, in C. Levy, L. Pernot, eds., *Dire l'évidence*, L'Harmattan, Paris 1997, pp. 15-29, in part. p. 21), secondo cui il processo di risemantizzazione sarebbe stato determinato dalla commistione tra l'accezione stoica di *phantasia* come percezione indubitabile e quella aristotelica di immagine collegata a una facoltà, l'immaginazione appunto, in grado di richiamare alla mente le cose assenti. La studiosa francese, pur richiamando un passo dello *Ione* platonico (535c), in cui compare esplicitamente il termine *enthousiasmos*, non mette in relazione tale processo di risemantizzazione con il testo dell'Anonimo, ma con uno, per altri versi largamente simile, di Quintiliano.

13. G. Cerri, *Odisseo, l'eroe che narra se stesso*, in S. Nicosia (a cura di), *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*, Marsilio, Venezia 2003, pp. 31-55; Velardi, *Parola e immagine nella Grecia antica*, cit.

14. *Odissea*, XI, 362-369, trad. in Velardi, *Parola e immagine nella Grecia antica*, cit.

15. Cerri sottolinea la necessità di non sovrapporre completamente racconto odissiano e canto aedico (*Odisseo, l'eroe che narra se stesso*, cit., p. 49).

16. G. B. Walsh, *The Varieties of Enchantment*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill-London 1984.

17. *Odissea*, VIII, 487-491 (trad. Calzecchi Onesti).

18. *Iliade*, II, 484-486 (trad. Calzecchi Onesti).

19. Ivi, p. II.

20. Cfr. E. J. Bakker, *Pointing at the Past. From Formula to Performance in Homeric Poetics*, Harvard University Press, Cambridge (MA) - London 2005, p. 109: «[...] A hero's *moira*, commonly translated as his "fate", is not easily distinguished from the hero's tradition, especially in such phrases as *kata moiran* ("according to destiny", "according the tradition") and *huper moiran* ("beyond fate", "in violation of tradition")».

21. R. Velardi, *Enthousiasmòs. Possessione rituale e teoria della comunicazione poetica in Platone*, Edizioni dell'Ateneo, Roma 1991, pp. 22-3. In maniera analoga, W. S. Moran ha mostrato l'equivalenza funzionale che esiste nella tradizione omerica tra "ricordare" e "cantare" (*Mimnēskomai* and "Remembering" *Epic Stories in Homer and the Hymns*, in "Quaderni urbani di cultura classica", 20, 1975, pp. 195-211).

22. J. P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, trad. it., Einaudi, Torino 1978, pp. 93-124.

23. Bakker, *Pointing at the Past*, cit., p. 175.

24. M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Clarendon Press, Oxford 1998.

25. G. M. Ledbetter, *Poetics before Plato. Interpretation and Authority in Early Greek Theories of Poetry*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2003, p. 26.

26. Non posso, per ragioni di spazio, affrontare le numerose questioni sollevate dall'interpretazione dell'episodio delle sirene. Le mie affermazioni si basano sulle conclusioni a cui giungono, per vie differenti, Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, cit. e Ledbetter, *Poetics before Plato*, cit. Una recente messa a punto di tutta la questione in M. Carastro, *La cité des mages. Penser la magie en Grèce ancienne*, Jérôme Millon, Grenoble 2006, pp. 101-40.

27. Non a caso gli unici esempi, in cui la reazione dell'uditorio si sottrae alle caratteristiche appena descritte, riguardano Odisseo e Penelope, che reagiscono con le lacrime al canto, rispettivamente di Demodoco e Femio, proprio perché rievoca episodi che li vedono direttamente coinvolti.

28. Bakker, *Pointing at the Past*, cit., p. 158.

29. È interessante osservare che l'autore del trattato *Sul sublime* adoperava sistematicamente il termine "ascoltatori" per riferirsi ai destinatari dell'opera poetica. Su questo aspetto cfr. G. Guidorizzi, *Il sublime*, cura e traduzione di G. Guidorizzi, Mondadori, Milano 1991, pp. 16-20 e C. M. Calcante, *Genera dicendi e retorica del sublime*, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, Pisa-Roma 2000, pp. 91-117.

30. Scrive Guidorizzi, a proposito di questo passo: «sembrano parole uscite dalla penna dell'autore del *Sublime* [...]» (Guidorizzi, *Il sublime*, cit., p. 17).

31. Per i precisi riscontri testuali cfr. A. Ford, *The Origins of Criticism. Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2002, pp. 181-2, di cui peraltro non condivido le conclusioni.

32. Benché riferita alla prosa tucididea mi pare che la seguente affermazione di Bakker (*Pointing at the Past*, cit., p. 67) sintetizzi nel modo migliore la distanza che intercorre tra la poesia omerica e la riflessione di Gorgia: «[...] The prose narrator *fictionalizes* the act of perception, in order to represent the reality described, whereas presentation on the part of the epic poet *is by itself an act of visualization*».

33. Trad. mia.

34. Il termine "finzione", così come l'inganno teorizzato da Gorgia in riferimento alla tragedia, non va inteso come un travisamento deliberato della realtà. Non potendo in questa sede affrontare una questione di notevole rilevanza teorica, rimando a quanto scrive, seppure in un contesto radicalmente differente, S. Borutti, *Filosofia delle scienze umane*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 108: «Con "finzione" designiamo [...] il carattere indiretto del fare conoscitivo, il suo essere un artificio formale che porta la realtà a visibilità. [...] Inoltre, sotto l'aspetto epistemologico, finzione significa un regime figurale, che supplisce alla mancanza dell'oggetto in presenza».

35. R. Barthes, *Lezione*, trad. it., Einaudi, Torino 1981, p. 16.