

Narrare e argomentare: percorsi della verità nella Grecia antica

di *Mauro Serra*

Abstract

The aim of this paper is to show the difference between narration and argumentation in ancient Greek culture from the point of view of their respective conception of truth. I make reference to Homeric poems and to Gorgias' *Encomium of Helen* as examples respectively of narrative and argumentative texts. Both Homer and Gorgias use the word *kosmos* to make clear their notion of truth. But while in Homer the truth of narration is the result of factual accuracy, by the same word *kosmos* Gorgias points to the strong connection between truth and logical consistency.

I

Introduzione

La distinzione tra narrazione e argomentazione sembra, a prima vista, semplice e intuitiva. Da un lato abbiamo un'attività, la narrazione, la cui funzione principale consiste nel rappresentare degli eventi, non necessariamente reali, dall'altro, l'argomentazione, considerata tra le funzioni superiori del linguaggio, e abitualmente adoperata per convincere o persuadere qualcuno, soprattutto allo scopo di fargli prendere una determinata decisione. Volendo semplificare ulteriormente, si potrebbe dire che entrambe le attività hanno a che fare con l'agire umano, ma da differenti punti di vista. L'una rappresenta l'azione privilegiando la sequenza lineare del suo svolgimento, l'altra ha a che fare con le ragioni che sono alla base delle azioni stesse. A uno sguardo più attento, tuttavia, le due attività rivelano numerosi punti di contatto, ciò di cui erano già ben consapevoli gli antichi teorici della retorica. Così per esempio, Aristotele nella sua *Retorica* sottolinea l'esistenza di domini dell'argomentazione nei quali la narrazione occupa un posto privilegiato: è questo il caso del genere deliberativo, in cui la principale forma di argomentazione è il *paradeigma*, vale a dire la narrazione di un avvenimento di particolare rilevanza per la comunità a cui ci si rivolge e a cui si appartiene. D'altra parte, dal punto di vista dell'evoluzione delle funzioni discorsive, si è generalmente inclini a riconoscere la priorità dell'attività narrativa

rispetto a quella argomentativa, e questo sia a livello dello sviluppo individuale che della specie. In entrambi i casi, l'acquisizione della scrittura sembra giocare un ruolo decisivo nel determinare una transizione dall'una all'altra attività. Per ovvie ragioni, questa transizione, che pure non va intesa teleologicamente come il passaggio da una funzione inferiore a una superiore, rischia di restare oggetto di conclusioni in larga parte speculative. Per evitare tale pericolo, ci proponiamo nelle pagine seguenti di indagarla da un punto di vista molto circoscritto e storicamente determinato.

In un celeberrimo saggio apparso nel 1940 con il significativo titolo *Vom Mythos zum Logos*, Wilhelm Nestle considerava il passaggio da un'interpretazione mitologica della realtà a un'analisi razionale della stessa la più grande conquista di cui la civiltà occidentale era debitrice alla cultura greca. Da allora, molte cose sono cambiate, e molti studiosi ci hanno insegnato a riconoscere la logica presente nel pensiero mitologico così come l'irrazionalità che sembra annidarsi anche là dove predomina il pensiero logico. Se, tuttavia, intendiamo in maniera assai letterale, il *mythos* come "storia" e il *logos* come "connessione argomentativa"¹, la frase di Nestle ci riporta a un evento della storia culturale che merita ancora di essere indagato: la continuità/discontinuità tra narrazione e argomentazione a ridosso del passaggio tra oralità e scrittura nella cultura greca.

La prospettiva da cui muoveremo sarà in realtà molto specifica. Concentreremo, infatti, la nostra attenzione sul valore e il significato che il termine *kosmos* assume rispettivamente in Omero e Gorgia, allo scopo di mostrare la differenza ma anche la continuità che esiste nel modo in cui narrazione (orale) e argomentazione (con il suo ricorso alla scrittura) fanno riferimento alla nozione di verità².

2

La verità dell'aedo

È ben nota l'attenzione che l'*Odissea*, a differenza dell'*Iliade*, rivolge alla funzione sociale della poesia, ai contesti in cui essa è recitata, al rapporto che esiste tra l'aedo e i suoi ascoltatori. In ben tre occasioni si trovano all'interno del poema delle scene che descrivono in dettaglio le circostanze e i contenuti delle recitazioni aediche. Nel libro I il canto di Femio alla corte di Odisseo a Itaca, nel libro VIII i tre canti di Demodoco alla corte dei Feaci alla presenza di Odisseo, infine, sempre alla corte dei Feaci gli *apologoi* recitati dallo stesso Ulisse, in particolare nel libro XI, ed espressamente paragonati alla performance di un aedo di professione. Non sorprende, dunque, che bisogna rivolgersi a questo poema e in particolare a uno dei contesti a cui abbiamo accennato, per ricavare gli elementi propri di una "poetica" interna ai poemi omerici³.

Siamo alla reggia dei Feaci dove Demodoco ha da poco terminato due delle tre performance di cui è protagonista nell'VIII canto. Odisseo allora gli si rivolge e lo loda con le seguenti parole:

Demodoco, al di sopra di tutti i mortali ti elogio; o ti istruì la Musa, figlia di Zeus, o Apollo. Davvero con ordine (*kata kosmon*) canti la sorte degli Achei, quanto hanno compiuto e subito e sofferto gli Achei, come se tu stesso fossi stato presente (*pareōn*) o l'avessi udito da un altro (*Odissea*, VIII, 487-491, trad. Calzecchi Onesti).

L'elogio che Odisseo rivolge al cantore contiene due elementi distinti ma evidentemente collegati tra loro. In primo luogo il riconoscimento dell'origine divina della competenza di cui Demodoco appare fornito. Per comprendere cosa implichi il legame tra la Musa e il cantore si può prendere in considerazione un passo del II canto dell'*Iliade*. Qui il poeta, prima di intraprendere una performance di particolare impegno e difficoltà, consistente nel catalogo degli eroi e delle navi presenti sotto le mura di Troia, invoca l'intervento della divinità con le seguenti parole:

Raccontatemi adesso, o Muse che abitate le olimpie dimore, perché voi siete dee e siete presenti (*pareste*) e sapete (*iste*) ogni cosa, noi la fama (*kleos*) soltanto ascoltiamo, nulla sappiamo (*Iliade*, II, 484-486, trad. Calzecchi Onesti).

Appare evidente che il sapere dell'aedo dipende interamente dall'intervento delle Muse e dalla loro onniscienza, a sua volta derivante dalla possibilità di essere presenti a tutti gli eventi e di averne, in tal modo, una visione diretta. Il termine che indica il sapere delle Muse, infatti, è il perfetto derivante dalla radice *-id* che indica appunto il vedere e significa propriamente "so perché ho visto". Il passo appare, dunque, strutturato su una evidente contrapposizione tra la sfera della visione, e quindi il contatto diretto con la realtà degli eventi che costituiscono la materia del canto, e la sfera dell'udito, coincidente con il racconto di quegli stessi eventi, a cui possono accedere gli uomini grazie alla mediazione operata dall'aedo. D'altra parte, il riconoscimento del legame esistente tra Demodoco e la divinità dipende – ed è questo il secondo elemento inequivocabilmente presente nel passo – dalla qualità dei due canti già eseguiti dall'aedo di fronte a Odisseo. In particolare il riferimento alla sorte degli Achei chiarisce che si tratta del primo dei due canti, quello relativo a una contesa tra Achille e Odisseo, di cui non c'è peraltro traccia nell'*Iliade*⁴. Tale qualità è individuata dall'espressione *kata kosmon* che può essere letteralmente tradotta "con ordine". Quale sia il tipo di ordine a cui Odisseo allude con le sue parole è, tuttavia, una questione più controversa e però determinante per stabilire la natura della lode che egli rivolge al cantore. Il termine *kosmos* indica in greco un ordine derivante

da una organizzazione, non necessariamente materiale, di parti o elementi e ha una valenza al tempo stesso etica ed estetica⁵. L'ordine, per il semplice fatto di comportare un'operazione di messa in ordine, è generalmente inteso come un ordine bello e d'altra parte esso può indicare un'attività appropriata alle circostanze in cui viene eseguita. Così per esempio le parole pronunciate da Tersite nell'assemblea degli Achei sono *akosma* (alla lettera "disordinate") proprio perché inappropriate al contesto e alla circostanza in cui sono pronunciate. In taluni casi, d'altra parte, il termine può fare più specifico riferimento al fatto che il discorso pronunciato abbia rispettato un determinato ordine nella sequenza espositiva. Così, per esempio, nell'*Inno omerico ad Hermes* l'espressione *kata kosmon* è adoperata per qualificare il racconto che Hermes stesso fa dell'apparizione degli dei e di come ciascuno di essi ha ricevuto la parte di onori che gli spettava. Tale racconto, che pone in sequenza gli dei in base alla loro età, ha la natura di una teogonia del tipo di quella esiodea con la quale evidentemente condivide la natura di catalogo. In questo contesto l'espressione *kata kosmon* fa riferimento alla capacità del racconto di rispettare l'ordine con il quale gli eventi si sono svolti⁶. Al tempo stesso, questo stesso passo mostra abbastanza chiaramente su quali ragioni riposi la sovrapposizione tra due distinte aree concettuali. L'incapacità a rispettare l'ordine degli eventi corrisponderebbe infatti, nel racconto di Hermes, al mancato riconoscimento delle prerogative di ciascuno degli dei e lo renderebbe fatalmente inappropriato.

Se ora ritorniamo al passo dell'*Odissea* da cui avevamo preso le mosse, appare evidente che l'ordine che Odisseo riconosce al canto di Demodoco fa riferimento alla sua capacità di raccontare gli eventi nella "sequenza" con cui sono accaduti ed è il riconoscimento della veridicità del canto di Demodoco. Non a caso l'ordine del suo canto viene paragonato da Odisseo alla conoscenza di chi abbia avuto una visione diretta dei fatti o ne abbia avuto notizia da altri presenti agli stessi (ovvero le Muse). L'osservazione appare tanto più significativa, se si tiene presente che in questo caso, a differenza di quanto accade abitualmente agli ascoltatori del canto aedico, è possibile una verifica fattuale, poiché Odisseo è stato un protagonista diretto delle vicende narrate dal cantore⁷. Mentre la scena appena analizzata, proprio a causa della suo carattere insolito, assolve un'evidente funzione metapoetica, il suo reale significato può essere meglio compreso attraverso il confronto con quanto accade, sempre alla reggia dei Feaci, nel momento in cui termina il racconto che Odisseo ha fatto delle sue peripezie.

Davanti a un pubblico avvinto dall'incantesimo delle sue parole, il re Alcinoo così si rivolge all'eroe:

Odisseo non ci appari davvero, a fissarti con lo sguardo, un simulatore ed 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 (*Odissea*, XI, 363-369, trad. Calzecchi Onesti).

Anche in questo caso, due sono gli aspetti che meritano di essere sottolineati. 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, le parole di Alcino possono essere considerate una descrizione accurata delle reazioni che quest'ultimo determina nel suo uditorio⁸. 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'eroe. Tale veridicità si identifica, dunque, con le caratteristiche formali del racconto stesso: sebbene Alcino, a differenza di Odisseo, 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. Entrambi gli aspetti sono racchiusi nella capacità di visualizzazione, che Alcino riconosce al racconto di Odisseo e considera garanzia della sua veridicità. 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.

Questa interdipendenza tra forma e contenuto così come il suo stretto collegamento con la capacità di visualizzazione vanno ricollegati alla natura della memoria in una società orale come quella omerica. Psicologi cognitivi come David Rubin ed Elizabeth Minchin hanno mostrato che esiste una stretta correlazione tra memoria e organizzazione spaziale e visiva. *L'imagery*, scrive Rubin, «is one our most powerful mnemonic aids»⁹. 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. 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 prodotto¹⁰.

Sebbene l'interpretazione secondo cui la lode di Odisseo deve essere intesa come una lode alla veridicità del canto di Demodoco (con le conseguenze relative ai modi in cui tale veridicità si manifesta che abbiamo cercato di derivarne) sia largamente diffusa tra gli studiosi, essa è stata autorevolmente messa in discussione da Stephen Halliwell in un recentissimo lavoro. Prenderò adesso in considerazione le obiezioni sollevate dallo studioso inglese al fine di apportare ulteriori chiarimenti alla questione. Scrive Halliwell: «Odysseus's praise of Demodocus, therefore, is compatible with something richer, something less clear-cut, than a strictly sequential, "point by point" account of events»¹¹. I motivi di questa affermazione sono essenzialmente tre: 1. quando loda Demodoco alla corte dei Feaci, Odisseo non ha svelato ancora la sua identità. I Feaci stessi non sarebbero perciò in grado di apprezzare i complimenti rivolti dall'eroe alla veridicità del canto di Demodoco. Non sanno ancora, infatti, che Odisseo in virtù della sua diretta partecipazione agli eventi narrati è in grado di verificare l'autenticità del racconto; 2. la reazione di Odisseo al canto, il pianto che induce Alcino a interrompere la performance dell'aedo, oltre a non essere abituale (il canto deve produrre piacere), non è congruente con la natura puramente "informativa" del canto stesso; 3. l'ipotesi, infine, che la verità del racconto di Demodoco dipenda dalla sua capacità di narrare i fatti nell'ordine in cui si sono svolti è contraddetta dal fatto che nel terzo dei suoi canti, quello relativo alla vicenda del cavallo di Troia, vi sono azioni che si sovrappongono nonché fenomeni di analepsi e prolessi che rendono la narrazione differente dalla sequenza lineare degli avvenimenti considerati nel loro svolgimento.

Per quanto riguarda la prima delle obiezioni è certamente vero che Odisseo non è ancora stato riconosciuto dai Feaci, ma non si può trascurare che nell'incontro tra Odisseo e Demodoco si sovrappongono tre differenti punti di vista: quello dei Feaci che non sono in grado di apprezzare la natura della lode di Odisseo, ma anche quello di Odisseo stesso che è in grado di apprezzare e riconoscere la verità del canto in base alla sua personale esperienza, e infine quella dell'uditorio che ugualmente conosce l'identità dell'eroe ed è in grado di apprezzare la scena dell'incontro come parte di una sorta di *climax* che porterà allo svelamento dell'identità dell'ospite straniero.

La risposta emotiva di Odisseo, a sua volta, può certamente sottolineare il riconoscimento della capacità del canto aedico di trasfigurare la realtà, rendendola qualche cosa di diverso dall'esperienza che l'eroe può averne fatto in prima persona, ma ciò non è in conflitto con l'idea che il canto di Demodoco sia anche e soprattutto un racconto vero.

L'ultima delle obiezioni sollevate da Halliwell è, infine, la più interessante. Se da un lato, infatti, essa coglie certamente nel segno, sottolineando la discrepanza tra svolgimento degli eventi e loro resa narrativa, dall'altro trascura completamente la componente di idealizzazione dell'attività aedica che, come vedremo tra breve, è contenuta nell'espressione *kata kosmon* in relazione alla capacità che il canto ha di rappresentare adeguatamente gli eventi narrati. Nessuna delle obiezioni formulate da Halliwell si rivela allora veramente decisiva per abbandonare l'interpretazione proposta. Esse, tuttavia, hanno il merito di sollevare una questione di estrema importanza che potremmo riformulare ancora con le parole dello studioso: «“Eye-witness” authenticity does not in any case obscure the suggestion in *kata kosmon* of something not just passively reproduced but actively shaped and enhanced by the singer's own mastery of words, including perhaps the beauty of musical performance itself»¹². Invece, di pensare a una reciproca esclusione tra verità del canto nella resa degli avvenimenti e intervento attivo da parte del cantore, tuttavia, sembra più corretto pensare a una sorta di tensione tra questi due aspetti, che emerge appunto se si considera la formula *kata kosmon* come una sorta di idealizzazione, non per questo priva di problemi, della competenza riconosciuta all'aedo. Una conferma a tale ipotesi può venire prendendo in considerazione due ulteriori aspetti, uno interno ai poemi e l'altro di natura comparativa.

Innanzitutto il ruolo e la funzione dei cataloghi all'interno della poesia omerica. Non a caso, infatti, la quasi totalità delle invocazioni rivolte dal poeta alle Muse è collocata prima di un catalogo ed è caratterizzata dalla esplicita richiesta rivolta alle divinità di avere informazioni su qualche aspetto specifico a cui l'aedo non avrebbe altrimenti accesso. Proprio per questo motivo, la narrazione catalogica, con la netta predominanza della denotazione sulla connotazione e l'apparente assenza di ogni presenza autoriale, rappresenta l'estrema idealizzazione della pretesa della poesia epica alla verità dei suoi contenuti. Come scrive Pietro Pucci: «The catalogue as speech act, manifest a prowess of memory, and points to a poetry as its privilege means. Cataloguing constitutes the supreme distillation of poetry's capabilities for truth, rigor, order, history, sequentiality: mere names, mere numbers and no metis; or as we would say no connotations, no rhetoric, no fiction. Almost no poem»¹³. Benjamin Sammons¹⁴ ha, tuttavia, mostrato che anche gli stessi inserti catalogici sono adoperati in Omero per

esplorare i limiti della narrazione poetica e il confine fluttuante tra verità e intervento autonomo del cantore: «It seems that in Homer's catalogues one ultimately detects a certain pessimism toward "poetry's capabilities for truth, rigor, order, history, sequentiality". For it is certainly true that catalogue implies all of these virtues, but we have found in all examples that Homer holds out the promise of their fulfillment only to undercut that promise [...] For what is of value in the poet's work turns out not to be his divine access to, but rather his artful arrangement of the data»¹⁵. Come si può vedere siamo esattamente di fronte alla stessa situazione che abbiamo prospettato per interpretare il valore dell'espressione *kata kosmon* nel contesto odissiaco.

Nella poesia orale bosniaca studiata negli anni Trenta da Milman Parry esiste un termine, *kita*, che si presta a un significativo confronto con il greco *kosmos*¹⁶. Il termine ha il significato di "ornamento" e insieme al corrispondente verbo *kititi* è alla base di un'ampia famiglia lessicale che ruota attorno allo stesso significato. Riferito al canto, il termine indica l'ampiezza dei dettagli e la lunghezza che il canto dedicato a un certo avvenimento può assumere. Esso, perciò, può essere considerato tanto in un'ottica positiva che in una negativa. Tra le registrazioni effettuate da Parry durante il suo lavoro sul campo, ne compare una particolarmente significativa. Essa mostra, infatti, come questo concetto possa essere diversamente interpretato da due differenti cantori e come dalla loro interpretazione derivi la pretesa, avanzata da entrambi, di essere maggiormente rispettosi della verità. Significativamente, alla differente interpretazione del concetto espresso dal termine *kita* corrisponde una diversa idea di verità. Per uno dei cantori, la verità va intesa, infatti, come il rispetto e l'aderenza nei confronti della precedente tradizione orale, per l'altro, invece, va intesa principalmente come aderenza allo svolgimento dei fatti¹⁷. Ad ogni modo, l'aspetto di particolare rilievo è costituito dal fatto che la nozione espressa dal termine *kita* governa un ampio campo semantico che ha una componente sia materiale che linguistica: per questo motivo essa si presta bene a stabilire un ponte tra queste due dimensioni e al tempo stesso a mettere in discussione il rapporto che esiste tra il linguaggio e la realtà che esso pretende di descrivere. Non diversa appare la situazione per il termine greco *kosmos*, che ugualmente, come abbiamo cercato di mostrare, comporta la negoziazione del rapporto tra la realtà del passato e la rappresentazione di questa realtà nel canto epico. Del resto questa caratteristica appartiene alla semantica del termine *kosmos* poiché come scrive Giovanni Cerri: «essendo la poesia *mimesis* "imitazione", il suo *kosmos* non può che ricalcare il *kosmos* della cosa di volta in volta descritta, come il *kosmos* della cosa non può non riflettersi nel *kosmos* della poesia, se questa è composta a regola d'arte»¹⁸.

3 Tra *mythos* e *logos*

Tra VI e V secolo a.C. l'autorità indiscussa di cui i poeti avevano goduto nel periodo precedente incomincia a essere messa in discussione da altre figure di intellettuali. Questa situazione determina, inevitabilmente, un confronto serrato tra la precedente tradizione poetica e nuove forme di sapere, rappresentate tipicamente dalla filosofia e dalla sofistica. È in questo contesto che si sviluppa una forma particolare di indagine caratterizzata da un uso consapevole del materiale mitologico allo scopo di problematizzare questioni relative al linguaggio e alla comunicazione. Come scrive Kathryn Morgan: «Philosophical myth [...] is deployed as a result of methodological reflection. [...] Philosophical self-presentation builds upon a foundation of attacks on poets and their myths. These attacks are related to speculations about the accessibility of truth and the extent to which this is or can be expressed in language»¹⁹. Esempi particolarmente significativi di questo approccio possono essere considerati i discorsi fatti pronunciare a dei personaggi appartenenti alla tradizione (in senso lato) mitologica all'interno di una cornice fattuale suggerita dalla tradizione epica. Così Gorgia scrive un'*Apologia di Palamede* in cui l'eroe si difende dall'accusa di tradimento mossagli da Odisseo, Alcide fa pronunciare a Odisseo il discorso di accusa nei confronti dello stesso Palamede, mentre Antistene compone una coppia di discorsi antitetici in cui sia Aiace che Odisseo rivendicano il possesso delle armi di Achille. L'*Encomio di Elena* scritto sempre da Gorgia appare strettamente legato a questo tipo di produzione, ma con una significativa differenza: in questo caso il discorso non è pronunciato in prima persona dal personaggio mitologico, nella fattispecie Elena. È, invece, l'autore stesso del testo a parlare in prima persona, assumendosi il compito di scagionare Elena dall'accusa unanime di aver provocato la guerra di Troia. Questo cambiamento di prospettiva è di estrema importanza, poiché rende ancora più evidente la natura metalinguistica di questi testi e la loro volontà di problematizzare, riusando il materiale fornito dalla precedente tradizione poetica, una serie di questioni, tra le quali spicca in particolar modo la relazione tra linguaggio e verità. Nel caso dell'*Encomio* questa attitudine risulta ulteriormente complicata dalla natura paradossale della difesa messa in piedi da Gorgia. Invece di negare la presenza di Elena a Troia, il sofista siciliano cerca, infatti, di mostrare l'innocenza dell'eroina, sostenendo che la sua azione fu determinata da forze a cui ella non poteva in alcun modo opporsi. Nella parte iniziale del testo vengono indicate le quattro possibili cause che furono all'origine dell'azione di Elena – dei, violenza, discorso, amore – e successivamente si passa a dimostrare che in ciascuno dei casi Elena è stata sopraffatta da una forza a cui non poteva

in alcun modo resistere: per questo motivo deve, dunque, essere considerata innocente e liberata dalla cattiva fama che la caratterizza. Proprio questo – riabilitare la reputazione di Elena – sembra essere, in apparenza, lo scopo perseguito dal sofista siciliano. Nonostante le esplicite affermazioni contenute nel testo (parr. 2 e 21), è tuttavia facile accorgersi che esso rappresenta solo un pretesto. Del resto anche la semplice estensione (sette paragrafi su ventuno) della parte dedicata alla dimostrazione della tesi più marcatamente paradossale – quella secondo cui anche il *logos* è una forma di violenza – costituisce una prova evidente del vero obiettivo di Gorgia, che si serve della cornice artificiale fornita dalla precedente tradizione poetica per indagare natura ed efficacia del *logos*. Diventa così più chiara la complessità dell’operazione metalinguistica presente nell’*Elena*. Non si tratta, infatti, solo di mettere in discussione la precedente tradizione poetica, adoperando il materiale presente al suo interno; la struttura stessa del testo gorgiano invita, infatti, il lettore a domandarsi se le caratteristiche attribuite al *logos* nella sua parte centrale (parr. 8-14) siano da attribuire anche al discorso del sofista, ugualmente indicato con il termine *logos*. Questa dimensione metalinguistica contribuisce, d’altra parte, a porre la questione dello statuto concettuale della verità e del rapporto che essa intrattiene con l’argomentazione sviluppata da Gorgia per scagionare Elena. Vediamo perché.

L’*Encomio* si apre con la seguente affermazione (*Hel.* 1):

Perfezione (*kosmos*) è, per una città, l’aver ottimi cittadini; per un corpo, la bellezza; per un’anima la sapienza; per un’azione il successo; per un discorso (*logōi*) la verità (*altheia*). Il contrario di queste cose è imperfezione (*akosmia*).

Lasciando per il momento da parte la questione relativa alla traduzione del termine *kosmos*²⁰, reso da Giacomo Bona, di cui abbiamo utilizzato la traduzione²¹, con “perfezione”, è del tutto evidente che l’incipit dell’*Encomio* pone uno stretto rapporto tra discorso e verità. Un rapporto immediatamente ribadito, con un esplicito riferimento all’*Encomio* stesso, nel paragrafo successivo (*Hel.* 2) in cui Gorgia afferma di volere, imponendo una struttura argomentativa (*logismon tina*) al proprio discorso, porre fine all’accusa di colei che gode di una cattiva reputazione e mostrare, indicando la verità, che gli accusatori dicono il falso. Il suo discorso sembra, dunque, caratterizzato da un lato dall’esplicita rivendicazione della verità di quanto affermato, dall’altro dalla contrapposizione alla precedente e unanime tradizione poetica accusata di aver sostenuto il falso in riferimento a Elena. Se, tuttavia, si prendono in considerazione i paragrafi 8-14 nei quali vengono descritte le caratteristiche del *logos* e gli effetti che esso produce sui suoi ascoltatori, il quadro appare assai differente e quasi

capovolto. La prima caratteristica a essere posta in rilievo è l'efficacia del *logos*, il quale è definito come un grande tiranno (*dunastes*) in grado di realizzare, con un corpo invisibile, opere assai divine (*Hel.* 8). Andando poi a esplicitare quali siano queste opere che il *logos* è in grado di realizzare, Gorgia adduce una serie di esempi che vanno dalla poesia (par. 9) agli incantesimi divini (par. 10) per passare poi ai discorsi degli scienziati della natura, degli oratori e dei filosofi (par. 13). In tutti questi casi il discorso non sembra essere caratterizzato dalla sua verità, quanto piuttosto dalla capacità di persuadere e ingannare l'opinione delle persone a cui si rivolge. Ed è appunto intorno a questi tre termini – persuasione, inganno, opinione – che ruota tutta la dimostrazione dell'efficacia del *logos*, nonché la possibilità di scagionare Elena dalla colpa che le è attribuita. Solo considerando il *logos* alla stregua di una forza costringitiva è, infatti, possibile arrivare alla conclusione che Elena era, dopo tutto, innocente. La caratterizzazione del *logos* che viene fornita nella parte centrale dell'*Encomio* appare, dunque, in netta antitesi con il quadro categoriale in cui sembra inscrivere l'*Encomio* stesso. Da qui la difficoltà con cui gli interpreti si sono dovuti inevitabilmente confrontare: come si spiega questa discrepanza così marcata? Dato l'impegno teorico che Gorgia sembra dispiegare nella parte centrale del testo, la maggior parte degli studiosi ha ritenuto che in quei paragrafi sia delineata la personale concezione che il sofista aveva del *logos*. In questa prospettiva, l'esplicito riferimento alla verità contenuto nella parte iniziale sarebbe da considerare meramente convenzionale senza alcuna intenzione da parte di Gorgia di attribuirgli un valore particolare. Più recentemente, tuttavia, alcuni interpreti hanno proposto una spiegazione del tutto differente. La personale concezione del sofista sarebbe quella rispecchiata nei paragrafi iniziali dell'*Encomio*, in cui viene evidenziato lo stretto legame tra discorso e verità; nella parte centrale, invece, Gorgia farebbe riferimento a varie tipologie di discorso differenti dal suo e a cui anzi intenderebbe contrapporsi. Non essendo questa la sede adatta per analizzare dettagliatamente meriti e demeriti di ciascuna delle due posizioni, mi limiterò a mostrare quella che a me sembra la soluzione più soddisfacente della questione. Per farlo comincerò con l'espone molto sinteticamente il tipo di relazione che esiste tra le due parti dell'*Encomio* apparentemente antitetico. Tale relazione può essere definita una relazione di complementarità. A differenza di quanto si ritiene comunemente, la riflessione gorgiana non esclude, infatti, dalla sfera d'azione del *logos* la verità, ma la nozione di verità alla quale il sofista pensa non è quella ereditata dalla precedente tradizione poetica. Per questo motivo, dopo essere stata introdotta nei paragrafi iniziali dell'*Encomio* come orizzonte di riferimento del discorso, essa viene rimodellata mediante le affermazioni contenute nella sua parte centrale (parr. 8-14).

Ritorniamo per un momento ai paragrafi iniziali dell'*Encomio*. Si è già osservato come in questo contesto Gorgia non solo identifichi nella verità la virtù propria del discorso in generale e del suo in particolare, ma specifichi anche il tipo di operazione mediante la quale intende personalmente mostrare la verità relativamente alla vicenda di Elena: imponendo al discorso una struttura argomentativa ovvero la forma di un ragionamento. Ora, il termine *logismos* adoperato dal sofista è estremamente interessante e merita un'analisi più attenta. Si tratta in primo luogo di un termine relativamente raro di cui sono note, alla data in cui può ragionevolmente essere collocato l'*Encomio*, scarse attestazioni. Il suo impiego appare, dunque, sicuramente intenzionale e significativo. In secondo luogo, il sostantivo è un deverbativo che deriva da *logizesthai*, un verbo che compare invece con una certa frequenza in due autori coevi di Gorgia, Erodoto e Tucidi-
de. In particolare un passo delle *Storie* di Erodoto si rivela assai prezioso per chiarire il quadro concettuale in cui va collocato l'impiego del *logismos* da parte del sofista siciliano. Esponendo le varie ipotesi avanzate per spiegare le piene del Nilo, lo storico menziona coloro che hanno chiamato in causa il fiume Oceano. Nel fare ciò essi hanno portato il discorso su cose oscure (*es aphanes ton muthon aneneikas*), che non sono suscettibili di essere esaminate ed eventualmente confutate (*ouk echei elegchos*). A parere di Erodoto, che peraltro dichiara di non sapere nulla di preciso in merito a tale fiume, si tratta dell'invenzione di qualche poeta che, dopo aver trovato il nome, l'ha introdotto in poesia. Nel capitolo seguente (II, 24), tuttavia, Erodoto afferma di essere anch'egli costretto a formulare un'ipotesi relativamente a ciò che è oscuro (*dei [...] peri tôn aphanêôn gnômên dexasthai*) e a esporre per quali ragioni il Nilo si ingrossi d'estate. Dopo aver individuato la ragione di tale fenomeno nel corso seguito dal sole, che d'inverno si sposta nelle regioni superiori della Libia, egli chiude significativamente il suo discorso appellandosi alla categoria dell'*eikos*: «infatti, è naturale (*oikos*) che abbia la massima penuria d'acque quella terra cui questo dio (scil. il sole) si trova più vicino e che egli percorre e che i fiumi che scorrono in quei luoghi inaridiscano». La chiave di volta per comprendere la logica dell'argomentazione sviluppata così estesamente da Erodoto si trova, tuttavia, nella confutazione della terza e ultima delle dottrine formulate in precedenza, quella che la tradizione dossografica posteriore attribuisce ad Anassagora. Si tratta di una confutazione nella quale lo storico riversa particolare impegno argomentativo, probabilmente in ragione dell'ampio credito che la dottrina anassagorea riscuoteva²². La serie delle prove (tre) addotte per confutare la tesi secondo cui il Nilo scorrerebbe dalla neve è introdotta dalla seguente osservazione: «per un uomo che sia in grado di ragionare (*logizesthai*) intorno a tali cose, si offrono una serie di prove che non è verosimile (*eikos*) che il

Nilo scorra da neve» (II, 22, 2). È del tutto evidente allora che «l'atto del *logizesthai* si presenta [...] come la chiave di volta dell'intero procedimento di confutazione. Esso consiste in questo caso nel prendere in considerazione una serie di dati acquisiti in base all'osservazione o una credenza ritenuta indiscutibile, per arrivare alla formulazione di un giudizio che ha un carattere di verosimiglianza e di plausibilità scientifica maggiore della dottrina confutata»²³.

Appare, dunque, evidente che l'attività del *logizesthai* non implica in nessun modo un riferimento diretto e inequivocabile alla verità. Anzi essa sembra caratterizzare una situazione nella quale si deve indagare su un oggetto o una questione che appare inaccessibile ai sensi e privo di una verifica empirica. Una situazione di questo tipo implica alcune importanti conseguenze: in primo luogo la discussione verrà a costituirsi nella forma di una contrapposizione di opinioni in competizione tra loro; in secondo luogo, l'esistenza di opinioni contrapposte fa sì che ciascuna di esse per accreditarsi debba presentarsi più o meno esplicitamente come una confutazione delle opinioni alternative; infine, il criterio che pare più indicato per formulare opinioni attendibili in tali circostanze è quello dell'*eikos*, ovvero di ciò che appare plausibile in base a un ragionamento. Non è difficile vedere come ciascuno di questi elementi trovi una precisa corrispondenza all'interno dell'*Encomio di Elena*. La vicenda a cui essa fa riferimento è, per definizione, da collocare nella sfera dell'*aphanes* poiché appartiene a un passato a cui non è possibile accedere direttamente; la tesi sostenuta da Gorgia è esplicitamente presentata come il risultato di una confutazione dell'opinione formulata dai poeti e unanimemente condivisa; infine, il criterio dell'*eikos* viene esplicitamente richiamato in un solo passaggio del testo, ma di estrema rilevanza. Nel momento in cui Gorgia sta selezionando le possibili cause del comportamento di Elena, afferma appunto che prenderà in considerazione le cause per cui era verosimile che Elena partisse per Troia. Il concetto di *eikos* qui adoperato ha una chiara valenza logica poiché «se, esaminate tutte le cause per cui è possibile pensare che Elena sia andata a Troia, troveremo che l'eroina non è colpevole, la potremo veramente assolvere e dire innocente, perché essa, qualsiasi sia stata la ragione ignota ed inconoscibile per cui è partita, si è mossa per una causa che rientra tra quelle prese in esame»²⁴. Il confronto puntuale che è possibile delineare tra il passo erodoteo e la posizione di Gorgia conferma senza ombra di dubbio che, per quanto possa a prima vista apparire paradossale, anche la verità veicolata dal discorso gorgiano si colloca pur sempre nell'ambito della *doxa*. Si tratta cioè di un'opinione che se da un lato risulta vera perché si propone come confutazione di un'opinione precedente, dall'altro non ha le caratteristiche di una verità inconfutabile poiché una volta formulata si espone essa stessa al rischio di una successiva

e ulteriore confutazione. A sostegno di questa ipotesi può essere addotto un ulteriore elemento. Nel par. 13 dell'Encomio tra i vari esempi analizzati per mostrare l'efficacia persuasiva del *logos*, Gorgia fa riferimento ai discorsi dei *meteorologi*, personaggi che possono essere identificati con gli autori dei più antichi trattati *Peri phuseos* (*Sulla natura*). Tra di essi rientra a pieno titolo lo stesso Gorgia, che, come è noto, è autore di un trattato dal titolo *Sulla natura o sul non essere* che si presenta provocatoriamente come una confutazione delle opere degli autori precedenti, in particolare Parmenide. Alla luce di questo, si può plausibilmente ritenere che nel descrivere il funzionamento di questo tipo di discorsi Gorgia stia facendo implicitamente riferimento al quadro concettuale in cui si colloca anche la sua riflessione. Ora, l'efficacia persuasiva di questi discorsi è descritta con le seguenti parole:

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 ed oscuro appaia agli occhi dell'opinione.

Non è difficile vedere la sostanziale congruenza di una simile affermazione con il quadro teorico che abbiamo cercato di ricostruire. L'ambito di indagine degli scienziati è, per definizione, invisibile cosicché intorno a esso si possono formulare solo opinioni in contrasto tra loro. Ciò non toglie peraltro che tali opinioni manifestino una straordinaria efficacia persuasiva perché sono in grado di rendere visibile agli occhi dell'opinione ciò che visibile non è. Come viene ribadito dalla metafora degli "occhi dell'opinione" adoperata in riferimento ai destinatari di questi discorsi tutta l'attività discorsiva a cui si fa riferimento si colloca, né potrebbe essere diversamente, nella sfera delle opinioni, ora intese come le teorie formulate dai differenti scienziati ora come lo stato cognitivo di coloro che ne sono convinti.

Alla luce delle considerazioni che abbiamo svolto possiamo tornare, in conclusione, a prendere in considerazione il termine *kosmos*, domandandoci se la sua traduzione con "perfezione", "ornamento", "armonia" permetta di cogliere per intero le sfumature di significato a cui Gorgia sembra alludere. Abbiamo già avuto modo di constatare, in riferimento a Omero, che il termine significa in primo luogo "ordine" e che esso può essere utilizzato per riferirsi all'ordine con cui sono descritti degli eventi, con l'intenzione di suggerire che un ordine appropriato funge esso stesso da garanzia della veridicità del racconto formulato. Non si può, allora, escludere che in Gorgia ci troviamo di fronte a una conclusione, almeno in parte analoga. Anche in questo caso la verità verrebbe fatta dipendere dall'ordine realizzato e messo in opera sul piano linguistico. C'è tuttavia

una fondamentale differenza, l'ordine di cui parla Gorgia non è più l'ordine di una narrazione che cerca "mimeticamente" di ricalcare la sequenza degli avvenimenti, esso è invece diventato l'ordine del ragionamento, un ordine che può essere identificato con la struttura argomentativa di cui è fornito il discorso, una struttura dalla quale vengono fatti dipendere al tempo stesso la sua verità e la sua capacità di persuadere²⁵. Da ciò un'ulteriore conseguenza: la verità, ormai completamente sottratta alla garanzia che proviene dalla divinità, diviene manifestamente plurale e instabile, qualcosa che va continuamente sottoposto allo scrutinio della ragione e alla possibilità di essere confutata.

Note

1. Su questo significato del termine *logos*, cfr. A. Cozzo, *Tra comunità e violenza. Conoscenza, logos e razionalità nella Grecia antica*, Carocci, Roma 2001.

2. Sui rapporti tra narrazione e argomentazione in generale, cfr. E. Danblon (ed.), *Argumentation et narration*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Bruxelles 2008. Sulla "nascita della logica" e i suoi rapporti con il pensiero narrativo, cfr. A. Doxiadis, *Narrative, Rhetoric and the Origins of Logic*, in "Storyworlds. A Journal of Narrative Studies", 2, 2010, pp. 79-99.

3. Sulla questione relativa alla possibilità di individuare una "poetica" comune a entrambi i poemi, cfr. C. Brillante, *Il cantore e la Musa*, ETS, Pisa 2009. Per una posizione più scettica, cfr. S. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth*, Oxford University Press, Oxford 2012, a cui si rimanda anche per la bibliografia precedente.

4. Il secondo canto ha come oggetto gli amori di Ares e Afrodite e non è quindi esplicitamente chiamato in causa dalle parole di Odisseo.

5. Per il significato di *kosmos* e in particolare sulla sua tendenza a indicare in età arcaica un ordine che ha al tempo stesso una dimensione estetica e socio-politica, cfr. A. Ford, *The Origin of Criticism*, Princeton University Press, Princeton-Oxford 2002, pp. 35-9; N. Worman, *The Cast of Character. Style in Greek Literature*, University of Texas Press, Austin 2002, pp. 21-9.

6. Cfr. M. Finkelberg, *The Birth of Literary Fiction in Ancient Greece*, Clarendon Press, Oxford 1998, pp. 121-30.

7. Cfr. F. Hartog, *Regimi di storicità*, Sellerio, Palermo 2007, p. 88: «Per la Musa, infatti, vedere, sapere e dire procedono di pari passo, non sono che una sola e medesima cosa. Per Ulisse, invece, per un curioso rovesciamento, la visione umana è presa, almeno per il tempo di qualche verso, come campione su cui misurare l'esattezza della visione divina».

8. Cfr. H. Mackie, *Song and Storytelling: An Odyssean Perspective*, in "Transaction of American Philological Association", 127, 1997, pp. 77-95.

9. D. Rubin, *Memory in Oral Traditions: The Cognitive Psychology of Epic, Ballads and Counting-Out Rhymes*, Oxford University Press, Oxford-New York 1995, p. 62. Cfr. E. Bakker, *Pointing at the Past*, Harvard University Press, Cambridge 2005, p. 65: «There seems to be a strong connection, then, between memory and vision, and this is probably why oral traditions all over the world are characterized by vivid, concrete, visual detail. If something is to be easy to remember, it must be easy to image and visualize».

10. Cfr. Bakker, *Pointing at the Past*, cit., p. 158: «the distinction between hearing and seeing, between word and object, and between present and past disappears».

11. Halliwell, *Between Ecstasy and Truth*, cit., pp. 84-8, cit. a pp. 84-5.

12. Ivi, p. 86.

13. P. Pucci, *Between Narrative and Catalogue*, in "Metis", 11, 1996, pp. 5-24, p. 21.

14. B. Sammons, *The Art and Rhetoric of Homeric Catalogue*, Oxford University Press, Oxford-New York 2010.
15. Ivi, p. 210.
16. Cfr. D. F. Elmer, *Kita and Kosmos: The Poetics of Ornamentation in Bosniac and Homeric Epic*, in "The Journal of American Folklore", 123, 489, 2010, pp. 276-303.
17. Cfr. Ivi, p. 288: «Vlahovljak is committed to the notion that one should "sing as one heard it sung": a truthful song is one that reproduces as accurately as possible previous performances. Međedović is likewise committed to singing truthfully, but he has a different notion of truth. For him a true song is one that reproduces as accurately as possible the heroic past, independently of previous performances».
18. Parmenide di Elea, *Poema sulla natura*, introduzione, testo, traduzione e note di G. Cerri, BUR, Milano 1999, p. 244.
19. K. A. Morgan, *Myth & Philosophy. From Presocratics to Plato*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, p. 7.
20. Hartog, *Regimi di storicità*, cit., p. 88, nota 12 è l'unico, a quanto mi risulta, che abbia messo in relazione il nesso *kosmos-verità* presente nell'*incipit* dell'*Encomio* di Gorgia con il suo precedente odissiaco. Nel contesto della sua argomentazione, tuttavia, l'osservazione rimane marginale e isolata.
21. G. Bona, *Logos e Aletheia nell'Encomio di Elena di Gorgia*, in "Rivista di Filologia e Istruzione Classica", 102, 1974, pp. 5-33.
22. R. Velardi, *Retorica filosofia letteratura. Saggi di storia della retorica greca su Gorgia, Platone ed Anassimene di Lampsaco*, in "Annali dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Quaderni", 6, Napoli 2001, p. 50.
23. Ivi, p. 51.
24. Bona, *Logos e Aletheia*, cit., p. 32.
25. Cfr. Morgan, *Myth & Philosophy*, cit., p. 123: «Because of the flexibility of greek syntax, the words "truth is a kosmos for speech" could be inverted and a new meaning extracted: 'order [that is, the rational deployment of argument] is truth for a speech».