



Studi di estetica

26

In questo numero  
scritti di:

Paolo D'Angelo  
Luigi Russo  
Fernando Bollino  
Renato Barilli  
Alessio Scarlato  
Riccardo Campi  
Laura Bandiera  
Filippo Fimiani  
Carmelo Cali  
Gianluca Valle  
Elisabetta Ruffini

su:

*L'Estetica* di Croce  
Croce: storia dell'estetica  
*Croce the deaf*  
Marshall McLuhan  
Fonti di Bachtin  
Samuel Beckett  
Fonti di Wordsworth  
Sublime in Filostrato  
Somiglianza  
Manuali di estetica  
Due libri nuovi

Nel prossimo  
scritti di:

Nelson Goodman  
Arthur Danto  
Joseph Margolis  
Jean-Pierre Cometti  
Roger Pouivet  
Jacques Morizot  
Jerrold Levinson  
Peter Lamarque  
Rainer Rochlitz  
Martin Rueff  
Giuseppe Di Giacomo  
Stefano Velotti  
Luca Marchetti  
Fernando Bollino  
Giovanni Matteucci  
Alessandra Corbelli

L'estetica analitica

Studi di estetica



2002

26

# Studi di estetica

RIVISTA SEMESTRALE FONDATA  
DA LUCIANO ANCESCHI

Benedetto  
Croce



III SERIE

2002

A. XXX

CB 3447  
ISSN 0585-4733

€ 14.46

ISBN 88-491-2166-0



9 788849 121667

## Filippo Fimiani Lo sguardo a picco. Sul sublime in Filostrato

---

*Questi Greci erano superficiali – per profondità! E non facciamo noi appunto ritorno a essi, noi temerari dello spirito, noi che ci siamo arrampicati sul più alto e rischioso culmine [die höchste und gefährlichste Spitze] del pensiero contemporaneo, noi che di lassù abbiamo gettato uno sguardo tutt'intorno, che di lassù abbiamo rivolto lo sguardo in basso? [uns von da aus ungesehn haben, die wir von da aus hinabgesehn haben?] Non siamo esattamente in questo – dei Greci? Adoratori delle forme, dei suoni, delle parole? Appunto perciò – artisti?*

Nietzsche

*Où est l'homme qui n'a pas exploré en esprit la nature abyssale?*

Valéry

1. Salvo il cosiddetto "prologo", nelle *Eikones*<sup>1</sup> non c'è una vera e propria filosofia esplicita, non c'è un metadi-

---

<sup>\*</sup> Una versione sintetica d'una parte delle seguenti pagine, col titolo "Des eaux mentales: vision et cécité chez Philostrate", è stata presentata e discussa al Convegno Internazionale *Polystrates. Philostrate, Callistrate et les énigmes de l'image sophistique*, Paris 31 mai-1 juin 2002, organizzato da Françoise Graziani e Michel Costantini, che ringrazio per avermi permesso di pubblicare questo testo in italiano prima degli Atti.

<sup>1</sup> Utilizzo FILOSTRATO, *Immagini*, trad. e note di G. Schilardi, intr. di F. Fanizza, Lecce, Argo, 1997, nonché PHILOSTRATE, *La Galerie de tableaux*, trad. A. Bougot, rév. et ann. par F. Lissarrague, préf. de P. Hadot, Paris, Les Belles Lettres, 1991; per il testo greco, PHILOSTRATUS the Elder, *Philostratus the Young, Imagines*, CALLISTRATUS, *Descriptions*, trad. e note di A. Fairbanks, Loeb Classical Library, Cambridge (Mass.)-London, Harvard U.P.-W. Heine-mann, 1969 (ma 1931), e PHILOSTRATOS, *Die Bilder*, trad. e note di E. Kalinka e O. Schönberger, München, Heimeran, 1968. I riferimenti saranno nel testo.

scorso che, prese le distanze e le precauzioni necessarie, dica e legittimi l'*ekphrasis*, la descrizione e la spiegazione della pittura. A prima vista, non c'è né una filosofia della pittura né della retorica, o un'estetica detta in quanto tale. Questo non vuole dire che Filostrato non impieghi e, soprattutto, pieghi intenzioni e contesti, dizionari specifici, termini riconoscibili di varie tradizioni e scuole, di diversi autori e autorità – filosofica (specie Platone e Aristotele), letteraria, retorica, artistica etc. Direi anzi che, a ben vedere, nelle *Eikones* la filosofia è contestata proprio laddove non appare in quanto tale. Se, dopo Blumentberg, siamo sensibili alle preistorie e alla catastrofi della teoria, ebbene, a mio avviso, Filostrato può istruirci a un altro capitolo di questa lunga storia *altra*, a una sorta di *genealogia minore* della filosofia.

In che senso? Innanzitutto, nel senso che l'istituzione stessa del paradigma, l'oggetto dello sguardo del filosofo e dell'artista, l'atteggiarsi e il posizionarsi del loro vedere intellettuale e teoretico, sono rinominati da Filostrato precisamente con le caratteristiche che Platone aveva espulso e negato. In secondo luogo, nel senso che Filostrato commenta e descrive proprio come la filosofia isola il proprio oggetto – la verità in quanto tale, al di là della materia sensibile – e *s'isola* in quanto discorso, dunque disconosce il luogo concreto e corporeo della produzione del sapere e rimuove la generazione delle sue nozioni: lo sguardo del filosofo è disincarnato, è un occhio estatico e come esorbitato, *atopos*, è la contemplazione della filosofia in quanto tale.<sup>2</sup>

In Filostrato, insomma, c'è una continua auto-riflessione di colui che vede, che descrive e racconta la storia del proprio occhio per quello che è – un'attività caricata di teoria, una prassi biologica d'un soggetto culturale. Giacché questo è il motivo di fondo delle *Eikones*: mettere in discorso (criticamente) il vedere come, per citare Baxandall,

<sup>2</sup> Sulla denegazione del luogo del sapere, M. DE CERTEAU, *L'histoire, science et fiction* (1983), in *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*, prés. par L. Giard, Paris, Gallimard, 1987, pp. 66-96, specie pp. 70 sgg.; su *Isolierung* e *Verdrängung*, S. FREUD, *Hemmung, Symptom und Angst* (1926), trad. it. a cura di C. Musatti, in *Opere*, X, Torino, Bollati Boringhieri, 1979, pp. 269-72.

a *theory-laden activity*. Così, in definitiva, in Filostrato finiamo per trovare quella che Valéry<sup>3</sup> avrebbe definito la questione stessa della filosofia *reale* del filosofo, la vera filosofia del soggetto di sapere: la questione propriamente del *poiein*, del *façonner*, e, finalmente, del *bios theoretikós*, della condotta esistenziale del sapere. La questione dello *stile di vita* della teoria.

2. Eccoci dunque al "prologo". "La pittura, argomenta il narratore, è un'invenzione degli dei, sia per gli aspetti, *eide*, che assume la terra quando le stagioni dipingono in vario modo i prati, sia per i fenomeni celesti". Subito, troviamo l'esempio platonico del cielo stellato, vero e proprio *paradigma*, insieme esempio e modello esemplare, che educa lo sguardo a non lasciarsi abbagliare e catturare dai fenomeni naturali, instabili e intriganti.

Ma riprendiamo il passo della *Repubblica*, sorta di variazione distaccata e "raffreddata" dell'irriverente e crudele ritratto del filosofo del *Teeteto*.<sup>4</sup> L'anima dell'ammiratore dell'astronomia, Glaucone, rischia non di essere rivolta davvero verso l'alto e le idee ma verso il basso, verso le cose terrene e sensibili. Socrate fa finta d'essere incolto e illetterato, *idiotes*, e afferma che le figure meravigliose che appaiono nel cielo trovano posto in una realtà visibile, mentre possono e devono essere realmente vedute e dette come belle e armoniose solo se intese come esempi e modelli, *paradigmata* e *problemata*, della speculazione matematica, della scienza numerica della misura e del movimento.<sup>5</sup> La straordinaria fattura tecnica dell'arte, della pit-

<sup>3</sup> Cfr. p. es. P. VALÉRY, *Poésie et pensée abstraite* (1939), in *Oeuvres*, éd. par J. Hytier, t. I, Paris, Gallimard, "Pléiade", 1957, p. 1336.

<sup>4</sup> PLATO *Resp.* 529a sgg. Mi riferisco al celebre passo sulla *vita contemplativa* di Talete (*Theaet.* 173e-174b, ma cfr. DIELS-KRANZ 11 A 9, e DIOG. LAERT. *Vita dei filosofi*, I, I, 34-5). Alla *Wirkungsgeschichte* di questo apologo è consacrato l'insuperabile *Das Lachen der Thräkerin* (1987) di H. BLUMENTBERG, trad. it. di B. Argenton, Bologna, il Mulino, 1988; mi permetto di rimandare anche al mio *Poetische e Genealogie*, Napoli, Liguori, 1999, pp. 83 sgg.

<sup>5</sup> Sul legame tra teoria della natura e costruzione matematica della natura, p. es. in PLATO *Resp.* 529e, E. CASSIRER, *Eidos und Eidolon. Das Problem der Schönen und der Kunst in Platons Dialogen* (1924), trad. it. di A. Pinotti, Milano, Cortina, 1998, pp. 20 sgg.

tura in particolare, attrae dunque lo sguardo come le costellazioni e i loro *schemata*. C'è il pericolo, conclude Socrate, che ci si limiti a contemplare le sole fattezze del cielo e della pittura: "se qualcuno, standosene a bocca aperta a guardare in alto o a bocca chiusa a guardare in basso, si sforza di comprendere qualcuno dei fenomeni sensibili, né egli potrà avere un vero apprendimento – e in effetti non si dà scienza di queste realtà – né volgerà in alto l'occhio della sua anima; lo volgerà piuttosto in basso per quanto si sforzi di imparare nuotando sul dorso per terra per mare."

C'è dunque il pericolo d'un vero e proprio *spfondamento in alto*, nel mutismo del *thauma*, origine e fine della filosofia, giacché "guardare a bocca aperta in alto" è in definitiva complementare al "guardare in basso a bocca chiusa". Accanto al *salire cadendo* dell'estasi mistica – che ben conosciamo dopo Binswanger –, Platone schizza una fenomenologia elementare d'un *cadere salendo* del soggetto. Si delinea una passività di colui che guarda e conosce, regredito all'afasia della meraviglia – all'*infanzia* della filosofia – e incapace a cogliere le strutture matematiche, le regolarità geometriche e i ritmi che scandiscono e misurano i disegni del cielo. Il passo platonico c'istruisce insomma su usi e abusi dell'*anablepein*, su virtù e vizi dello sguardo verso l'alto.

3. Ora, credo che in Filostrato ci sia una vera riscrittura di questa scena originaria della filosofia platonica. Ma prima vorrei accennare, anche se solo di passaggio e in maniera strumentale (a mo', se volete, di *ouverture* contrappuntistica), a un'altra variazione di questo *topos* epistemologico – anzi, più precisamente, d'una delle sue polarità –, che riguarda i rapporti tra il bello e la parola.

Penso a Luciano,<sup>6</sup> al *Peri tou oikou*. A partire dal modello architettonico e organicistico del *Timeo* e del *Fedro*, presente anche in Longino,<sup>7</sup> il soffitto della sala che Lucia-

<sup>6</sup> LUCIANO *Peri tou oikou*, 8; utilizzo LUCIANO DI SAMOSATA, *Descrizioni di opere d'arte*, trad. it. a cura di S. Maffei, Torino, Einaudi, 1994, e rimando a J. BOMPAIRE, *Lucien écrivain. Imitation et création*, Paris, De Boccard, 1958, pp. 713-21.

<sup>7</sup> Cfr. PLATO *Tim.* 44d-e e *Phaed.* 254c; LONGINO, *Il Sublime*, trad. it. a

no sta descrivendo è raggianti come l'Olimpo,<sup>8</sup> è sublime precisamente come la volta celeste e le costellazioni rispetto al modello immutabile, bello e vero. Lo splendore del cielo è il compimento del corpo vivente del cosmo ed eleva l'animo dello spettatore, spinge verso l'alto il suo sguardo e la sua parola. Nel movimento dell'elevazione, nella direzione dello *hypó*, tra la vista e la parola c'è un rapporto agonico, una competizione reciproca, sicché il discorso deve essere all'altezza, *apoleiphthenai*, di ciò che si vede, il linguaggio deve corrispondere e rilanciare la visione. Abitare gli "édifices algébriques" del cielo, nominare e computare questo "Paradis mathématique" che governa la "Mer intellectuelle" del divenire: è ancora il compito del poeta per Claudel,<sup>9</sup> grande lettore del *Timeo*. Per lui, cristiano, si tratta evidentemente di dire l'alito visibile della creazione divina, di insufflare e suggerire nella parola umana l'alito dell'Altissimo, giacché "Il signore credè col soffio l'ornamento dei cieli" (*Ps.* XXXIII).

In Luciano, ma anche in Filostrato, questa *pedagogia* metafisica dello sguardo individuale è propriamente una *politica* della visione, interna e esterna. Gli occhi che si accontentano solo dello sfarzo dell'oro del visibile, occhi che amano la ricchezza, *philoploutoi*, e non il bello né il vero, che non sono né *philokaloi* né *philosophoi*, sono occhi barbari e idioti – incolti e selvaggi, stranieri ed estranei al *logos* e alla *krisis*, al discorso e al giudizio. Sono occhi fuori dalla giurisdizione dell'autorità di colui "che non giudichi con i soli occhi ma che accompagni lo sguardo con la riflessione".<sup>10</sup> Sono occhi agitati eppur *médusés*, e c'è tutta una mimica corporea, una gestualità afona che esprime ciò che cade al di qua dell'età adulta della visione e del *theamata nomos* – l'infanzia, l'animalità, l'estraneità sociale. Sono occhi deambulanti e senza direzione: il loro raggio

cura di G. Lombardo, con una postf. di H. Bloom, Palermo, Aesthetica, 1987, XXXIX, 1, su cui N. HERTZ, *Lecture de Longin, "Poétique"*, 15, 1973, pp. 294-6; per il testo greco, LONGINUS, *On Sublime*, ed. by D.A. Russell, Oxford, Clarendon P., 1964.

<sup>8</sup> LUCIANO *Peri tou oikou*, 9; cfr. HOM. *Il.* I, 523; XIII, 243; *Od.* XX, 203.

<sup>9</sup> P. CLAUDEL, *Positions et Prépositions*, I, Paris, Gallimard, 1928, pp. 244-5.

<sup>10</sup> LUCIANO *Peri tou oikou*, 6 (trad. di S. Maffei).

d'azione non è lo *hypó*, l'*in alto*, ma è senza mira, è l'orizzonte, scomposto e frammentario, del *peri* – suffisso che indica, in Luciano ma anche in Platone, Plotino e Filostrato, la distrazione e l'erranza, l'inconcludenza e la passività. Regredito a soffio biologico, il *detto* è insufflato dal *visto*, ovvero è ossessionato dai fantasmi del corpo del visibile, che ruba e sottrae il soggetto del discorso a se stesso.<sup>11</sup>

In Luciano, dunque, la decorazione della volta celeste non solo *appare* ma è bella perché ordinata e regolare; come in Platone, la decorazione, *kosmema*, è ordita e ordinata sul ritmo del *kosmos*, la cosmetica è modellata sul bel-l'ordine del cosmo. Il bello in alto è tale perché discreto, perché a intervalli (*diastemata*), perché distinto e localizzato, dotato di forma (*eidós* e *schema*) sullo sfondo nero della notte. Se il cielo fosse tutto di fuoco, se fosse magma continuo senza interruzioni e limiti, senza proporzione né ordine, afferma Luciano, non sarebbe bello ma spaventoso, *phoberós* – e tuttavia attrarrebbe, *psychagogeí*. Le stelle sarebbero così non più i fiori del prato della notte ma i buchi neri del senza fondo, dell'abisso che sta dietro la notte, della notte nella notte, di quell'*altra notte* che non continua il giorno ma ne è la follia. In quest'ottica, le stelle sarebbero unità discrete che separano e mettono in relazione, *diechonta*, ma anche sfoghi molteplici e irrelati del continuo e dell'illimitato: sarebbero ferite, *chasma*, del cielo e accessi del cosmo, schiuma, *aphrós*, del torrente e dell'abisso dell'essere, che risucchia via tutto tumultuoso, *heimarrhous*. La volta celeste non sarebbe più il tetto del mondo e la sede eterna degli dèi ma la potenza cosmica primordiale, *Ouranós*, il cielo oscuro, il quale corrisponde al Tartaro, allo spazio non orientato dell'abisso in basso – all'alto mare nel cuore della terra, al mare senza limiti, *pontos*, al fluire infernale del caos, allo Stige che flutta sotto la terra.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> *Ibid.*, 4: *hypoballein*. Come in Gorgia, modello è l'ira di Achille alla vista del brillio delle armi in *Il. XIX*, 15 sgg., 384 sgg.

<sup>12</sup> Cfr. M. DETIENNE et J.-P. VERNANT, *Les ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*, Paris, Flammarion, 1974, pp. 152 sgg. Su questa logica dell'inversione p. es. nella coppia *aiolospoikilos*, E. BENVENISTE, *Expression indo-européenne de l'éternité*, *BSLP*, XXXVIII, 1, 1936, pp. 107 sgg., e M. DETIENNE et J.-P. VERNANT, *op. cit.*, pp. 25-8; infine G. DIDI-HUBERMAN, *La couleur d'écume*, "Critique", 469-70 (1986), p. 629.

E le *Eikones* non sono appunto ambientate all'ombra nerofumo del Vesuvio, iracundo *genius loci* che, a dirla con Stazio,<sup>13</sup> ha comandato città e campagne ad *abire mari*, a sprofondare in un oceano di fiamme? E, rimirando i cieli notturni di Napoli, Marco Aurelio non scriverà a Frontone che gli astri sono una tempesta eterna?

4. Eccomi finalmente a Filostrato. Prenderò in esame la tredicesima del Primo Libro delle *Eikones*, dove è descritta una pesca al tonno nel Bosforo, presso le rive del Corno d'Oro. Ritroveremo molti dei tratti menzionati.

La scena è assai nota e codificata, da Aristotele a Strabone, da Oppiano a Plutarco, da Erodoto a Tuciddide, da Plinio a Eschilo e Longino.<sup>14</sup> Detto questo, occorre però precisare un punto per me capitale. È evidente che Filostrato riprende e manipola temi e figure d'una enciclopedia – se non d'una pinacoteca – condivisa e compresa dal pubblico destinatario delle sue perorazioni, ed è palese che si tratta d'una memoria culturale che è visiva e non solo letteraria (per lo più orale); il primato della *phantasia* e del ruolo decisamente attivo e creativo del fruitore va anche inteso in questa prospettiva. Così, se si considera il soggetto rappresentato, sia esso pittorico o letterario, il sito di natura è certamente già stereotipato e iscritto in un vero e proprio genere, quello paesaggistico (con personaggi o elementi idillici e mitologici o meno – p. es. il fogliame di vite dell'antro di Narciso di I, 23, segno della sua dissipata filiazione dionisiaca –). Gli elementi della scena descritta da Filostrato corrispondono precisamente alle codificazioni di Vitruvio e Plinio il Vecchio e, forse nel segno dello stoicismo, ne sono anzi una variazione che mescola stili diversi e ben definiti. Sia in *De Architectura* che nella *Naturalis Historia*, infatti, ritroviamo *portus* e *promuntoria*, *amnes* e

<sup>13</sup> P.P. STAZIO *Silvae* IV, 4, 81-5; se ne può leggere la trad. it. nelle *Opere*, a cura di G. Aricò e A. Traglia, Torino, Unione Tipografica, 1980.

<sup>14</sup> ARISTOT. *Hist. An.* VI, 10, 543b2-3; VI, 17, 571a11-19; VIII, 12, 597a13-15; VIII, 13, 598a26b31; ELIANO *De nat. anim.*, XV, 5-6; STRABONE *Geo.* VII 6,2; OPIANO *Halieut.* III, 643; PLUTARCO *Mor.* 979, f; ERODOTO VIII, 16 e TUCIDDIDE II, 84; da PLINIO *Nat. Hist.* IX, 50-3; ESCHILO *Persae*, 353-428; LONGINO *Il Sublime* XXIII, 2.

litura, piscinas, e personaggi dediti alla pesca e alla caccia.<sup>15</sup> Tutti questi temi iconografici sono detti *topiaria opera* e sono doppiamente repertoriati sotto la cifra stilistica d'una "pittura della pittura", d'una *amoenissima pictura*, e d'un piacere intellettuale (ben più che fabbrile). Piacere della fruizione, però, che sembra non solo deprivato di tonalità emotiva ma soprattutto incapace di supportare un'esperienza squisitamente teoretica di ciò che invece tale piacere mette in ombra e in sospensione – di ciò che, al limite, rende inoperosa qualsiasi *ars memoriae*, giacché non si presenta in alcuna forma o significato codificabile in una memoria-archivio ma in quanto l'*informe* della materia, anzi in quanto l'*informe materiale dell'essere* in quanto tale. Tornerò, anzi chiuderò proprio su questo punto assai delicato.

Sin d'ora, mi preme allora mettere in evidenza che Filostrato ci permette di rintracciare non solo una topologia testuale strutturata retoricamente sui temi figurativi e i motivi o i dettagli decorativi o espressivi (secondo le diverse traduzioni di Plinio il Vecchio e Vitruvio), insomma sui *loci* e le *figurae* della *dispositio* della rappresentazione. Accanto o entro tale *topica compositiva*, Filostrato ci permette infatti di scorgere una *tipica epistemologica*, incentrata invece sulle maniere di atteggiarsi e sulle posture del soggetto stesso della rappresentazione e del discorso sulla rappre-

<sup>15</sup> Mi riferisco a VITRUVIUS *De Arch.* VII. 5, 2 sgg. (ma anche V, 6, 9), e soprattutto a PLINIUS *Nat. Hist.* XXXV, 116 sgg.: per la messa a punto archeologica e documentale, rimando rispettivamente all'apparato delle edizioni vitruviane Loeb (edited by F. Granger, Cambridge (Mass.)-London, 1934), Belles Lettres (texte établi et traduit par B. Liouer et M. Zuighendan, commenté par M.-Th. Cam, Paris, 1995), Einaudi (a cura di P. Gros, trad. e commento di A. Corso e E. Romano, Torino, 1997, da cui traggio la nozione di "pittura della pittura": p. 1087 n. 145), e alla classica edizione pliniana di Ferri nonché alla versione per Les Belles Lettres a cura di J.-M. Croiselle (Paris, 1985). Sulla questione del naturalismo e la relazione *topoi/topia*, indispensabili P. GRIMAL, *Les jardins Romains à la fin de la République et aux premiers siècles de l'Empire*, Paris, De Bolland, 1943, pp. 90 sgg., e A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, Paris-Rome, École Française de Rome, 1989, pp. 315-36 (e su Vitruvio pp. 265-78), che ringrazio per avermi dato lo spunto di questa precisazione discutendo il suo bell'intervento su *Les paysages de Philostrate*.

sentazione, dunque sulle condotte culturali del sapere e del vedere, sugli *exempla* e le *historiae* di vere e proprie *esperienze eidetiche*. Certo, nelle *Eikones* è decisiva l'*argutia* e la *finesse d'esprit* tutta ellenistica, quasi riscrittura abbreviata se non variazione parodistica d'una tradizione narrativa e pittorica. Ma, così mi sembra, nella scena che c'interessa si può intendere anche una dislocazione se non una *simulazione* d'una esperienza irrecuperabile alle forme culturali di archiviazione e memoria, d'una esperienza inenarrabile di ciò che affonda il discorso e il sapere, dell'infanzia arcaica del *logos*, insomma del *thauma*. Decisivo, in questo senso, che il gesto della vedetta che mostra il visibile finalmente *tocca* il reale indicato e offerto al potere di computare e nominare, entra cioè in contatto con il manifestarsi brulicante e indistinto dell'essere in quanto tale. Vedremo più avanti in che senso, e secondo quali modalità, s'intrecciano l'indicare e il mostrare, il toccare e il dire, l'offrire e l'essere.

Conferma per così dire propedeutica di questa ipotesi di lettura è innanzitutto il fatto evidentissimo che anche nella scena paesaggistica scelta da Filostrato i criteri del soggetto sono platonici. Sono innanzitutto esclusi giacché piacevoli, *hedysmata*, la pesca all'amo, con la nassa e con la fiocina, ovvero tutte quelle attività decisamente criticate nelle *Leggi* (823d-824a) perché sviluppano l'astuzia e la duplicità, dunque agli antipodi delle virtù dei cittadini della città. Detienne e Vernant hanno dimostrato che la condanna platonica della pesca riguarda l'intelligenza astuta e polimorfa della *metis*, dallo stratega al retore. Se Platone aveva ironicamente tacciato il sofista di essere "bestia multiforme", *poikilon therion*, e aveva allestito la strategia dialettica del separare (la *diakritiké*) per mettersi sulle sue tracce e finalmente agguantarli, questo viscido pseudo-filosofo, Valéry<sup>16</sup> dirà che il pescatore è "mezzo-filosofo, mezzo-mollusco". Con Platone e Aristotele, dunque, sappiamo una volta per tutte che il pescatore è esemplare di un *tipo* di sapere – o pseudo-sapere,<sup>17</sup> o addirittura, come credo sia nel caso di

<sup>16</sup> P. VALÉRY, *Regards sur la mer* (1930), in *Oeuvres*, éd. cit., t. II, 1960, p. 1340.

<sup>17</sup> Sulla natura stocastica dell'intelligenza pratica del pescatore, dello

Filostrato, di un *non-sapere* –, giacché è luogotenente e rappresentante della visione dall'alto, dell'*epitheorein*, la cui postura localizza una pratica del sapere e, tra l'altro, per così dire l'incarna, introduce cioè la dimensione del corpo e dei *pathemata*, insomma dell'*aisthesis*, nell'intuizione.

5. La pesca, come la caccia di I, 28, è dunque in Filostrato meta-poetica e meta-testuale, è cioè rappresentazione della *performance* della visione in generale e della visione sulla pittura, del percorso scritto dello sguardo. Meglio: è la rappresentazione del processo di reperimento, di disposizione e lettura del voler-dire dei segni, dello *hyposemainein* dei *symbola* e degli *ainigmata*. I pescatori o i cacciatori sono i luogotenenti del nostro sguardo, dello sguardo del "noi" che Filostrato forma ed educa nelle *Eikones* (il narratore e il fanciullo, noi come spettatori e lettori). Anzi: cacciatore e pescatore sono delle vedette, l'avanguardia dell'avventura dello sguardo, l'acme e la punta della mira dell'occhio, quasi una protesi dell'organo della vista, l'estremità del toccare da lontano del vedere.

Ora, è precisamente qui che Filostrato contesta la lettura che pur avanza nel "prologo" come autentico e legittimo sapere filosofico. In due parole: qui, ma ci sono altri esempi, l'*ekphrasis* si autocontesta come iconologia. Eppure, Filostrato afferma chiaramente che la *sophia* del discorso della pittura (I, 3) consiste innanzitutto nell'*attraversare* la tecnica, la fattura e i materiali della pittura in direzione dei significati letterari e mitologici nascosti e allegorizzati, nel farsi contemplazione delle idee. Supporto, pigmenti, *texture* della pittura, tutto questo scomparirebbe e si cancellerebbe a favore del soggetto del quadro. I segni sarebbero tutti, in linea di principio, finalmente interpretabili, trasparenti. L'affermazione di un significato preesistente, di un referente astratto già dato (i fatti dei miti) o di un ente metafisico (le idee), sopprimerebbe tanto il pittorico quanto il testuale, se non lo scrittorio.

stratega, del medico, del politico, del retore e del sofista: PLATO *Soph.* 218 sgg., e 226b sgg., e *Phil.* 55e sgg.; cfr. M. DETIENNE et J.-P. VERNANT, *op. cit.*, pp. 283, 304, e M. DETIENNE, *Le choix: Alétheia ou Apaté*, in *Les maîtres de la vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, Maspero, 1973 (ma 1967).

Ma, invece, cos'accade nella scena di pesca?

Lo sguardo acuto e penetrante del pescatore-vedetta<sup>18</sup> è avvolto da una estrema passività. L'*affondo telescopico* della visione immerge l'occhio a corpo morto tra le onde: lo sguardo è preda di *Tyche*, è alla mercé del caso e all'alea,<sup>19</sup> della collisione catastrofica delle forme – della loro *methexis*: del loro *contagioso contatto* –, del loro *accadere cadendo* che sollecita da vicino lo spettatore (si pensi al verbo *entynchanein*).

C'è qualcosa di simile nella scena di caccia (I, 28), complementare per il soggetto meta-poetico, giacché anche là si tratta dell'avventura della conoscenza e del processo stesso della visione e dell'*ekphrasis*. Anche qui, la pittura è spazio avvolgente in cui lo spettatore entra abolendo pericolosamente ogni distanza e isolamento, è *luogo tattile* in cui lo spettatore impatta ed è incastrato con tutto il corpo. Se già in I, 12 l'*ekphrasis* diventava una *flânerie* e un rilevamento topografico condotto *dentro* la pittura, e si faceva percorso reale e non solo verbale, ora, e ancor più nell'immersione dello sguardo della vedetta, la descrizione verte su un contatto che opacizza la rappresentazione, ed espone finalmente una *methexis* senza *mimesis*. D'altronde, Aristotele<sup>20</sup> non s'interrogava su quale fosse l'organo proprio della facoltà tattile, elucubrando su un organo illocalizzato e per così dire *paticamente diffuso* a tutto il corpo, a tutta la carne vivente? Non è dunque per caso che la signoria di Eros eserciti il suo potere sulla carne, *sarx*, la quale ci fa essere con noi stessi e con le cose proprio nel segno propriamente *epidermico* dell'*ek-sistenza*, del nostro esistere *fuori* di noi – come si dice: *a fior di pelle*.

E non solo: sempre nel segno sovrano del tattile, Eros inverte attivo e passivo, umano e animale, alto e basso, ed è inversione crudele, profanatoria perfino, sicché lo sguardo all'inseguimento del proprio oggetto è da questo visto e afferrato. La discordanza tra percezione e realtà, l'illusione ipnotica e sinestetica della pittura sotto la signoria di *Apaté* e *Hypnos*, è un vero e proprio esser posseduti, è una *dé-*

<sup>18</sup> Cfr. M. DETIENNE et J.-P. VERNANT, *op. cit.*, p. 38.

<sup>19</sup> Cfr. PLATO *Axiochos* 368b.

<sup>20</sup> ARISTOT. *De Anima* II, 11, 423a-b.

*raison* e una violenza sessuale – per Blaise de Vigenère<sup>21</sup> il narratore filostrato è difatti “abusé par la peinture” (I, 28 – 23). L’espressione è assai forte, quasi volgare; attesta forse che la pittura, affare di corpi e bellezza di corpi messi in bella mostra, ha a che fare non solo con la pelle dell’immagini ma con la loro nudità, con l’osceno e la pornografia? Certo il corpo superficiale della pittura ha relazioni pericolose con l’eros: lo sguardo, ci dice Filostrato, è una carezza, *parapsausis* (I, 28). Lo sguardo palpeggia le cose dipinte nella misura in cui esse lo toccano.<sup>22</sup> In un caso come nell’altro, per citare ancora l’aristotelico e tomista Claudel, lo sguardo è immerso nell’atmosfera di sogno della pittura come un pesce nell’acqua.<sup>23</sup>

6. Ritorniamo a Filostrato e alla scena di pesca, e alla dimensione dell’altezza. Questa compare già in I, 12, giacché il punto d’origine dello sguardo è collocato in un sito scosceso e a picco sul mare, scena d’un sacrificio per amore narrato da Senofonte, Strabone e Plutarco.<sup>24</sup> Per indicare l’azione dello sguardo, Filostrato impiega il verbo *katheinai*, nel cui suffisso *katà*, che indica appunto l’orientamento “dall’alto in basso”, Françoise Frontisi-Ducroux ha magistralmente analizzato le due dimensioni antitetiche della conoscenza umana: da un lato, contemplazione non tanto come sguardo d’insieme, a volo d’uccello (come la visione degli dèi dall’Olimpo), quanto come esame intellet-

<sup>21</sup> PHILOSTRATE, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, trad. et comm. de Blaise de Vigenère (1578), prés. et ann. par F. Graziani, Paris, Champion, 1995, t. II, p. 398. Tra l’altro, l’eccesso erotico è tratto bestiale della passione e del piacere slegati dalla virtù e, dunque, d’una visione orientata *solo* in basso: PLATO *Resp.* 586a-b e LONGINO *Il Sublime*, XLIV, 5.

<sup>22</sup> M. MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l’Invisible*, éd. ét. et ann. par C. Lefort, Paris, Gallimard, 1964, p. 173, e H. MALDINEY, *La dimension du contact au regard du vivant et de l’existant*, in J. SCHIOTTE (éd.), *Le contact*, Bruxelles, De Boeck-Wesmael, 1990, p. 177. Su carezza e pittura, e *methexis*, F. FERRARI-J.-L. NANCY, *Nus sommes*, Bruxelles, Yves Gevaert éd., 2002, pp. 25-9, 68.

<sup>23</sup> P. CLAUDEL, *Connaissance de l’Est* (1900), in *Oeuvres Poétiques*, éd. ét. par J. Petit, prés. par S. Fumet, Paris, Gallimard, “Pléiade”, 1957, p. 107.

<sup>24</sup> Per le fonti: SENOFONTE *Com.* 4, 23, STRABONE *Geogr.* X, 2, 8-9, e PLUTARCO *Mor.* 236d.

tuale chinato ad analizzare da vicino i fenomeni sensibili, finalmente per distinguerli; d’altro lato, sprofondamento passionale nelle sensazioni e nel visibile, brutta china imboccata a corpo morto dalla teoria, finalmente persa nell’indistinto dell’estetico. Se, con Platone, il soggetto di sguardo è segnato da una scissione,<sup>25</sup> Filostrato, mi sembra, ci propone una sua vera e propria *catastrofe*.

Da un lato, si tratta d’un vero e proprio contemplare dall’alto, di un *epitheorein*.

È difatti dall’alto verso il basso che si dirige la pulsione scopica, cioè la volontà (erotica) di sapere che vuole penetrare il visibile per giungere a una visione distinta. Non è per caso che il verbo utilizzato, *katheinai*, è impiegato anche per la pesca, pratica esemplare della *metis* e della *phronesis* e oggetto della scena successiva. In questo senso, il colpo d’occhio della vedetta è l’esercizio dell’intelligenza vigile, occupata a afferrare ciò che è troppo veloce per essere osservato, *askeptos*.<sup>26</sup> Potremmo dire, con Foucault,<sup>27</sup> che è “la curiosità dell’*esprit* che percorre l’ordine del mondo” e non “la reminiscenza dell’anima che guarda se stessa” o il non-mondo delle idee, che distacca insomma gli occhi dalle ombre e dalle apparenze di questo mondo qui, in basso, dov’è il suo corpo.

D’altro lato, Filostrato scrive che, dall’alto, il mare sembra del blu più profondo, *kyaneos*, cioè del colore abissale della notte e della morte senza stelle. Inoltre, il promontorio s’avanza nel mare come una nave che infrange alla deriva i flutti luttuosi.<sup>28</sup> Il luogo dello sguardo è così *un bateau ivre – Écume, roule sur le pont et par-dessus le*

<sup>25</sup> PLATO *Res.* 603d. Sulla dialettica del vedere, F. FRONTISI-DUCROUX, *Dans l’oeil du miroir*, Paris, Odile Jacob, 1997.

<sup>26</sup> ARISTOT. *Secondi Analitici*, I, 34, 89b 10-15.

<sup>27</sup> M. FOUCAULT, *Herméneutique du sujet. Cours au Collège de France*, textes ét. sous la dir. de F. Ewald et A. Fontana par F. Gros, Paris, Gallimard-Seuil, 2001, pp. 265 et sgg. (leçons du 17 et du 24 février 1982). Sul “survol imaginatif”, anche P. HADOT, *Exercices spirituels et philosophie antique* (1993), nouv. éd. rev. et augm., préf. d’A.I. Davidson, Paris, Albin Michel, 2002, pp. 55-6.

<sup>28</sup> Per omogeneità, utilizzo MARC-AURÈLE, *Pensées*, texte ét. et trad. par A.I. Trannoy, préf. de A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1925, IV, 49. Si veda comunque la trad. it. dei *Ricordi* di E. Turolla, con intr. di M. Pohlentz, schemi e commenti di M. Zanatta, Milano, Rizzoli, 1997.

*bois*. Piantato in piedi sulla terra ferma, lo sguardo – lo sguardo del testo – è tuttavia *embarqué*. Al limite – è perduto in un naufragio, sommerso in una cancellazione delle distinzioni e delle opposizioni, in una cataratta delle forme. La lingua di terra introduce così del difuori nella pienezza dello stare presso di sé, dell'*oikos*, dell'abitazione e dell'economia da cui si orienta lo sguardo e si pronuncia la parola, introduce una discontinuità e un movimento brulicante, ospita l'*apeiron* nella sicurezza e nell'immobilità in cui s'istituisce il *logos*. La *lingua* di terra del sito in alto segna la sporgenza – il sacrificio? – del discorso sull'esteriorità radicale, aggiunge cioè al sito del sapere e del vedere le marche che la negano, include insomma alla teoria ciò che essa esclude – *il sublime*. C'è un ribaltamento e una scissione, c'è un vuoto verticale che, dal basso, separa l'essere presso di sé da se stesso, introduce una distanza da sé a sé.

7. A questo proposito, troviamo spunti assai interessanti e utili in quanto Foucault dice appunto della *vue plongeante*, della vista a strapiombo e sagittale dello stoicismo, specialmente in Marco Aurelio, dove d'altronde troviamo il *topos* del promontorio che sporge dall'alto sulle cose del mondo, luogo puntuale d'uno sguardo all'incostanza e alla mutevolezza del divenire. La visione dall'alto, l'*epitheorein*,<sup>29</sup> non è, secondo Foucault, uno "sguardo ascendente verso altra cosa che il mondo dove noi stessi siamo", ma è una *vue enfoncée*, è una vista sprofondata nel proprio oggetto. Si tratta d'une *vue plongeante* sulla "complessità attuale" e sulla "fragilità temporale" dell'oggetto, giacché il vedere, il *blepein*, deve definire e descrivere gli elementi che compongono l'oggetto nella sua totalità e anche "in cosa va a risolversi, quando, come, in quali condizioni va a disfarsi e sciogliersi", a deindividualizzarsi da ogni ipostasi e stasi, da ogni isolamento. La "vista infinitesimale del soggetto che si sporge e piega sulle cose", come dice Foucault, è dunque uno "sguardo da miope" sulla grana la più tenue e fragile delle cose, sulla materia stessa del vivente nella sua rarefazione e nella sua opacità, sulla sua discontinuità e sulla sua liquidazione.<sup>30</sup>

<sup>29</sup> *Ibid.*, IX, 30.

<sup>30</sup> M. FOUCAULT, *op.cit.*, pp. 278 sgg.

Anche in Filostrato lo sguardo della scena successiva, appunto quella della pesca (I, 13), per noi decisiva, è dall'alto verso il basso, parte da un'altissima pertica, *ex sublimi ligno*, nel latino della versione di Negri. Lo sguardo della vedetta (*a look-out*, traduce Fairbanks) è tutto fuori di sé, è totalmente esteriorizzato; eppure, deve nondimeno scorgere, contare e nominare i tonni. Si potrebbe dire che si tratta d'una pratica di sapere molto simile alla duplice "meditazione" di cui parla Foucault, insieme "eidetica" e "onomastica". Lo sguardo diventa un dito puntato sull'esteriorità, l'occhio si trasforma in una punta di carne, in uno stiletto che colpisce e incide da lontano – si fa *stile* e *decisione* delle forme. L'*indice-occhio* mostra e computa il visibile, dettaglia e isola i particolari di ciò che bisogna vedere. È lo strumento esplorativo che sonda il sensibile per meglio individuarlo e distinguerlo, definirlo in quanto distinto; se l'*indicare* è qui *toccare*, se *vedere* è qui *tastare*, l'organo di queste attività sperimentali, di queste azioni congetturali, è propriamente un *organo epistemico*.

In questo quadro interpretativo, s'intende facilmente anche il ruolo di luogotenenza e rappresentanza, di esemplarità e paradigmaticità se si vuole, della vedetta – ruolo cui ho, di passaggio, già accennato. Potremmo anzi dire, ricorrendo senza troppe forzature a una canonica grammatica della visione e dell'intelligibilità della pittura, che la vedetta è quasi anticipazione dell'*admonitor* di cui Leon Battista Alberti dirà la necessità e la perspicua funzione. Difatti, argomenta il secondo libro del *De Pictura*, l'avvertimento rivolto allo spettatore chiarisce il significato dell'*historia* e delle *actiones* rappresentate: la designazione tramite l'indice della mano, l'"indigitazione" di cui scrive Chastel,<sup>31</sup> ha appunto una fondamentale funzione semantica. Quale? Eb-

<sup>31</sup> A. CHASTEL, *Sémantique de l'index*, in "Storia dell'Arte", 38/40, *Studi in onore di Cesare Brandi*, 1980, pp. 415-7. Per una tipologia dell'*admonitor*, C. GANDELMAN, *Le geste du "montreur"*, in *Le regard dans le texte. Image et écriture du Quattrocento au XXème siècle*, Paris, Klincksieck, 1986, pp. 27-49. Su ostensione e indice, B. VOUILLOUX, *Le tableau vivant. Phryné, l'orateur et le peintre*, Paris, Flammarion, 2002, specie pp. 127-38 e 279-94; sui segni-indici, ovviamente C.S. PERCI, *Semiotica*, a cura di M.A. Bonfantini, L. Grassia e R. Grazia, Torino, Einaudi, 1980, pp. 150 sgg.

bene, essa istruisce lo sguardo dello spettatore/attore, istituisce il suo oggetto e il significato di tale oggetto, dunque non solo sensibile e visibile ma intelligibile e linguisticamente comunicabile – invisibile, se si vuole, giacché pregiudizialmente inscritto nell'ordine del discorso condiviso da emittario e destinatario del messaggio.

Ma siamo davvero sicuri che è proprio quello che accade nella scena di pesca descritta da Filostrato? E se non si trattasse, al contrario, né d'una *istruzione* né d'una *istituzione*, ma d'una *destituzione*, se non d'una *decostruzione* del senso, del vedere e del sapere?

Bisogna, credo, fare molta attenzione agli slittamenti che in tale scena l'indicazione introduce e occulta, alle torsioni epistemologiche che la deissi, implicita appunto nell'indicazione della vedetta, insinua e maschera. Mi sembra, difatti, che le due funzioni sopraindicate, quella didattica e quella per così dire ontologica dell'*indice* (giacché, da Aristotele a Wittgenstein, il *tode ti* è il problema dell'essere in quanto tale, della *prote ousia*, e la significazione metafisica trova proprio nell'indicazione la sua dimensione-limitate), siano sottilmente ma definitivamente contestate. Nell'*ekphrasis* di Filostrato, il mostrare ciò che c'è da vedere e dire non chiarifica denotativamente l'opacità dei segni, agganciando una volta per tutte il discorso al referenziale dissipandone l'equivocità, arpionando la parola alla cosa, la constatazione e il giudizio al pronome dimostrativo – *questo* pesce, e poi *questo* e *quest'*altro, e così via –, riempiendo puntualmente e di volta in volta gli elementi deittici, di per sé vuoti.

Inoltre, indicatore supplementare d'ostensione linguistica dell'oggetto (l'esortativo "Guarda!"), pur introducendo una dimensione performativa, l'*indice-occhio* della vedetta ci disloca dal luogo del nostro sapere e del nostro vedere, è cioè organo potente di *captatio* del nostro sguardo: lo seguiamo fino in fondo, strappati a noi stessi. Siamo svuotati della possibilità stessa di localizzazione e di padronanza dell'esercizio del linguaggio e del percepire, perfino della loro conversione in discorso. E attenzione: non si tratta solo d'una opacità dovuta alla molteplicità di oggetti tutti presenti, e *tutt'insieme*, alla percezione, così da essere finalmente indistinguibili e confusi nello sfondo, regrediti

al brulichio amorfo dell'estetico in quanto tale, al trauma plurale e cangiante dell'*aisthesis*. È piuttosto lo statuto stesso dell'oggetto a entrare in stato di fibrillazione: non più fissato in un'immobilità aspettuale, l'oggetto è instabile e fluttuante, inscritto suo malgrado in una dinamica metonimica – in una logica figurale del *quasi* – che ne mette in movimento, appunto in forza di molteplici e moltiplicati *indici materiali*, qualità e tratti distintivi.

L'indice-occhio della vedetta è così un *sintomo*: è esorbitante e marca un'orbita, una traiettoria e una caduta. Sintomo icariano d'un *disastro*, indica ciò che è al di qua o al di là del visivo, e, per contiguità materiale, ci fa aderire a ciò che opacizza precisamente la distanza, che sola permette e legittima l'enunciazione e il discorso, la percezione e l'esperienza. È, alla lettera, una *mise en abîme* dello sguardo del testo.

8. Ricopio finalmente il passo di Filostrato: "L'uomo di vedetta spinge lo sguardo sul mare per rendersi conto del numero; nello splendore azzurro delle acque si distinguono i colori dei pesci; i più vicini alla superficie sembrano neri; quelli che seguono, lo sono meno; quelli dopo, quasi sfuggono alla vista; poi ci sono solo ombre; infine, si confondono con l'acqua; via via che scende più giù, sotto i flutti, lo sguardo s'indebolisce, e perde la sua capacità di distinguere ciò che c'è nell'acqua".

Tra le righe, leggiamo senza difficoltà Platone e Aristotele. Per Platone, penso ai celebri passi del *Sofista* e della *Repubblica* sulle illusioni ottiche nell'acqua e sulla *skia-graphia* in cui si perde lo sguardo in basso della conoscenza.<sup>32</sup> La rifrazione, l'*anaklasis*, comporta astenia e passività, l'acribia cede il posto alle passioni, ai *pathemata*. Anche Filostrato parla d'indebolimento della vista e di smussamento dell'acutezza dello sguardo ma anche dello strumento di scrittura.<sup>33</sup>

Penso poi ad Aristotele e alla sua definizione del *trasparente*, ovvero di ciò che, propriamente parlando, non è

<sup>32</sup> PLATO *Soph.* 239d-e, *Resp.* X, 509e-510a.

<sup>33</sup> *Amblynein*: PHILO. *Eik.* I, 12-315 k, 4; cfr. ARISTOT. *De Sensu* III, 443b; PLUT. *Galb.* 18, 6; ANTH. 9, 65.

visibile in sé ma grazie a un colore estraneo.<sup>34</sup> Come la sottigliezza e la sfumatura, la trasparenza è l'obiettivo sovrano del *graphein*, del tratto della pittura e della scrittura; si pensi al *leptós* e all'*harmogé* presenti anche in Luciano.<sup>35</sup> In principio, la *sapheneia* e l'*enargeia*, l'*evidentia*, la *perspicuitas*, è così qualità conativa e iconica dello stile finalmente capace di mettere in opera una comunicazione efficace e trasmettere facilmente il senso al lettore.<sup>36</sup> Ma il passo di Filostrato c'invita a riattivare specularmente l'etimologia di *enargeia*, e a cogliere così proprio nell'efficacia iconica del linguaggio la potenza informale di ciò che è *argós*, di ciò che si manifesta con lo sfolgorante e repentino biancore del fulmine, di ciò che si afferma istantaneamente nell'ostensione senza discorso ("Guarda!") – insomma, e ancora una volta, del *sublime*.

Inoltre, l'acqua ancor più dell'aria è un mezzo che in-torbida la visione. Così i colori dei pesci insieme emergono e spariscono, si mostrano in quanto *schiuma materiale del flusso e riflusso della visibilità*. Qualcosa che è precisamente l'*aporia* stessa del luogo del visuale: la possibilità della forma e la possibilità dell'impossibilità di questa stessa possibilità. La schiuma che brilla e fiorisce (*anthei*, scrive Filostrato) sull'acqua, è l'atto istantaneo ed effimero d'un movimento d'innalzamento e di caduta, di trapasso. È il momento dell'acme, del culmine e della sommità della pittura, momento che è già la degenerazione, la catastrofe e il florilegio dei dettagli viventi della *zoographia*. L'*ekphrasis* dice ciò che la pittura esclude – l'eccesso della pittura, l'esuberanza e l'escrezione, l'esalazione della pittura: la fine della pittura...

In Filostrato, ritroviamo quello che Didi-Huberman<sup>37</sup> ha chiamato lo statuto *antitetico* del soggetto della pittura, l'emergere cioè della forma e l'immersione materiale, la decisione della forma e del limite, e la sottrazione, l'indeci-

<sup>34</sup> ARISTOT. *De anima* II, 7, 418a; *De sensu* III, 439a; *De coloribus* III-IV, 729a-b.

<sup>35</sup> PLINIUS *Nat. Hist.* XXXV, 29; LUCIANO *Zeux.* [6], *Phil. O. Eik.* II, 2-29; cfr. P. GALAND-HALLYN, *Le reflet des fleurs*, Genève, Groz, pp. 369 sgg.

<sup>36</sup> ARISTOT. *Rhet.* 1404b.

<sup>37</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *La couleur d'écume*, cit., p. 613.

sione dello sfondo. Qualcosa come un luogo impassibile e insieme fluido, senza qualità, un informe necessario alla distinzione delle forme, ma che non ne è il modello né il paradigma. Si riprendano i commentari di Numenio alla *chora* del *Timeo*: il mare e i flutti sono appunto la complessione della materia, l'*assolutamente altro* dall'intelligibile ma a questo indispensabile.<sup>38</sup>

Potremmo dire con Deleuze che, in questa scena filostrata, il segno di percezione è una materia-flusso.<sup>39</sup> O, ancora con Platone, che la visione ravvicinata delle forme ci mostra l'infinita molteplicità, la mescolanza e la metamorfosi.<sup>40</sup> Radicalmente: l'essere che sempre diviene e mai è. Meglio: il *luogo atopico* – perché non isolato ma franto e colliso – della *methexis* della forma mentre, ritmicamente, nasce e scompare, emerge e si inabissa. E tale *luogo aporetico* – perché include il soggetto a ciò che lo esclude senz'appello: l'infrangersi caotico dell'oggetto del suo vedere – rende *dissimile a sé* chi guarda: al movimento e alla metamorfosi dell'oggetto, corrisponde la mescolanza di *pathemata* di colui che guarda, la confusione di fascino e spavento, di piacere e dispiacere.

9. Nell'affondo in basso dello sguardo descritto da Filostrato, appare dunque quella dimensione negativa e notturna, mitica e arcaica, complementare a quella scientifica e solare, pratica e politica della visione, della *theoria*. È difatti particolarmente eloquente l'aggettivo che qualifica il riflesso dell'acqua: *glaukós*. Questo aggettivo di colore ma anche di luce è associato allo Stige, allo scintillio dello scudo della Gorgone (o di Achille) e allo sguardo eclatante di Atena, dea guerriera e indomabile. "Glaucò" è un barbaglio terribile e *médusant*, un brillio che affascina e pietrifica l'organo della visione, come il divenir-bianco di Ulisse sceso tra "quelli in basso" nel faccia a faccia allo sguardo ceruleo di Gorgone.<sup>41</sup>

<sup>38</sup> NUMENIUS, *Fragments*, texte ét. et trad. par E. des Places, Paris, Les Belles Lettres, 1973, fr.33; cfr. PLATO *Pol.* 273d.

<sup>39</sup> G. DELEUZE, *L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983, pp. 115-6, sul segno di percezione come *reume*.

<sup>40</sup> PLATO *Parm.* 165cd.

<sup>41</sup> Cfr. PLATO *Phaed.* 112a, 113c; ma si veda più su n. 11. Per una ricostru-

Finalmente, la pesca e la caccia ci dicono che la visione è una trappola: colui che guarda è infine guardato dalla *cosa senza nome*. L'inversione di ruoli è presente nel mito di Glauco di Ovidio, anch'egli pescatore esperto, metamorfizzato in dio marino in perenne caccia di prede.<sup>42</sup>

Ecco: in maniera forse insospettata, anche nella lucentezza ombrosa del "fiore" dell'*ekphrasis* di Filostrato c'è una dimensione infernale. Rileggendo il passo delle *Eikones*, se seguiamo fino in fondo la direzione dall'alto verso il basso indicataci dalla vedetta, finiamo per ritrovarci lungo la china infera del *katà* del *katheînai*, lungo la *catabasi* del vedere. Rileggendo il passo delle *Eikones*, finiamo per leggerci in controluce quel passo straordinario di Pausania in cui descrive la *Nekyia* di Polignoto e, appunto, la discesa di Ulisse all'Ade. Anche qui, nell'Acheronte, i contorni dei pesci sono così indeboliti<sup>43</sup> che li si prenderebbe piuttosto per ombre di pesci che per veri pesci, in carne e ossa. Come il passaggio di Filostrato, anche il passo di Pausania sopporta insieme una lettura simbolica e tecnica, consente una lettura iconologica e la contesta, espone la resistenza del materiale visuale all'interpretazione. Certo, tra l'altro, in Filostrato c'è un gioco di parole che sarà un *topos*: "ombra" è anche il nome che fa la cosa, è cioè anche il nome del pesce che fugge lo sguardo – sicché, ambiguamente, finiamo per guardare insieme il vocabolo e il reale, per leggere e vedere il loro insopprimibile scarto. Comunque sia, tanto in Polignoto che in Filostrato leggiamo tra le righe il lessico platonico; forse, l'ipotesi della *chora*, detta appunto *amydrón eidos*, e della *methexis*, di certo la teoria dell'om-

zione semantica di *glaukos*, P. CHANTRAINE, *Dictionnaire Etymologique de la langue grecque*, Paris, Klincksieck, 1999, *ad vocem*, e specie *Id.*, *Grec γλαυκός, Γλαυκος et mycénien "Karauko"*, in *Mélanges Carcopino*, Paris, Hachette, 1966, pp. 193-203; inoltre, si veda M. DETIENNE et J.-P. VERNANT, *op. cit.*, pp. 175 sgg., e gli studi indispensabili di J.-P. VERNANT in *La mort dans les yeux*, Paris, Hachette, 1985, cap. V, e in *L'individu, la mort, l'amour*, Paris, Gallimard, 1989, cap. 2, specie pp. 85-6. Per il luogo omerico, *Od.* XI, 43, 633-5: *χλωρόν δεός*.

<sup>42</sup> *Ov. Met.* XIII, 898 sgg.

<sup>43</sup> *Amydra*: oscuri. Il testo su Polignoto è in *Recueil Millet*, avant-propos de R. Reinach, intr. et notes par A. Rouveret, Paris, Macula, 1985, § 107b, 28-1, specie p. 109 n. 1.

bra e dell'immagine. Per Platone, la pittura è difatti specchio e superficie che restituisce riflessi cupi e smorti non solo del visibile, dei corpi viventi, ma anche dell'invisibile, sicché le sue figure sono precisamente ombre delle ombre senza vita dell'Ade.<sup>44</sup>

10. Ecco: la dialettica di cecità e visione inscenata nel testo di Filostrato è propriamente la dialettica di vita e morte con cui deve pur sempre misurarsi il soggetto dell'ordine del discorso. Il che, a voler trarre una considerazione più generale e una direzione di ricerca, ci riporta alla questione da cui in realtà non ci eravamo mai allontanati – la questione d'una *poetica* della filosofia, la questione cioè d'una *pratica insieme linguistica ed esistenziale*, d'una *finzione persuasiva e sperimentale* – o, per dirla con Hadot, d'un *esercizio spirituale* – in cui il soggetto si forma *eticamente* all'estetico.

A questo proposito, un ultimo rimando a partire dal testo filostrato. Voglio riferirmi all'*acqua informe* su cui indugia lo sguardo di Valéry,<sup>45</sup> anch'egli esposto da un'alta terrazza di terra al limite tra umano e inumano e anch'egli alle prese con i cammini variabili e infiniti – i percorsi della scrittura efrastica – tra "zone intermedie tra la superficie e le grandi profondità", con i disumani spazi degli abissi attraversati da innumerevoli esseri. Ed è oltremodo significativo, soprattutto, come Valéry si oppone alla semplificazione sintattica e grammaticale del visuale: "Niente fa più

<sup>44</sup> PLATO *Tim.* 49b, *Resp.* 596c, cfr. *Phaedr.* 250b. Sulla *skiagraphia*, P.-M. SCHUL, *Platon et l'art de son temps* (1934), trad. it. a cura di S. Benassi, Bologna, Book Editore, 1994, specie pp. 53-62; A. ROUVERET, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne*, cit., pp. 16-64; V. STOICHITA, *A Short History of the Shadow* (1997), trad. it. di B. Sforza, Milano, Il Saggiatore, 2000, specie pp. 14-40; CH. MUGLIER, *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs*, Paris, Klincksieck, 1964, *ad vocem*.

<sup>45</sup> P. VALÉRY, *Regards sur la mer*, cit., pp. 1337 sgg. Motivo, questo, leonardesco (*Id.*, *Introduction à la méthode de Léonard* (1894), *Oeuvres*, t. I, cit. p. 1177), e leibniziano (cfr. LEIBNIZ, *Monadologia* [1714], trad. it. a cura di S. Cariatì, con versioni francese, tedesca [1720] e latina [1721], Milano, Bompiani, 2001, §§ 67-69-71-72; da ultimo, ha richiamato l'attenzione su questo passo A. TRIONE, *Ars Combinatoria*, Milano, Spirali, 1999, pp. 53, 125).

pensare alla natura vera e spontanea della vita di un banco di pesci. Forse, per poter esprimere il mio sentimento, dovrei scrivere questa parola al singolare, – facendo di questi animali una *materia* ...”.

Il singolare collettivo è attribuito a ciò che dà più da pensare, a ciò che eccede il pensiero – la *materia non signata*, il brulichio informe dell'essere, la *hyle*, il cangiante e l'innumerabile, il *chaos*, ciò che, per Platone, non resta uguale a sé e non è assimilabile alla logica dell'identità e del semplice.

Ma c'è di più. Valéry ci dice che ciò che dà più da pensare, il residuo che resiste ai nomi, l'idea che soffre d'idiosincrasia per le forme chiuse e già formate, è ciò che appella sempre di nuovo lo sguardo – è ciò che ci riguarda. È ciò che tocca nel vivo il nostro essere – è il reale che ci restituisce lo sguardo e ci rende al nostro destino.<sup>46</sup> È ciò che mette in discussione il prezzo che noi attribuiamo all'esistenza in quanto tale, che mette in discussione “la passione metafisica che, scrive Valéry, mettiamo nel volere che un individuo sia un evento isolabile, incomparabile, prodotto una volta per sempre ...” In forza della grammatica e della lingua, il soggetto contesta che il discorso e il pensiero – cioè, diremmo noi: la filosofia – possano isolare una volta per tutte il proprio oggetto – la vita opposta alla morte –, e, al contrario, li costringe proprio a fare i conti con la morte come “una condizione essenziale della vita, e non più un accidente che è per noi una meraviglia sconvolgente; è per la vita, e non più contro di essa.”

E facciamo ancora un'altra piccola scoperta. In maniera discreta ma decisa, Valéry mobilita qui tutta una tradizione millenaria e inattuale, reattiva nella meditazione e nella speculazione filosofica tutta la forza potente e oscura della *retorica speculativa*.<sup>47</sup> In questo passo di *Regards sur la mer*, Valéry, difatti, riprende, forse a sua insaputa, Longino:

<sup>46</sup> Penso al celebre “apologo marino” sulla reversibilità dello sguardo di J. LACAN, *Le Séminaire, Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse* (1964), ed. it. a cura di G. Contri, trad. it. di S. Loaldi e I. Molina, Torino, Einaudi, 1979, pp. 97-8.

<sup>47</sup> Prendo in prestito il titolo del libro sul sublime di P. QUIGNARD, *Rétorique spéculative*, Paris, Calmann-Lévy, 1995.

anche per il retore antico, e precisamente laddove commenta una descrizione della pesca del tonno, la concentrazione nominale è una figura del sublime.<sup>48</sup>

Allora, in definitiva, qual è la lezione da trarre dalla scena descritta da Filostrato?

Per Norman Bryson,<sup>49</sup> il prescrittivo “guarda!” delle *Eikones* è il momento estatico in cui le parole, la pittura e il reale sono tutt'uno – meraviglia riconquistata dal discorso, infanzia ritrovata a volontà dal filosofo retore. L'evidenza dell'*ekphrasis* consiste a rendere presente i fatti di linguaggio, cioè a fare del lettore uno spettatore e a collocarlo in uno spazio sinestetico in cui testuale e iconico, retorico e pittorico, sono indistinguibili. Anche nella scena su cui mi sono attardato, l'invito del “Guarda!” sfocia in una narrazione dell'impossibilità d'ogni narrazione del visibile. A rigore, l'*anacronismo dell'essere* in quanto *hyle* e *chaos* è irrecuperabile all'anamnesi topologica del sapere retorico e iconologico. In maniera esclamativa e ostensiva, l'ipotiposi crea e dispone nel discorso un referente del reale *per eccesso*, ma, allo stesso tempo, denuncia un luogo visuale di caduta – al limite, di decesso –, indica un luogo estremo della sua potenza – e della sua impotenza – iconica. Nella scena su cui mi sono attardato – lo si sarà capito: una vera e propria *finzione teorica* –, il soggetto è finalmente situato in un luogo atopico e aporetico dove perde il privilegio della buona distanza e in cui, alla lettera, non sa più dove mettersi.

Insomma: il piacere di parlare espone – *ci espone* – al dispiacere di vedere. Il testo di Filostrato ci istruisce non solo a una *retorica* della filosofia (particolarmente platonica) in cui la filosofia *non dice ciò che fa*, disdice il suo fare – il suo vedere – e lo sublima in saper-dire il vedere. Ma anche a una *poetica* della filosofia: il testo *fa* ciò che dice –

<sup>48</sup> LONGINO *Il Sublime*, XXIII, 2. Su Valéry e Longino, G. LOMBARDO, *Valéry e la poetica del sublime*, in AA.VV., *Paul Valéry e l'estetica della poiesis*, Palermo, Aesthetica Preprint, 23, 1989, pp. 53-61.

<sup>49</sup> N. BRYSON, *Philostratus and the imaginary museum*, in *Art and text in the ancient Greek culture*, ed. by S. Goldhill and Osborne, Cambridge, Cambridge U. P., 1994, pp. 266 sgg.

### Fimiani

la *disfatta* del vedere e del dire. Astenia, afasia. Sincopa del saper-vedere ed eclissi del far-vedere. Il "Guarda!" sarebbe allora da ritradurre: "Shut your eyes and see!". E, in questa cecità sovrana, in quest'apnea del linguaggio, dovremmo finalmente intendere ciò che, del visibile, ci fa segno in direzione dell'impossibile e ci richiede di essere comunque interpretato.