



Università degli Studi di Cagliari

DOTTORATO DI RICERCA

Filosofia, Epistemologia e Storia della cultura

Ciclo XXX

Vita mimica

Etica e linguaggio dei mimi

Settore scientifico disciplinare di afferenza

Filosofia teoretica - M-FIL/01

Presentata da:	Elenio Cicchini
Coordinatore Dottorato:	Andrea Orsucci
Tutor:	Pierpaolo Ciccarelli

Esame finale anno accademico 2016 – 2017
Tesi discussa nella sessione d'esame giugno-luglio 2018

Elenio Cicchini

Vita mimica

Etica e linguaggio dei mimi

Indice

Introduzione	13
1. Per una critica dell' <i>Ars poetica</i>	35
2. Archeologia del mimo	59
3. Vita mimica	95
4. I mimi di Sofrone e la filosofia platonica	111
5. Al di là della somiglianza	127
6. Prosopon e persona	147
7. Segno e gesto	167
Appendici	
I. Sul gerundio	185
II. I frammenti del mimo di Sofrone tradotti e commentati nella prospettiva della filosofia platonica	191
Bibliografia	237

Indice analitico

Introduzione

1. Nascita della filosofia platonica dal mimo siracusano antico.....	13
2. <i>Mimus vitae</i>	18

1. Per una critica dell' <i>Ars poetica</i>	35
1. 1. Mimo e poeta.....	35
1. 2. Sul concetto greco di <i>poieîn</i>	38
1. 3. Sul concetto latino di <i>facere</i>	40
1. 4. <i>Mimēsis</i> e <i>práxis</i>	42
1. 5. Sul concetto greco di <i>práttein</i> e il latino di <i>agere</i>	44
1. 6. Su prassi e poiesi in Aristotele.....	46
1. 7. Sulla relazione tra bene e vita politica.....	47
1. 8. <i>Pólis</i> e <i>mimēsis</i>	50
1. 9. Mimesi e tragedia.....	52
1. 10. Mimesi e commedia.....	53
1. 11. Il fare di un mimo.....	57
2. Archeologia del mimo.....	59
2. 1. Musica e mimo nella <i>Nascita della Tragedia</i>	59
2. 2. Origine del mimo dalla danza innodica e misterica.....	64
2. 3. Mimo e mistero.....	67
2. 4. Origine di tragedia e commedia dalle farse mimiche – Soglia di politicizzazione del mimo.....	69
2. 5. Sull'attributo mimico del vago.....	73
2. 6. <i>Daímōn</i> e <i>theós</i> . La differenza teologica.....	77
2. 7. L'inaccomodabile.....	80
2. 8. Pulcinella.....	83
2. 9. Mimo e demone.....	84
2. 10. <i>Mimus centunculus</i> e <i>mimus albus</i>	86
2. 11. Iambe e Baubo – La lingua dei mimi.....	87
2. 12. <i>Phlýax</i>	90
2. 13. Il filace platonico – Attributi del linguaggio mimico.....	91
3. Vita mimica.....	95
3. 1. <i>Mimēsis bíou</i>	95
3. 2. Drama e mimo.....	97
3. 3. Trick.....	98
3. 4. <i>Planipedia</i>	100
3. 5. Al di là di lecito e illecito.....	102
3. 6. Vita proba e vita lasciva.....	105
3. 7. <i>Ti anomōtaton érgon</i>	107

3. 8. Apologia dei mimi.....	108
4. I mimi di Sofrone e la filosofia platonica	111
4. 1. Nascita del mimo di Sofrone dalla commediola di Epicarmo.....	111
4. 2. Indistinzione di <i>pathémata</i> ed <i>epitédeusis</i>	113
4. 3. <i>Ēthopoía</i> e linguaggio	113
4. 4. <i>Ēthopoía</i> e politica – Gli atteggiamenti e i gesti dei corpi – Nascita della polis platonica dall’inseparabilità di <i>epitédeuma</i> e <i>zōé</i> – Sofistica e mimica	115
4. 5. La timbrica come superamento dei generi letterari	122
4. 6. Mimesi e metessi.....	124
4. 7. Nascita della prosa ritmica	125
5. Al di là della somiglianza. Mimo e analogia	127
5. 1. Al di là dell’ <i>ēthopoía</i>	127
5. 2. <i>Phaûlon</i> e <i>parádeigma</i>	128
5. 3. Paradigma del paradigma – Medio e analogo	131
5. 4. La formula dell’analogia	135
5. 5. <i>Superparticularis proportio</i>	136
5. 6. Una somiglianza impercettibile – Similitudine e simultaneità	138
5. 7. <i>Etiam capillus unus</i>	140
5. 8. Mimo come intellegibilità della vita esemplare	142
5. 9. Il bene e l’analogo	142
6. Prosopon e persona	145
6. 1. Volto e faccia	145
6. 2. Volto e occhio	147
6. 3. Mimesi dei volti	148
6. 4. <i>Phersu</i>	149
6. 5. Volto e tragedia	152
6. 6. Volto e commedia	154
6. 7. Sulla facoltà mimetica	157
6. 8. Aporie della mimesi nel libro X della <i>Politéia</i>	159
7. Segno e gesto	167
7. 1. Idee per una mimica	167
7. 2. Un “abbicci dei gesti”	169
7. 3. Gesto e parola.....	171
7. 4. Gesto e segno	172
7. 5. Che cos’è un segno?.....	174
7. 6. <i>Clandestina loquella</i>	175
7. 7. Gesto e idea	177
7. 8. Ipotesi di definizioni di gesto	179
7. 9. <i>Posse esse gerique</i> . Glossa a Lucrezio (I, 440-2)	181

Appendici.....	183
I. Sul gerundio.....	185
II. frammenti del mimo di Sofrone tradotti e commentati nella prospettiva della filosofia platonica.....	191
Bibliografia	237

Vita mimica

*“Sarà lo stesso cuscino a raccontarci una storia!” –
Così l'usignolo iniziò a parlare dal fondo del cuscino*

Da un'antica fiaba aramaica di Ma'lula

μῖμος ἐστὶ μίμησις βίου
τά τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυγχώρητα περιέχων

*mimo è mimesi della forma di vita
che comprende il lecito e l'illecito*

Le mime est l'essence du théâtre qui, lui, est l'accident du mime

ÉTIENNE DECROUX, *Paroles sur le mime*

Introduzione

1. Nascita della filosofia platonica dal mimo siracusano antico

1. 1. Non è forse più possibile, oggi, interrogarsi sulla cosa della filosofia, se non ponendo da capo la questione della sua forma. Al suo culmine, essa si era destinata al genere letterario del dialogo, il cui accesso tuttavia appare precluso al nostro tempo. È possibile che tale apertura sia stata ostruita dall'oblio – di cui la rimozione storiografica non è che emblematica testimonianza – dell'antico mimo di Sofrone.

Eppure era stato lo stesso Aristotele, in un frammento superstite tratto dal primo libro del perduto dialogo *De Poetis*, ad esprimersi in questo modo:

οὐκῶν οὐδὲ ἐμμέτρους τοὺς καλουμένους Σώφρονος μίμους μὴ φῶμεν εἶναι λόγους καὶ μιμήσεις, ἢ τοὺς Ἀλεξάμηνοῦ τοῦ Τηίου τοὺς πρώτους γραφέντας τῶν Σωκρατικῶν διαλόγων; (Ateneo, XI 505c=fr. 15 Gigon)

E non diciamo forse che i cosiddetti mimi di Sofrone, che non sono in metri, sono *logoi e mimeseis*, ovvero quelli di Alessameno di Teo, che furono i primi fra i dialoghi socratici ad essere composti?

Il passo è particolarmente prezioso. Per la prima volta, ricorrendo al nome di Alessameno di Teo, vi è posto vistosamente in questione quello che è forse il luogo più comune e praticato dalla storiografia filosofica, ossia che la forma di scrittura del dialogo – del dialogo come trascrizione filosofica dei *prachthénta* e dei *lechthénta* di Socrate, dei detti e dei fatti puntualmente accaduti – sia inscindibile dal nome di Platone. È probabile, come suggerisce un papiro di età imperiale, che Aristotele, mosso da *baskanía* (malizia), stesse qui tentando di screditare il maestro, sottraendogli la paternità del genere al di là di ogni verosimiglianza storica¹.

¹ Cfr. M. W. Haslam, *Plato, Sophron and the dramatic dialogue*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», n. 19, 1972, p. 18.

Decisivo è però il frammento per una tutt'altra ragione: esso istituisce un nesso inedito tra due generi letterari, in apparenza del tutto eterogenei: quello del *dialogo socratico* e i «cosiddetti *mimi di Sofrone*». La forma letteraria che rende di comune dominio la filosofia nella città di Atene vi è cioè sorprendentemente fatta corrispondere a un'arte scenica di ridotta diffusione, un endemismo siracusano, e nel nostro tempo ai più ignota.

Ma in che cosa può consistere la somiglianza di dialogo e mimo? In quale circostanza arte teatrale e prassi filosofica sembrano potersi incontrare? Aristotele si premura di precisarlo in una endiadi: «*lógos kai miméseis*» – «discorsi e imitazioni» (o piuttosto “immedesimazioni”, “personificazioni”) sono ciò che costituirebbe, definendoli entrambi, la zona d'ombra ove forma filosofica e forma scenica vengono a confondersi.

È stato proposto di leggere nel frammento la struttura di un chiasmo: dei mimi sarebbero proprie in massimo grado le imitazioni; dei dialoghi, invece, i discorsi². Eppure, la particella “*ἤ*”, cui compete la facoltà grammaticale di legare le due parti dell'affermazione aristotelica e insieme i due generi, riferisce di una condivisione più essenziale, attribuendo l'endiadi in egual misura all'uno come all'altro genere.

È in direzione di una qualche origine comune che il frammento aristotelico pare pertanto indicare; e se l'osservazione ivi contenuta non fu solo pretestuosa, la prossimità dei due generi segnalata dall'endiadi suggerisce l'esigenza di ripensare da capo la filosofia platonica a partire dal suo nesso essenziale con il mimo. Poiché è, forse, proprio l'ascolto di questa inattesa congiunzione ciò che custodisce l'accesso – la cui esigenza non cessa di rinnovarsi a ogni rilettura dei dialoghi – all'essenza della forma dialogica e, con essa, all'evento in questione nella nascita della filosofia platonica.

1. 2. Che il dialogo platonico fosse in un qualche senso imparentato al mimo di Sofrone pare aver costituito un luogo comune per il mondo antico.

Colui che per primo vi si riferì esplicitamente fu lo storico Duride di Samo (ca. 340-270 a.C.), nato circa un decennio dopo la morte di Platone e discepolo di Teofrasto. In un passaggio della sua opera su Agatocle di Siracusa, ove è in questione la coloritura stilistica per le narrazioni storiche, egli così testimonia:

² S. Dubel, *Le voix de Socrate : Remarques sur le dialogue socratique comme forme dramatique*, in *Dialogue et théâtralité / Lucien (de Samosate) et nous*, «Revue éponyme Cahiers FoReLL», Université de Poitiers, n. 1, 2014.

καὶ τοὺς Μίμους [...], οὓς αἰεὶ διὰ χειρὸς ἔχειν [...] τὸν σοφὸν Πλάτωνα (Athen. XI, 504b=fr. 72 Jacoby)

e i Mimi, che il saggio Platone aveva sempre fra le mani [...].

All'aneddoto di Duride, precocemente interrotto, fa eco un passo decisivo di Tzetzes, di molti secoli più tardo (ca. 1110-1180):

ὠνεῖται [ὁ Πλάτων] καὶ τοὺς μίμους δὲ, τὸ Σώφρονος βιβλίον, ἀνδρὸς σοφοῦ Σώφρονος, ὄντος Συρακουσίου. καὶ τοῦτο δὲ τῷ Πλάτῳ δίδωσιν [ὁ Δίων] ὡς ποθοῦντα

[Platone] intende acquistare anche i mimi, l'opera di Sofrone, che è uomo sapiente di Siracusa. Così [Dione] dona quest'opera a Platone che la desidera ardentemente,

e aggiunge:

ἀφ'οὔπερ ἐμμῆσατο γράφειν τοὺς διαλόγους, ὡς ἐν τοῖς Σίλλοις φαίνεται ὁ Τίμων διαγράφων. ὅμως καὶ ὅντω παρ'αὐτοῦ κατευηργετημένος τοῦ Δίῳνος, οὔπερ ἔφημεν, ὁ πάνσοφος ὁ Πλάτων οὐκ ἀναργύρους οὐδ'αὐτῷ ἐδίδου τοὺς σοφούς λόγους (*Chiliades*, vv. 806-13).

Dalla quale [opera] precisamente imitò lo scrivere i dialoghi, così come dice nei *Silli* Timone il trascrittore. Pertanto, poiché Dione gli aveva fatto una cortesia, pare che l'onniscente Platone non gli abbia reso indietro alcun denaro, ma i soli discorsi.

Il rilievo biografico del filologo bizantino è particolarmente generoso, consentendo di tessere le fila della tradizione che accomuna sotto lo stesso genere i mimi di Sofrone e la filosofia platonica. La testimonianza del peripatetico Duride è infatti ora completata da quella dello scettico Timone di Fliunte, suo contemporaneo. Di questi sappiamo che si riferì a sua volta ai mimi quale modello letterario per la composizione dei suoi *Silli*, versi scherzosi che recitano la parodia delle dispute filosofiche, elogiando i soli discorsi platonici³.

Il coro delle testimonianze è dunque inequivocabile: Platone conobbe i mimi di Sofrone e ne trasse degli elementi per dar forma alla propria filosofia. Stando alle fonti,

³ Timone condivise con Platone l'epiteto di *diagràphōn*, avendo anch'egli "trascritto" i discorsi di un maestro, nel suo caso Pirrone, il quale seguendo l'esempio di Socrate si era rifiutato di mettere per iscritto i propri insegnamenti.

egli ne era venuto in possesso per mano dell'amico Dione allorché si trovava a soggiornare a Siracusa presso la corte di Dionisio il vecchio, in occasione del suo primo viaggio in Sicilia (datato al 387 a.C.). A quel tempo Sofrone doveva essere già morto (il lessico bizantino denominato *Suda* lo ricorda come contemporaneo di Serse e di Euripide), ma non è escluso che Platone lo avesse conosciuto centenario. Ad ogni modo, è certo ch'egli ebbe la possibilità di assistere alla rappresentazione dei suoi mimi durante il lungo soggiorno, e di manifestarne interesse (nella sua *Apologia Mimorum*, Coricio di Gaza descrive il filosofo «innamorato» (*erastén*) di Sofrone ~ *ivi*, 3, 10), avendone colto una qualche potenzialità⁴.

Ma è con una nota biografica di Diogene Laerzio (180-240 d.C.) che la tradizione, che qui si è provata a ricostruire, di un discorso intorno alla comune origine di mimo e dialogo, dovette infine acquisire autorità, essendo in essa la stessa ragione di quell'inedito legame esposta, per la prima volta, in modo conciso, e ornata di fiabesco:

Δοκεῖ δὲ Πλάτων καὶ τὰ Σώφρονος τοῦ μιμογράφου βιβλία ἡμελημένα πρῶτος εἰς Ἀθήνας διακομίσαι καὶ ἠθοποιῆσαι πρὸς αὐτόν· ἃ καὶ εὗρεθῆναι ὑπὸ τῆ κεφαλῆ αὐτοῦ (III, 18).

Pare che Platone per primo abbia portato ad Atene i libri, fino ad allora trascurati, del mimografo Sofrone, e che da questo abbia tratto il modo di comporre i caratteri. Si dice, inoltre, che questi libri furono ritrovati sotto il suo cuscino.

L'aneddoto biografico può ora esprimere tutta la sua valenza emblematica: il mimo occupa, secondo Diogene, lo spazio che contiene, anzi oltrepassa, l'intera vita del filosofo. La eco di un approdo, favorito dallo stesso Platone, dei libelli di Sofrone nel mondo letterario ateniese – il quale fu concomitante, secondo la datazione degli storici, con la pubblicazione del suo primo dialogo –, riesce persino a travalicare l'evento della sua morte: gelosamente custoditi sotto il capezzale, i mimi, come l'usignolo profumato di un'antica favola aramaica, ne custodiscono tutt'ora la voce narrante.

1. 3. È possibile che l'attenta rilettura della nota di Diogene, tesa fra la nascita e la morte, la biografia e la fiaba, riesca a sciogliere il nodo istituito dall'endiadi aristotelica

⁴ Cfr. Paul Schuster, *Heraklit und Sophron in Platonischen Citaten*, in «Rheinisches Museum für Philologie», n. 29, 1874, pp. 613-6.

di *lógoi* e *mímēseis*. Ancora Aristotele, proponendosi di precisare quel legame originario, inviterà nella *Ars poetica* i suoi studenti a provarsi nella formulazione di un nome comune che possa definire il luogo proprio in cui mimo sofroneo e dialogo socratico si confondono:

accade che non via sia fino ad oggi alcun nome (ἀνόνομοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν) per le arti [che fanno uso] di nude parole oppure per quelle [che fanno uso] di metri, o mescolandoli tra loro o utilizzandone uno solo; così, non disponiamo di alcun nome comune per chiamare i mimi di Sofrone e Senarco e i discorsi socratici (οὐδὲν γὰρ ἂν ἔιχομεν ὀνομάσαι κοινὸν τοῦς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοῦς Σωκρατικοῦς λόγους) (1447a 29-b 4).

A questa singolare proposta, che Friedrich Schleiermacher accolse – il solo tra i moderni, se si eccetta Hermann Reich – nel nome sincretico di «*philosophischer Mimus*», aveva forse inconsapevolmente risposto la stessa nota del Laerzio. In essa si puntualizzava, infatti, che Platone «*ēthopoiēsai pròs autón*»: da Sofrone apprese, precisamente, come comporre, se non “poetare”, i caratteri (*tà éthē*).

Ciò suggerisce che la filosofia platonica non fu propriamente, secondo il canone degli antichi, né solo mimo – *mímēsis* – né solo discorso – *lógos* –, ma piuttosto quel terzo che corrisponde a qualcosa come la mobilitazione della mimesi contro il logos, e del logos contro la mimesi, ovvero all’arresto e al superamento di ogni loro differenza. Ad esso volle conferire Diogene Laerzio l’appellativo, che sarà nostro compito precisare, di “*ēthopoiía*”.

Se compito dei dialoghi – della *dialektikḗ téchnē* – è cioè quello di sperimentare il limite proprio del linguaggio provandosi a cogliere l’idea, e se d’altronde è vero che Platone, come le testimonianze non si stancano di riferire, apprese da Sofrone a descrivere i caratteri (*éthē*), sarà allora la stessa questione ontologica a dover essere iscritta da capo all’interno di una questione etica. Come se l’ontologico potesse affiorare solamente nel mezzo di una ricerca dell’origine comune di *logos* e *mimesis*, ciò vale a dire dal fondo di una “poesia di caratteri”.

Ma che cos’è propriamente – cosa fu e cos’è tutt’ora – un “mimo”? Quale aspetto doveva avere lo specifico sofroniano, e cosa poté realmente colpire la fervida immaginazione di Platone nell’assistervi, su invito dell’amico Dione, presso le coorti di Siracusa? Quale arcano è custodito nella malizia della fiaba dell’amore del filosofo ateniese per il Sofrone?

2. *Mimus vitae*

2. 1. La familiarità di filosofia e mimo non resta tuttavia confinata all'esperienza platonica. Essa sembra piuttosto percorrere latentemente l'intera storia della filosofia antica per riapparire (spesso in forma negata) ogniqualvolta il pensiero si provi a riflettere sul proprio presupposto.

Alcuni secoli dopo Platone, al mimo si sarebbe riferito anche Seneca, il quale, pur noto tragediografo egli stesso, sembra aver prediletto di gran lunga l'arguzia sottile e concisa degli aforismi del mimo Publilio Siro ai versi di tragediografi e commediografi:

Publilio, una delle menti più fervide tra i poeti comici e tragici (*tragicis comicisque vehementior ingeniis*) [...] fra le tante cose, superiori non solo alla commedia, ma anche alla tragedia, dice: "accade a uno, può accadere a chiunque!" (*De tranquillitate animi* 11, 8)

I poeti dicono molte cose che sono già state dette dai filosofi o che dovrebbero esserlo [...] Ma che quantità di detti pieni di arguzia sta nei mimi! (*disertissimorum versuum inter mimos iacet*) Quanto di Publilio dovrebbe essere detto non dagli scalzi, ma dagli stessi coturnati! (*non excalceatis, sed cothurnatis*) (*Epistulae* 8, 9)⁵.

Così come Platone, anche Seneca dovette subire il fascino anzitutto letterario del mimo – come se, ancora una volta, il mimo trattenesse il segreto della forma della filosofia. Secondo l'assioma benjaminiano sulla scrittura filosofica, del resto, i filosofi sarebbero chiamati a confrontarsi, a ogni svolta epocale per il pensiero, con la questione della sua esposizione letteraria⁶. Con Seneca e Platone, ciò sembra avvenire ogni volta nel

⁵ Interi proverbi quali: *iniuriarum remedium est oblivio; avarus animo nullo satiatur lucro* (*Epist.* 94); *desunt inopiae multa, avaritia omnia; Quod vult, habet, qui velle, quod satis est, potes* (*Epist.* 108), sono prelevati dalle *Sententiae* del mimografo. Come è stato notato, le stesse tragedie di Seneca «trasgrediscono il precetto aristotelico di una trama ben strutturata»: la prevalenza di monologhi, la sospensione dell'azione, la giustapposizione di singole scene a discapito dell'unità drammatica, hanno condotto Alessandra Zanobi a ipotizzare l'influsso diretto del mimo sul loro componimento (*Seneca's Tragedies and the Aesthetic of Pantomime*, Bloomsbury 2014, p. 69). L'intuizione è proficua e merita un approfondimento generale: che cosa può significare, infatti, introdurre un mimo all'interno di uno schema tragico? Che cosa è realmente in gioco nella contrapposizione tra mimo e trama? Che cos'è propriamente una "trama" e in che modo la stessa filosofia si relazionerebbe ad essa?

⁶ «...è proprio della scrittura filosofica trovarsi da capo, a ogni mutamento, dinanzi alla questione dell'esposizione» (Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, GS vol. I. I, p. 207).

singolare confronto col genere para-teatrale e minore qual è quello, teso tra il silenzio e il vaneggio, il balletto e la farsa, del mimo.

Come se filosofo e mimografo avessero a cuore la medesima esposizione, o ancor meglio il filosofo, condotto dinanzi alla questione fondamentale del rapporto tra linguaggio e mondo, non si ritrovasse per le mani nient'altro che un mimo.

Tuttavia, l'interesse di Seneca per il mimo sembra superare – al pari di Platone – la sola questione della forma. Se per Platone in questione non era che un dialogo tra caratteri tenacemente legati all'ambiente siracusano, il mimo di Publilio concedeva a Seneca lo sguardo tagliente e straniero di un liberto di Antiochia trapiantato nell'*urbe*. Se l'uno intendeva provocatoriamente introdurre nell'Atene tragediofila un genere minore e per giunta siracusano, l'altro esaltava delle *Sententiae* la frugalità mista a sagacia di cui difettavano le lettere latine. E non è forse un caso che la riscoperta del mimo da parte della filosofia sia spesso avvenuta in concomitanza con il darsi di una crisi istituzionale, quale era quella che Atene e Roma allora stavano attraversando – come se il mimo, cioè, potesse a un tempo rispondere a una qualche esigenza non soltanto letteraria, ma a un tempo anche sempre politica.

2. 2. Seneca, a ben vedere, si spingerà oltre Platone, tentando di definire ciò che in quello doveva restare solamente presupposto. Lo Stoico sembra infatti legare il mimo a una questione ben precisa, e per noi del più grande interesse: che cos'è la vita? ma soprattutto, in che modo conviene viverla?

Ricorrendo in una delle sue *Epistole morali a Lucilio* al motivo, allora largamente diffuso nello stoicismo latino, della similitudine tra la vita e la *fabula* teatrale, l'uomo e la maschera⁷, Seneca si trova a elogiare il volto disteso e imperturbabile del povero, il quale ride spesso e più volentieri del ricco, che i più ritengono fortunato e felice, essendo invero tristissimo e segretamente logorato. L'esempio del *vultus pauperum* riporta alla sua mente proprio la figura del mimo: questi è definito come colui che assegna all'uomo

⁷ Panezio, *frr.* 107, 121 in: Cicerone, *De officiis* I, 97, 124. Cicerone, *Cato maior* 2, 5; 18, 64. Per una genealogia del concetto di vita come recita drammatica cfr. Silvana Fasce, *Il motivo del «dramma della vita»*, in: V. Lanternari, M. Massenzio, V. Sabbatucci (a cura di), *Religioni e civiltà. Scritti in memoria di Angelo Brelich*, Edizioni Dedalo, Roma 1982, pp. 171-184.

la stessa vita (*humanae vitae mimus adsignat*), la cui parte, tuttavia – come nel caso del ricco che finge d’essere felice –, viene spesso recitata male:

confronta il volto dei poveri con quello dei ricchi: il povero ride più spesso e più sinceramente; nel suo intimo non ha turbamenti, e anche se gli arriva qualche preoccupazione, questa passa via come una nube leggera. L’allegria di coloro che vengono definiti felici è invece finta, oppure gravata e infettata da una segreta tristezza, tanto più penosa perché alle volte non possono mostrare apertamente di essere miserevoli, ma devono recitare d’essere felici anche in mezzo agli affanni che gli rodono il cuore. Dovrei ricorrere più spesso a questo esempio, poiché esprime più efficacemente di qualunque altro il senso del mimo della vita umana, in cui vengono assegnate delle parti che poi recitiamo male⁸.

A differenza di Panezio e Cicerone, Seneca ha il merito di precisare che nella vita umana non sarebbero in gioco un dramma o una *fabula* (come per la tragedia e la commedia), ma specificamente un “mimo”, proprio come quello che allora poteva vedersi a Roma con Publio Siro e Decimo Laberio⁹.

Proprio poiché la vita sembra essere nelle mani del mimo, la parte che a ciascuno è data da recitare non può più essere sostenuta dalle maschere (*dramatis personae*), ma deve piuttosto assomigliare al volto (*vultus*), e ovvero al volto ridente del povero e dello schiavo, il quale sarà subito dopo puntualmente distinto dall’attore teatrale. Lo schiavo, infatti, «ricompensato con appena cinque moggi di farina», coglierebbe anch’esso, come il povero, il «mimo della vita», mentre l’attore, pagato a giornata e trasportato come un eroe in lettiga sopra la testa della folla, sarebbe intimamente logorato dal successo non meno che il ricco. La felicità di costoro, continua Seneca, è solo «mascherata (*personata felicitas*): se li spogli (*si despoliaveris*) li disprezzi» (*ibid.*).

Il passo di Seneca trova un’immediata corrispondenza con quello ben noto in cui Platone definisce il giusto come colui che «deve essere spogliato di tutto eccetto della giustizia» (*Resp.* 361 c 3), a costo di apparire come il più ingiusto tra gli uomini, e che

⁸ «*Compara inter se pauperum et divitum vultus: saepius pauper et fidelius ridet; nulla sollicitudo in alto est; etiam si qua incidit cura, velut nubis levis transit: horum qui felices vocantur hilaritas ficta est aut gravis et suppurata tristitia, eo quidem gravior quia interdum non licet palam esse miseros, sed inter aerumnas cor ipsum exedentes necesse est agere felicem. Saepius hoc exemplo mihi utendum est, nec enim ullo efficacius exprimitur hic humanae vitae mimus, qui nobis partes quas male agamus adsignat*» (*Epistulae*, IX, 80).

⁹ Come scrive Giancarlo Mazzoli, per Seneca «la vita è un mimo e il mimo imita la vita» (G. Mazzoli, *Seneca de Ira e de Clementia: la politica negli specchi della morale*, in A. de Vivo e E. Lo Cascio [a cura di], *Seneca uomo politico e l’età di Claudio e di Nerone*, Edipuglia, Bari 2003, p. 128).

Simone Weil ha interpretato come una prefigurazione del Cristo in quanto *zaddiq* (Zc 9, 9)¹⁰.

Come intendere, però, la relazione tra mimo e vita che questi passi sembrano inequivocabilmente suggerire? Che cosa significa che nel mimo vengono “assegnate le parti”, e in che modo queste hanno a che fare con la vita del servo, del povero, del giusto e del ladro? Come è possibile distinguere l’attore teatrale dal mimo?

2. 3. Tutto lascia intuire – e dovremo ritornarvi spesso nel corso del nostro studio – che il mimo, nello stringere il proprio rapporto con l’esistenza umana, possa liberare la vita proprio dalla *fictio* della “*persona*” (la maschera giuridica e la teatrale, da cui la prima discende), la quale sarebbe ora ricondotta al volto inerme dello schiavo, non a caso definito dagli antichi giuristi “*aprosōpon*” (lat. *sine persona*, cioè letteralmente “senza maschera”):

i servi, essendo senza maschera (*aprosōpoi*), sono caratterizzati (*charaktērizontai*) dalla maschera (*ek tōn prosōpōn*) dei propri padroni (*Inst.* 3, 17)¹¹

È possibile che Seneca, nel designare il *mimus vitae* con il corpo del servo e della bestia, abbia voluto alludere alla definizione giuridica di servo come essere privo di maschera. Come se i mimi – i quali infatti non indossavano la maschera –, e con essi la vita umana, fossero nella loro stessa essenza nient’altro che «servi»: se qualcosa – un qualche “padrone” –, avesse costretto i mimi a vestire una maschera, costoro, restando

¹⁰ Nelle pagine densissime del manoscritto *Descente de Dieu* risalenti al 1942, Weil lega il passo della *Politeia* sul giusto a quello del *Teeteto* (176 a-177 a) sulla fuga dal mondo e l’assimilazione mimetica dell’uomo a Dio (*homoiosis theōi*): «Perché la giustizia divina possa essere per gli uomini un modello da imitare, non è sufficiente che si incarni in un uomo. Bisogna altresì che in quest’uomo sia manifesta l’autenticità della giustizia perfetta. Per questo bisogna che in lui la giustizia si mostri senza prestigio, nuda, spoglia di tutto lo sfavillio conferito dalla reputazione della giustizia, senza onore [...] Nei giorni in cui il Cristo fu interamente spogliato di ogni apparenza di giustizia, come aveva vaticinato Platone, persino i suoi stessi amici non ebbero più coscienza che egli era perfettamente giusto; altrimenti avrebbero forse potuto dormire, darsi alla fuga, rinnegarlo mentre egli soffriva?» (*Intuitions pré-chrétiennes*, Éditions du Vieux Colombier, 1951, trad. it. *La rivelazione greca*, Adelphi, Milano 2014, pp. 229-30).

¹¹ Come concisamente nota Antonio Piras, i servi «non hanno un proprio “volto”, ma esistono nel “volto” dei loro padroni, come se ne assumessero anche i tratti distintivi (*karaktēr*)» (A. Piras, *Le parole del volto. Spigolature storico-linguistiche a margine di un campo semantico*, in D. Vinci (a cura di), *Il volto nel pensiero contemporaneo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2010, p. 58).

fedeli all'impersonalità del servo, l'avrebbero gettata liberando l'uomo dal carattere in direzione di qualcos'altro.

Come è stato puntualmente notato, il termine *aprosōpon* deve essere stato coniato dallo stesso Platone per esemplificare nientemeno che l'idea. A raffigurarlo è il palestrite Carmide, il quale, spogliatosi delle sue ingombranti vesti, appare agli occhi di Socrate nella fulgida nudità, a un tempo corporea e più che corporale del bello ideale, designato come "*aprosōpon*" (*Chrm.* 154 d)¹².

Alcune altre questioni sono così enunciate: che cos'è un volto e come è possibile distinguerlo dalla maschera? Che cos'è un carattere e che cosa resta di esso nella *ēthopoia* del mimo? In che senso Proclo poté definire la filosofia platonica nei termini di una «mimesi di volti» (*In Remp.* I. 14, 23-24)? In che modo, cioè, filosofia e mimo conspirerebbero in direzione di una teoria del volto?

2. 4. Quel giorno – racconta Agostino – fece la sua comparsa in città un mimo garbato e faceto (*mimi facetissima urbanitas*). Terminati gli abituali motteggi, costui si risolse nella promessa che l'indomani avrebbe indovinato quale fosse il desiderio più intimo di ciascuno degli spettatori (*quid in animo habent et quid vellent omnes*). Il giorno prefisso, guardatosi tutt'intorno, il mimo rompe il silenzio: «voi amate solo comperare a buon mercato e vendere a caro prezzo (*omnes vultis vili emere, et caro vendere*)». Tutt'altro che offesi da quelle sferzanti parole (ma è verosimile che le avesse piuttosto inscenate), gli spettatori, «come prodottasi per miracolo dinanzi ai loro occhi la stessa verità (*vera ante oculum omnium constituta ... tamen improvvisa*), ritrovarono piena coscienza della loro vita (*omnes conscientias invenerunt*) e applaudirono con favore il mimo» (Agostino, *De Trinitate*, 13, 3, 6).

Così Agostino, descrivendo le doti del mimo, e pur rendendolo complice della sua opera moralizzatrice, sembra in esso cogliere il luogo in cui viene a esibirsi ciò che dimora nell'animo umano (*quid in animo habent*), ovvero il tratto più propriamente etico della vita, cui sarà imprescindibile rivolgersi nel corso del nostro studio.

¹² Cfr. Davide Stimilli, *The face of immortality: Physiognomy and Criticism*, SUNY Press, 2005, pp. 1-2.

2. 5. Il pensiero del mimo non fu tuttavia prerogativa esclusiva degli antichi. Anche Gilles Deleuze si è riferito, e in modo sorprendente, al mimo. Esso viene a occupare nella *Logique du sens* lo stesso luogo che spetta a un concetto ancora una volta tratto dallo stoicismo: quello di “incorporale” (*asômaton*), o “evento” (*tynchánon*).

Sviluppando il celebre passo Platonico del *Sofista* (247 d), ove lo Straniero si rivolge ai materialisti distinguendo tra enti che posseggono un corpo ed altri (come le virtù i vizi) che ne sono privi, gli Stoici interpretano i corpi come delle cause e gli incorporei come i loro effetti. Ammessa dunque l’interazione dei corpi, il problema aristotelico della loro sostanza non è affatto essenziale, sicché la domanda che si pongono gli Stoici non è tanto “che cos’è un corpo?”, quanto piuttosto “come interagisce, come si effettua un corpo?” Nella prospettiva dello stoicismo, cioè, non esistono né corpi isolati, né degli universali da questi separati: la realtà conoscibile è costituita solamente da corpi in relazione, sempre colti in determinate situazioni, sempre disposti in un certo modo; ed è questo loro stesso essere-in-situazione a costituire l’effetto, o evento.

Del corpo “uomo”, o ancora meglio del corpo “Socrate”, di per sé nulla interessa. Ciò che importa, piuttosto, nella lettura che Deleuze ne dà, è che questo corpo abbia appena effettuato o sia in procinto di effettuare un evento. Se ad esempio camminasse, ciò che di Socrate potrebbe realmente interessare non è che il fatto del suo camminare, cioè il modo in cui Socrate si dà in quella situazione, come portatore di un andamento – ora lento, l’attimo dopo scattante, ora ancora nel suo improvviso sostare.

È precisamente in questa prospettiva, qui a grandi linee accennata, dell’ontologia stoica, che Deleuze allude al mimo – essendo lui stesso, d’altronde, secondo la bella definizione di Foucault, nient’altro che un mimo del saggio stoico¹³. Ma ciò suggerisce che per Deleuze il mimo rappresenta, anzitutto, nientemeno che il luogo ontologico fondamentale.

2. 6. Quando Deleuze introduce il mimo per la prima volta, egli lo fa a proposito di una corsa, quella immaginifica del “Caucus” descritta da Lewis Carroll in *Alice* – ove i corridori partono quando vogliono, stazionano e si fermano a piacimento. Tale corsa è

¹³ Cfr. Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, in *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994 (1970), vol. I, p. 99.

ricondotta alla sfera del «gioco ideale», e ciò poiché la forma di gioco – e, di riflesso, di mimo – su cui l'autore riflette non ha nulla a che vedere col gioco normale, «caricatura o controparte del lavoro e della morale»¹⁴. È quanto doveva suggerire un'importante nota di Mallarmé sul mimo:

Qui percorrendo, li rimemorando al futuro, al passato, sotto una falsa apparenza di presente – così opera il mimo, il cui gioco si limita a un'allusione perpetua¹⁵.

Ciò che del mimo mallarmeiano interessa Deleuze è il fatto che la sua vita, proprio come l'evento stoico, non possa mai svolgersi nel presente. Poiché l'evento-effetto è sempre il segno o la traccia dell'azione di un qualche corpo, non è infatti possibile che questo sia colto nella presenza, ma sempre e soltanto a margine di un'azione svolta o in procinto di svolgersi¹⁶. Non “Socrate cammina”, ma “Socrate ha appena camminato” oppure “Socrate sta arrivando, è già all'imbocco della strada”: sarà in ogni caso la sagoma di Socrate – o forse piuttosto, tolto di mezzo Socrate con una dissolvenza, la traccia fantasma o le impronte evanescenti del suo cammino – ciò che interessa Deleuze e la sua lettura degli Stoici, per i quali l'evento, secondo la bella definizione di Frédérique Ildefonse, altro non è che una “postura dei corpi”¹⁷.

Ma ciò significa che il mimo non rappresenta che l'ombra di azioni avvenute o a venire. Detto altrimenti, il mimo deleuziano (per rimanere nell'ambito podistico) del centometrista sarà tanto più bravo quanto meglio riuscirà a inscenare la postura tipica dell'esausto, manifestandone i segni della stanchezza, ovvero di colui che si dispone elettricamente alla corsa.

Nel momento stesso in cui cerca di svincolarlo da essi, Deleuze sembra legare inescandibilmente il significato del mimo ai corpi e alle azioni. E se le azioni, come si vedrà, designano il luogo proprio della tragedia, il mimo di Deleuze sembra ora, a differenza di quello di Sofrone, legato ai caratteri, indicare proprio verso di essa.

¹⁴ Gilles Deleuze, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969, p. 75.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, *Mimique*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, Paris 1945, p. 310 in: G. Deleuze, *Logique du sens*, p. 80.

¹⁶ Come bene sintetizza Émile Bréhier, da cui Deleuze attinge la propria teoria, «*le fait incorporel est en quelque façon à la limite de l'action des corps*» (É. Bréhier, *La théorie des incorporels dans l'ancien Stoïcisme*, Picard, Paris 1907, p. 12).

¹⁷ «*nous ne connaissons que de postures de Socrate, Socrate en situation*» (Frédérique Ildefonse, *La naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Vrin, Paris 1997, p. 162).

Un passaggio, tuttavia, sembra emanciparsi per un momento da questa prospettiva: «dipingere senza dipingere, non-pensiero, tiro che diviene non-tiro, parlare senza parlare [...] questa frontiera, questa superficie dove il linguaggio diventa possibile e, divenendolo, non ispira altro che una comunicazione silenziosa immediata»¹⁸: è difficile in questa descrizione non ritrovare il pantomimo mallarmeiano o un ipotetico mimo sofroniano del pittore e dell'arciere.

Le peripezie di Deleuze, allora, ci rendono indietro alcune buone domande e qualche suggerimento: quale sia anzitutto la relazione tra mimo e gioco, e che cosa vi sia posto in questione. In che modo, ancora, i mimi possano, da Platone a Mallarmé, realmente riferirsi alle idee, alla dimensione conoscibile delle cose.

2. 7. Nel breve testo del 1886 citato da Deleuze, Mallarmé si riferisce al mimo di Paul Margueritte “*Pierrot assassin de sa femme*” presentato al *théâtre de Valvins* nel 1882. Ne possediamo un'illustrazione di Adolphe Willette (anch'egli noto Pierrot): Pierrot, dall'inconfondibile camice bianco, volto infarinato e socchi a becco d'anatra, è seduto cavalcioni su una donna distesa a letto, cui cerca di rapire l'anima solleticandole i piedi. Qualche anno più tardi, Margueritte stesso confida di aver sempre nutrito per il mimo una «vocazione eccentrica»¹⁹. Non ancora scrittore, questi era infatti solito esibirsi in «monomimi» privati e pubblici, da cui un discreto numero di amici letterati cercò di dissuaderlo riguadagnandolo all'attività letteraria. Eppure, i personaggi dei suoi futuri romanzi dovevano ancora recare la memoria di quel *Pierrot assassin*, così «personale, conforme al mio stato intimo ... tale e quale lo percepivo, e che tradussi»²⁰.

Come già in Seneca e in Agostino, anche Margueritte sembra suggerire uno stretto rapporto tra il mimo e la vita dell'individuo. In costui, quel rapporto concerne anzitutto la sua stessa vita biografica, la sua vita in quanto è divenuto scrittore: il mimo è, in Margueritte, mimo di uno scrittore, e lo scrittore è colui il quale, essendo il mimo che non è più, non può mai mancare di riferirsi al mimo che è già sempre stato.

Quest'immagine, lungi dall'essere un dettaglio circoscritto alla biografia di Margueritte, esibisce in verità un carattere esemplare per la natura del mimo: quando egli

¹⁸ G. Deleuze, *Logique du sens*, p. 162.

¹⁹ Paul Margueritte, *Notice*, in *Pierrot Assassin de sa femme*, Calmann-Lévy, Paris 1886.

²⁰ *Ibid.*

traspone la figura del *Pierrot assassin* nel personaggio di Paul Violas del suo romanzo *Tous Quatre*, passando definitivamente dal mimo praticato e vissuto al mimo nella scrittura, in questione non è forse altro che lo stesso movimento che dal mimo di strada siracusano aveva condotto al pescatore del Sofrone; o forse ancora dal Socrate ateniese al Socrate platonico. In ciascuno di questi poeti, di questi “scrittori”, è come se venisse ogni volta catturato un mimo, come se ogni letteratura si sostenesse, anzitutto, su una mimografia. La storia dei generi letterari, che Platone iscrive non a caso nella scissione tra *mimēsis* e *diēgēsis*, sembra dover essere ripensata da capo, a partire proprio dallo scarto, che qui viene ad annunciarsi, di mimo e aedo.

2. 8. È proprio a questo stato di cose che fa riferimento Jacques Derrida quando, a margine dello stesso testo di Mallarmé citato da Deleuze, torna, anch’egli, sulla figura del mimo. Il seminario, o meglio il vero e proprio «*mimodramme*»²¹, di Derrida si svolse non a caso lo stesso anno di pubblicazione della *Logique du sens*. Non è certo questo il luogo per calcolare la vicinanza del concetto derridiano di “*dis-location*” al deleuziano di “*distribution nomade*”; ciò che preme piuttosto sottolineare è che entrambi gli autori sembravano aver tastato nel mimo l’esperienza di una comune via di fuga: dal primato del soggetto e del tempo cronologico l’uno, dalla priorità metafisica dell’ente come presenza l’altro.

Nell’indagare il rapporto tra letteratura e verità, Derrida pone infatti in questione, nel nome del mimo, la traccia che insospettabilmente legava Platone a Mallarmé. Pur ignorando la relazione tra Platone e Sofrone, il mimo apparirà ai suoi occhi come l’indice segreto della scrittura di entrambi, e in generale il paradigma del «bianco su nero», la «scrittura del bianco»²², o ancora, con Mallarmé, «il fantasma bianco di una pagina non ancora scritta»²³.

Il nostro mimo, come si vedrà, non può seguire su questo punto il mimodramma (che rimane, del resto, un “dramma”) di Derrida, poiché non è in direzione della scrittura – la presenza di una lettera presupposta – che i mimi sembrano indicare, quanto della voce,

²¹ Jacques Derrida, *La double séance*, («Tel Quel» 1970) in *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972, p. 225.

²² *Ivi*, p. 219.

²³ S. Mallarmé, *Mimique*, p. 310

che a quella si oppone e quella precede, e che in essi è maculata e variopinta. Malgrado albeggi, la scrittura rinvia sempre alla presenza di una pagina, un proscenio, che però il mimo non ha mai né visto né tastato. Che cosa può essere, allora, per un mimo, il linguaggio? Che cos'è realmente un silenzio – «*seul luxe après le rimes*»²⁴ – e qual è la differenza tra mimo parlato e pantomimo muto? Che cosa può significare, per l'uno, albergare, senza lettera, nella lingua, mentre per l'altro il ritrovarsi, senza voce, nel discorso? Che cosa indicano l'abito bianco del *mimus albus* e quello multicolore del *mimus centunculus*, ovvero il Pulcinella e l'Arlecchino? In che modo concepire da capo la relazione tra gesto e voce, corpo e linguaggio?

2. 9. Quando nel 1923 Étienne Decroux (1898-1991) si iscrive all'*École du Vieux-Colombier* di Parigi, il corso d'*art corporel* era stato appena assegnato a Marie-Hélène Copeau, figlia del fondatore della scuola, Jacques Copeau, che ne aveva fissato i canoni. La figura praticata dagli allievi era chiamata “la maschera”. «In confronto alle maschere cinesi però», scrive in una sua memoria Decroux,

la nostra era inespressiva. Il corpo era nudo fintanto che la decenza lo consentisse. Misura indispensabile. Affinché, una volta annullato il volto, il corpo non avesse troppe membra per rimpiazzarlo. Si mimavano azioni modeste: un uomo punzecchiato da un moscone che vuole liberarsene; un mestiere, un incatenamento di movimenti da macchina. Il gioco tendeva alla lentezza dei rallenti del cinema. Ma se quello era un rallentamento dei frammenti del reale, il nostro era la produzione lenta di un gesto nel quale altri e numerosi venivano sintetizzati. Questo gioco, appena comprensibile, era bello. Si riproducevano i rumori della città, della casa, della natura, i versi degli animali. Con la bocca, le mani, i piedi. In un rapido conciliabolo – al massimo tre minuti – gli scolari componevano lo scenario che avrebbero immediatamente eseguito. Ciò che poteva o non poteva attenderli, erano solo loro a saperlo: dovevano essere i propri drammaturgi. Al termine della stagione '23/'24 diedero uno spettacolo privato. Non avendo alle spalle che un solo anno di studi, non potei parteciparvi. Mi misi tranquillo in poltrona e vidi uno spettacolo inaudito. Si trattava di un mimo e di alcuni suoni. Il tutto senza una parola, senza trucco, senza costume, senza giochi di luci, senza accessori, senza mobili e senza un solo addobbo. Lo sviluppo dell'azione era abbastanza intelligente per far sì che più ore fossero contenute in qualche secondo e più luoghi in uno solo. Dinanzi ai nostri occhi comparirono simultaneamente il campo di battaglia e la vita civile, il mare e la città. I

²⁴ *Ibid.*

personaggi passavano in tutta verosimiglianza dall'uno all'altra. Quel gioco era commovente, comprensibile, plastico e musicale. Era il giugno del 1924²⁵.

Nel racconto di Decroux, il corpo del mimo si rivelava nella sua nudità: l'espressione del volto, rigorosamente velato, era annullata, come già nella lucida intuizione di Seneca, che al mimo aveva tolto ogni maschera (*si despoliaveris*). Ciò non soltanto consentiva ai movimenti del corpo di emergere in quanto tali, ma a un tempo di congedarsi dallo spettacolo comunemente inteso, quasi testando l'aver luogo nello spazio, a sé invisibile, della stessa corporeità: «invece di vedere nel nostro mimo una delle preparazioni al teatro, io vidi in quest'ultimo una delle preparazioni al nostro mimo: essendosi questo di fatto rivelato più difficile»²⁶.

L'inversione dell'ordine mimo/teatro corrispondeva al rovesciamento dello stesso rapporto mimo/mimato, interprete/modello. La messinscena o messa in opera di un eidos premeditato, l'esecuzione di una partitura, non erano più necessarie al *mime corporel*. Ogni ordine di «*pre-séance de l'imité*»²⁷ – cioè la precedenza del modello sul suo interprete (dell'idea sul fenomeno), che secondo Derrida regolerebbe fin da Platone la storia della filosofia – era con esso stravolto.

Il *mime* di Decroux chiudeva pertanto i conti con la storia occidentale del dramma e riconvocava nei gesti del suo corpo, «statua greca sotto vetro»²⁸, direttamente il mimo delle origini come fossile in un'ambra. Compito del nostro studio sarà mostrare che, a dispetto dell'interpretazione (a quello schema dualistico fedele) derridiana, il mimo si colloca, fin dalle sue remote origini e in ogni sua epoca, sullo stesso piano del modello (o meglio del paradigma), nell'aderenza metessica ad esso. Ogniqualvolta il mimo è convocato a riapparire sulla scena, è lo stesso teatro metafisico a cadere inesorabilmente in rovine.

2. 10. Il volto della figura di Copeau era stato velato per consentire al corpo nudo di emergere. La figura, ciononostante chiamata “*masque*”, continuava a esercitare il ruolo

²⁵ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris 1963, pp. 17-8.

²⁶ *Ivi*, p. 33.

²⁷ J. Derrida, *La double séance*, p. 236.

²⁸ É. Decroux, *Paroles sur le mime*, p. 58.

di *ancilla theatri*. Decroux decise di spingersi oltre e di fasciare l'intero corpo. Della *préséance* del mimo non restava che una filiforme silhouette di tessuto aderente. Quanto più questo aderiva al corpo, tanto più i gesti potevano distaccarsene.

Così, con una intuizione filosofica imprevista, Decroux doveva ricongiungere nel proprio mimo la vita dell'iniziato agli antichi misteri (ove in gioco era una serie di velamenti) con quelle del servo e del condannato a morte; l'*aprosōpon* di Platone con lo schiavo di Seneca e il ladrone della Weil.

Se l'emancipazione del mimo dall'attore di fatto sanciva la fine della drammaturgia, ciò che veniva ora a mostrarsi non era che l'arché stessa del teatro, la quale scindeva l'esibizione della vita umana in mimesi e dramma, improvvisazione e recita – due forze in costante tensione, sempre da capo in procinto di collidere l'una sull'altra.

Ciò che al di là di esse si dilatava, ciò che al di là del mimo si spandeva, era la stessa atmosfera che consentì ai mimi di tutte le epoche – da Sofrone a Rintone, da Eroda a Publilio Siro, da Debureau a Decroux – di risorgere dalle ceneri del dramma.

2. 11. Che cosa resta oggi, a cinquant'anni dalla *Logique du sens* e da *La double séance*, del mimo in filosofia? Che cosa resta del "gioco ideale" e che cosa della "scrittura bianca"?

Siamo convocati per conto dei mimi di Decroux a testimoniare di una facoltà dei corpi che, pur esprimendo il tratto forse più comune all'esperienza quotidiana, sembra ciononostante nutrirsi dell'impossibilità di rendersi praticabile altrimenti e altrove che nel mimo. Tale facoltà sembra anzi precedere la stessa definizione di gioco come «agire libero», «azione temporanea» e «fine in sé», fornita da Johan Huizinga²⁹. Contro l'idea che il gioco, istituendo una sfera dell'agire separatamente regolamentata, possa costituire il modello della religione e del diritto, ciò verso cui il mimo, piuttosto, ci spinge, è la ricerca di una soglia in cui gli atteggiamenti umani non sembrano più condividere nulla né con l'azione né col sistema dei fini.

Ma come immaginare allora il rapporto di questi corpi tra loro, ovvero qual è la relazione tra mimica e politica? Come si fronteggiano mimo e sovrano? Quanto più il

²⁹ J. Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Rowohlt Verlag, 1956 (1938), pp. 15 e 16.

sovrano, ereditando la lezione del teatro, pretende di introdursi nella sfera del mimo normando i corpi e catturandone i gesti nello spettacolo, tanto più la mimica sembra riappropriarsi di ciò che l'uomo politico doveva, sperimentando la forma di vita dell'attore, destinare ad altro.

È in questa costellazione che vanno carpitati, come segnali di un sismografo, i suggerimenti di Giorgio Agamben. Nelle sue ultime opere, il mimo sembra progressivamente essere venuto a occupare il luogo dell'esigenza stessa di ogni filosofia politica.

Nel volume *L'uso dei corpi* (2014), l'autore conclude (o meglio, come egli stesso suggerisce, abbandona ad altri) il ciclo di *Homo Sacer* con un'esegesi mimologica del mito platonico di Er il Panfilo (*Resp.* 614 a-621 d). Il racconto è celebre: nel suo mirabile viaggio ultraterreno, Er giunge, dopo quattro giorni di cammino, al cospetto della Moira Lachesi, dalle cui ginocchia pendono le sorti e gli esempi dei modi di vita (*klérous te kai bíōn paradeígmata*). «Non sarà il demone – dichiara l'araldo – a scegliere voi, ma voi a scegliere il demone» (617 e 1). Così, dopo aver lanciato le tessere ai loro piedi, ha luogo uno spettacolo «pietoso, ridicolo e insieme meraviglioso» (620 a 1-2): ciascuna anima si accinge, non senza il peso della vita appena trascorsa, a pescare la propria esistenza futura dalla lotteria della sorte.

Soffermandosi sul carattere «ridicolo» (*geloían*) del «miraggio», o «spettacolo» (*théan*, lo stesso termine da cui discende *théatron*), Agamben ricorda, a dispetto della tetra atmosfera del luogo e della necessità che sembra accompagnare ogni scelta, «la preferenza che Platone sembra accordare alla commedia, e in particolare al mimo». Segue il passo di Diogene Laerzio da cui siamo partiti. «Si potrebbe dire», continua, «che Er assiste a uno spettacolo comico, in cui era in questione una “etologia”, una “descrizione di caratteri” o una *mimesis biou*, una imitazione delle forme di vita»³⁰.

Agamben sembra suggerire che nel mito di Er – nel racconto, cioè, con cui Platone conclude, o abbandona anch'esso, la propria teoria politica – non è che in questione un gesto comico, come se la politica dovesse infine rinvenire nella commedia e nel mimo il proprio mistero. Questo concernerebbe la scelta di una forma di vita, la quale non dipenderebbe più, come nella tragedia, dall'azione ineluttabile del destino, bensì dal

³⁰ G. Agamben, *L'uso dei corpi. Homo Sacer IV*, 2, Neri Pozza Editore, Vicenza 2014, p. 325.

carattere personale dell'individuo. Nella filosofia, conclude l'autore, «è in questione piuttosto una salvazione ironica che una condanna senza appello del carattere» (*ibid.*).

L'ipotesi di Agamben è per noi preziosa. Che Platone potesse riferirsi al mimo non soltanto è confermato dagli attributi – gli stessi dello “spettacolo” di Er – che le fonti assegnano ai mimi (generalmente detti *gelaiopoioi* e *thaumatopoioi*, produttori di cose ridicole e meravigliose), ma la stessa compresenza di “pietoso” e “ridicolo”, una qualche indistinzione di tragico e comico, rappresenta, come vedremo, la caratteristica essenziale del mimo.

Così come i mimi di Decroux divengono – scelgono – volta per volta la vita degli alberi, dell'ippocampo, dell'operario e degli amanti, allo stesso modo le anime di Platone assumono, nel proprio mito, la forma di vita del tiranno, del cigno, dell'uomo privato e del filosofo. Una mescolanza di necessità e contingenza, una qualche «pseudo-libertà»³¹, accompagna la loro scelta.

Ma che cosa significa propriamente l'espressione “*mimesis biou*”? Che cos'è realmente un “carattere” e in quanti modi può dirsi? Non sono, piuttosto, il comico e il mimico carattere, la maschera e il senza-maschera, due forme contigue, eppure distinte dell'ethos?

E ancora, che cosa rappresenta, al di qua – o al di là – di una vita politica, la vita del mimo? In che modo nella nostra vita sarebbe in gioco nient'altro che la relazione tra mimo ed esempio, *mimus vitae* e *bíōn paradeigmata*?

Appare evidente come l'abbandono di quel cantiere possa per noi costituire un ritrovamento e un nuovo punto di partenza.

2. 12. È utile a questo punto fare un passo indietro e ritornare brevemente sulla *Logique du sens*. Nel paragrafo *Sul problema morale negli stoici*, Deleuze si chiede che cosa significhi per il saggio stoico “fare uso delle rappresentazioni”. Egli aveva in precedenza già distinto tra rappresentazioni ed espressioni: se le rappresentazioni (significazioni e designazioni linguistiche) si riferiscono ai corpi – esse sottendono sempre una qualche somiglianza corporea –, le “espressioni” devono piuttosto confarsi agli eventi. «L'espressione – precisa ancora l'autore – [...] agisce come ciò che è avvolto nella

³¹ *Ivi*, p. 324.

rappresentazione. Per esempio, la percezione della morte come stato di cose e qualità o il concetto di mortale come predicato di significazione, restano estrinseci (privi di senso) se non comprendono l'evento del morire come ciò che si effettua nell'uno e si esprime nell'altro»³². Si rappresenta, cioè, sempre qualcosa di qualcosa: una qualità, una sostanza, un soggetto; si esprime invece sempre l'evento che nella cosa è in questione, e con esso il senso.

Ora, poiché il saggio stoico conosce l'assetto cosmico di causalità corporali ed effetti incorporei, e sa distinguere tra rappresentazioni ed espressioni, egli farà uso delle rappresentazioni ogniqualvolta comprenderà in esse l'espressione di un senso: «sapere che siamo mortali è un sapere apodittico, ma vuoto e astratto ... finché non si concepisce il morire come evento impersonale»³³. Così, una volta afferrato l'evento, il saggio può, nei termini di Deleuze, “raddoppiare i corpi” – cioè raggirare il piano di cause e azioni – e rendere istantanea l'effettuazione.

È a tal proposito che Deleuze suggerisce la possibilità – che per ovvie ragioni non può lasciarci senza interesse – di qualcosa come “un'etica del mimo”:

il saggio stoico non soltanto comprende e vuole l'evento, ma lo rappresenta e dunque lo seleziona, e un'etica del mimo prolunga necessariamente la logica del senso. A partire da un evento puro, il mimo dirige e raddoppia l'effettuazione³⁴.

Benché Deleuze non mostri di conoscere il passo di Seneca sul *mimus vitae*, il saggio stoico è in definitiva presentato come un mimo per la sua capacità di venire fuori dal piano delle cause raddoppiando gli effetti dei corpi. Il mimo cioè è pensato come colui che “raddoppia”, cioè allude (Mallarmé), aggira e vanifica le rappresentazioni, i corpi e le loro cause, esprimendo la loro immanenza agli eventi.

Malgrado la matrice ideale del libro di Agamben riposi proprio nella teoria stoica dell'*usus sui* (uso di sé), è curioso che *L'uso dei corpi* non rechi traccia del concetto di uso sviluppato da Deleuze. Eppure, vi è sicuramente più di una qualche coincidenza se l'«uso vivente» deleuziano e l'«uso di sé» agambeniano, l'uso degli effetti e l'uso dei

³² G. Deleuze, *Logique du sens*, pp. 170-1.

³³ *Ivi*, p. 171.

³⁴ *Ivi*, p. 173.

corpi, debbano infine entrambi ripiegare nella figura paradigmatica del mimo come convocati dinanzi l'esigenza di una nuova, possibile, etica.

È allora opportuno provarsi a raccogliere i suggerimenti di entrambi gli autori e tesserli in un nuovo discorso: come intendere la relazione tra *usus sui* e *mimus vitae*? Che cosa condivide la mimesi con uso ed espressione? Come figurarsi un'etica del mimo?

2. 13. Verso la fine del II secolo a.C. il poeta e drammaturgo Lucilio conia dal greco il vocabolo *exodium*, col quale saranno da allora in poi definiti a Roma i giochi inscenati, su modello del dramma satiresco, a termine delle tragedie (*fabulae togatae*).

Questi ludi prendevano spunto dalle cosiddette *fabulae atellanae*, farse mimiche in voga presso i Sanniti che mettevano in scena, esattamente come i mimi siracusani, le figure paradigmatiche dell'esistenza umana (*personae osce*): Macco, ovvero il buono a nulla, ingenuo e sempliciotto; lo stolido e folle Bucco; l'anziano e petulante Pappo; e infine il gobbo, a un tempo sapiente e ladro, Dosseno. La farsa iniziava, solitamente, con la tavola imbandita di leccornie, e finiva spesso con l'ostentazione dell'ingordigia della maschera, riducibile in fondo all'unica figura di Manduco, il mangione ("macco" significa peraltro ancor oggi in alcuni dialetti italiani "polpa", "poltiglia" e il "maccherello" è il bastone che stende la pasta).

È da questa figura ultima (o forse prima) dell'esistenza umana che Albrecht Dieterich crede, in un suo studio importante sul comico, possa derivare il Pulcinella napoletano. Lo ha certamente seguito Giorgio Agamben in un testo recente, insolito nella sua forma e agile nella lettura, dedicato alla figura di Pulcinella. A dispetto delle apparenze, l'autore confida al testo «ilare e scherzevole»³⁵ un compito decisivo. Con esso, la serie di archeologia politica in otto volumi sviluppatasi intorno alla figura giuridica dell'*homo sacer* giunge infatti realmente a compimento, o forse è piuttosto il caso di dire a uno stadio di impedimento. «Sebbene fossi convinto che è meglio tenere sotto il cuscino i mimi dei comici che le tragedie, l'oscurità dei tempi in cui mi era stato dato di vivere mi aveva costretto a ricerche che sono apparse a taluni tradire un animo non privo di tetraggine – il che, come i miei amici sanno, è evidentemente falso»³⁶.

³⁵ G. Agamben, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi in quattro scene*, Nottetempo, Roma 2015, p. 10.

³⁶ *Ivi*, pp. 9-10.

Pulcinella rappresenta un *exodium Atellanium*, la fine di una togata, o di una tragedia. Che al ciclo tragico di *Homo Sacer* – l'autore sembra suggerirci – possa d'ora in avanti seguire quello comico di *Pulcinella*. Questi compare solo in *exodium*, nell'ultimo giorno, ricapitolando e raddoppiando, come una statua sotto vetro, la vita dell'uomo occidentale sotto la lente del diritto. Ma nel farlo, esso a un tempo mostra, con farse, frizzi e lazzi, che l'essere politico dell'uomo comincia proprio laddove la nostra stessa esistenza, anonima e impersonale, assume, e insieme neghi, l'essenza teatrale del diritto.

Ricondurre le forme politiche alla loro natura teatrale e provarsi a mostrare, con un passo ulteriore, che cosa ne possa restare laddove spingessimo lo sguardo al di là di esse – questi sono i suggerimenti dell'autore che intendiamo prelevare e svolgere nel presente studio.

La vita filosofica dell'uomo, la vita in quanto tale – questa comincerebbe davvero solo se fossimo in grado di lasciare esibire una volta per tutte la stessa natura mimica del pensiero. È ciò che doveva ogni volta annunciarsi nel legame *Pulcinella-Agamben*, *Pierrot-Deleuze*, *Publilio-Seneca*, *Sofrone-Platone*.

1. Per una critica della *Ars poetica*

§ 1. 1. Mimo e poeta

Potremmo sgomberare il campo da ogni malinteso intorno ai cosiddetti “generi poetici”, se solo riponessimo a capo della loro espressione i concetti, che dai Greci prendiamo in prestito, di mimico e mimetico.

Accade, tuttavia, che sia lo stesso concetto di μίμησις, da cui quelli discendono, a precorrere, e insieme valicare, la stessa formazione di qualcosa come un “genere poetico”. Il mimico tuttavia non designa, o perlomeno non già immediatamente, qualcosa come un “genere dei generi”, né solamente è possibile estrarvi un presunto a priori poetico. Esso tende a nominare, piuttosto, qualcosa che la stessa categoria filosofica di genere poetico doveva finire per occultare.

Ogni lettura critica della *Ars poetica* aristotelica, da cui discende la catalogazione dei nostri generi letterari e teatrali, deve pertanto esordire dalla constatazione del fatto che in alcun modo vi sia indagato ciò che da solo costituirebbe il presupposto dell’intera trattazione. Aristotele infatti, pur rilegando tutti i generi poetici sotto la dicitura di “*mímēseis*”, tenderà nel corso della trattazione a escluderne ogni forma propria, essendo questa immediatamente declinata, per mezzo della *poiēsis*, nella costruzione di *práxeis* o *drámata*; ovvero, in un componimento (letterario o scenico) di azioni:

Ne va della stessa poetica e delle sue forme, di che cosa sia in potere ciascuna di esse [...] l’epica, dunque, la composizione (*poiēsis*) della tragedia e della commedia, la poetica ditirambica, la maggior parte dell’auletica e della citaristica sono nel loro complesso tutte delle mimesi (*pâsai ... mímēseis tò sýnolon*) (Arist. *Poet.* 1447 a 8-16).

Alla stessa nozione aristotelica di “arte poetica” spetta cioè il compito di catturare quella che sembrerebbe designare l’origine stessa dei generi letterali – origine che qui resta rigorosamente presupposta e negata.

Non stupisce, pertanto, che del solo genere che quel primato avrebbe fatto vacillare, e che dalla *mímēsis* direttamente discende, prelevando da questa il suo stesso nome – ciò

vale a dire del *mîmos* –, non solo non vi sia traccia di argomento alcuno, ma che la sua unica, accidentale, menzione consista nel paragonarlo, non senza malizia, al genere filosofico del dialogo socratico:

non disponiamo di alcun nome comune per chiamare i mimi di Sofrone e Senarco e i discorsi socratici (*Poet.* 1447b 3-4).

L'esistenza di una relazione congenita tra il mimo e le altre forme poetiche resterà a lungo nascosta. Lo stesso Filodemo (I a.C.), il quale potrà ancora definire il componimento poetico nei termini di «ciò che, per quanto possibile, mima (*tò mīmoumenon hōs endéchetai*)» (*De poemat.*, V, coll. XXV 30-XXVI 11 Mangoni), considererà proverbialmente il mimo, accanto al genere delle operette morali (*aretalógos*), come la forma più abietta della letteratura greca (col. IX Jensen)³⁷. Così, persino laddove, come testimonia un codice manoscritto del X secolo (*Tractatus Coislinianus*), la filologia alessandrina si deciderà per classificarlo accanto a commedia, tragedia e dramma satirico, la relazione immanente che, nel solco di Aristotele, avrebbe legato il mimo allo stesso costituirsi di ogni genere poetico, resterà fatalmente elusa³⁸.

Tutto accade, nella tensione tra mimo e poesia – tra il polo della *mímēsis* e quello della *poiēsis* –, come se, affinché la stessa poesia – il poetico – potesse esistere, ogni singolo poeta dovesse acquisire e insieme disattivare la propria, naturale, relazione con il mimo – con il mimico.

Occorrerà attendere un intero millennio affinché il grammatico latino Diomede possa risolutamente registrare, in un paragrafo inatteso della sua *Ars grammatica* dedicato alla poesia, l'inderogabilità del mimo per i generi poetici:

il “mimo” è chiamato così dal *mimēsthai*, poiché in qualche modo imita, come anche gli altri generi poetici fanno (*alia poemata idem faciant*). Eppure esso solo possiede

³⁷ Graziano Arrighetti e Nicola Pace hanno mostrato come il lemma *mímēsis* tenda col tempo a significare la mera composizione se non l'imitazione di un'opera poetica altrui. Cfr. G. Arrighetti, *La mimesis nel Περὶ ποιημάτων di Filodemo e Aristotele*, in «Cronache Ercolanesi», n. XLI, pp. 69-82; N. Pace, *La mimēsi in Filodemo di Gadara*, in «Dionysus ex machina», n. VII (2016), pp. 57-69. Per l'*Ars poetica* di Filodemo, cfr. R. Janko (ed.), *Philodemus. On Pomes. Book I and Books III-IV*, Oxford 2010-11; C. Jensen, *Philodemus über die Gedichte, Fünftes Buch*, Berlin 1923.

³⁸ Per una ricostruzione del codice anonimo, edito da John A. Cramer nel 1839, cfr. Jacob Bernays, *Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*, in Id., *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin 1880, pp. 133-86; Lane Cooper, *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*, New York 1922, pp. 10-18; 224-286.

quasi per privilegio ciò che fu loro comune (*quod fuit commune possedit*), allo stesso modo in cui colui che fa versi (*is qui versum facit*) è detto ποιητής poiché è artefice (...), sebbene colui che faccia comunemente qualcosa non si dica “poeta” (*Comicorum grec. frag. I, p. 61 Kaibel*).

Il passo di Diomede (forse tratto dalla *Ars poetica* di Svetonio) si propone di radicalizzare il punto di vista aristotelico fino a capovolgerne il segno. Non è più, ora, il *mimēsthai* a eclissarsi nei generi poetici, bensì questi, tutt'al contrario, a ricadere nella sfera del mimico. Al mimo sarebbe cioè accordato il “privilegio” (*quasi solus privilegio*) di afferrare alla radice ciò che negli altri generi poetici sarebbe dissolto, già sempre declinato nelle forme di una *poiēsis*.

Lo ripeterà, di lì a poco, anche Cassiodoro (480-593 ca.), distinguendo il pantomimo tanto dalla tragedia quanto dalla commedia:

La tragedia è così nominata dalla forza della voce (*ex vocis vastitate*) [...] la commedia è così chiamata dal villaggio (*a pagis*): “comus”, infatti, si dice anche “*pagus*” [...] il pantomimo, invece, deve il suo nome a una variegata imitazione (a multifaria imitazione) (*Variae*, IV, 51)³⁹.

Se nelle sue note Cassiodoro ha il merito di ribadire la discendenza diretta del mimo dal fatto stesso della mimesi (lat. *imitatio*), è il passo di Diomede a indicarne un possibile, fino ad ora insospettabile, svolgimento etico e politico. Nel considerare il mimo come il punto di fuga dei differenti generi poetici, Diomede suggerisce di situare in esso la soglia a partire dalla quale possa essere decisa l'esistenza di ogni loro singola forma. E tuttavia, nell'accostare il nome del mimo a quello del poeta, ovvero, per loro tramite, la facoltà del

³⁹ Di seguito si riporta il passo nella sua interezza. Il *facere* in questione nella *imitatio* del pantomimo vi è specificato come *exponere, componere, praesentare*. Cfr. A. Giardini, G. A. Cecconi, I. Tantillo (a cura di), Cassiodoro, *Varie*, Vol. 2: Libri III, IV, V, Roma 2014.

Pantomimo igitur, cui a multifaria imitatione nomen est, cum primum in scaenam plausibus invitatus advenerit, assistunt consoni chori diversis organis eruditi. tunc illa sensuum manus oculis canorum carmen exponit et per signa composita quasi quibusdam litteris edocet intuentis aspectum, in illaque leguntur apices rerum et non scribendo facit quod scriptura declaravit. idem corpus Herculem designat et Venerem, feminam praesentat in mare, regem facit et militem, senem reddit et iuvenem, ut in uno credas esse multos tam varia imitatione discretos.

Il pantomimo dunque, che deve il suo nome a una variegata imitazione, viene incitato con applausi a comparire in scena, lo accompagnano cori armoniosi e musicisti esperti in diversi strumenti. Così, posta mano ai sensi, egli espone attraverso gli occhi i versi canori, istruisce lo sguardo dello spettatore con gesti composti quasi fossero lettere, nei quali si raccolgono le sommità delle cose; non scrivendo fa ciò che la scrittura dichiarava. Il medesimo corpo indica sia Ercole che Venere, ora presenta una donna in mare, ora fa re e soldato, ora rende insieme il vecchio e il giovane: potresti credere, tanto mutevoli ne sono le imitazioni, che in un solo corpo sia possibile distinguerne molti.

mimeîsthai a quella generica del *poieîn*, Diomede sembra suggerire che nel mimo sia in questione l'esistenza stessa di ogni singolo "artefice" (gr. *poietês*). Come se il contenuto più autentico di ogni meditazione intorno al mimo e alla mimesi fosse nient'altro che lo stesso statuto del fare umano. Così, coloro che "fanno" (gr. *poiéousi*) – i vasai, ad esempio, in quanto artefici di vasi o i medici in quanto artefici di guarigioni– sarebbero anch'essi, originariamente, "poeti", e i poeti sarebbero, nella loro stessa *archê*, nient'altro che "mimi".

§ 1. 2. Sul concetto greco di "*poieîn*"

Le lingue indoeuropee dispongono di almeno due vocaboli morfologicamente distinti per designare i movimenti e gli atteggiamenti di un corpo. Alfonsina Braun ne ha ricondotto le sfere ai radicali indoeuropei **k^wey-* e **werg*, cui corrispondono i verbi greci *poieîn/ergázesthai*⁴⁰.

Il senso originario del lemma *poieîn* è quello di "ammucchiare", "affastellare": così, tra i primi "*poietês*" che si attestino nelle fonti greche, compare nell'*Iliade*, accanto all'architetto del palazzo di Efesto e ai Ciclopi che forgiavano lo scudo di Achille, un bambino che gioca con la sabbia a costruire castelli (*Il.* XV, vv. 362-63). Come attestano le numerose iscrizioni, il verbo penetra fin dal VII secolo nella sfera della statuaria. Erodoto vi distinguerà lo scultore dal pittore (*agalmatopoiós/zōgráphos*) (II, 46); e su questa stessa linea Pindaro conierà il vocabolo, che troverà largo impiego, "*andriantopoiós*" (produttore di sagome d'uomo) (Pind. *Nem.*, 5, v. 1).

Nell'apprendimento aristotelico della nozione di *poieîn*, che Platone annuncia nel *Sophista*:

«tutto ciò che, non essendo in principio alcunché, qualcuno successivamente condurrebbe al suo proprio essere (*eis ousían ágēi*), colui che conduce diciamo "*poieîn*", quel che è condotto, invece, diciamo "*poieîsthai*" (fatto, costruito, prodotto) [...] "Poietiche", dunque, chiameremo per sommi capi tutte codeste arti» (*Soph.* 219 b 4-11)

⁴⁰ Cfr. Alfonsina Braun, *I verbi del "fare" nel greco*, in «Studi italiani di filologia classica» n. XV, 1938, pp. 243-96.

centrale è il senso che con Aristotele viene ad acquisire il vocabolo greco “ousía”. Nel libro Z della *Metaphysica*, i questi svolge come segue il suggerimento platonico:

Le cose che vengono ad essere (*tôn dè gignoménōn*), vengono ad essere o per natura, o per arte, o da se stesse; e tutte [...] vengono ad essere per qualcosa, da qualcosa o qualcosa [...] Le genesi naturali sono quelle il cui venire ad essere è dalla natura. Ciò da cui queste vengono ad essere è chiamata “materia” (*hylē*), ciò per il quale vengono ad essere è qualcuno degli esseri per natura [...] Tutte le cose che vengono ad essere e per natura e per arte hanno materia. [...] In questo modo, dunque, vengono ad essere le cose venute ad essere per natura; le altre genesi, invece, sono dette “*poiēseis*”. Tutte le *poiēseis* sono dall’arte o dalla facoltà o dal pensiero. [...] Dall’arte vengono ad essere quelle cose la cui forma è nell’anima. Chiamo “forma” (*eidos*) l’essenza di ciascuna cosa e la sostanza prima (*prōtēn ousían*). [...] Perfino dei contrari la forma è la stessa [...] così, la sostanza della malattia è la salute; infatti la malattia è assenza di quella. [...] Il sano viene ad essere se si ragiona così: [...] se si vuole ottenere guarigione occorre un certo equilibrio e, per l’equilibrio, un certo calore; il medico continua a ragionare in questo modo fino a giungere a ciò che egli può infine produrre (*poieîn*). Il movimento (*kinēsis*) che ne viene, quello dall’atto del guarire, è chiamato *poiēsis* (*Metaph. Z 1032a 15-b10*).

In questione, nella distinzione aristotelica tra le tre forme del venire ad essere (*gēnesis*), è l’iscrizione delle facoltà e degli atteggiamenti di un corpo nel dispositivo della causa e del fine. Ciò che definisce la facoltà in questione nel *poieîn* è cioè, anzitutto, una qualche relazione causale che lega la materia (*hylē*) del fare al pensiero (*noēsis*) dell’artefice (il *poietēs*). In modo tale, però, che la materia – essa è lo *ypokeímenon*, ciò che a ogni fare soggiace – sia da questi collocata nel regno dei fini. Il *poieîn*, come nota Alfonsina Braun, è «essenzialmente transitivo, anzi diremo meglio “risultativo”, in quanto è sempre preso in considerazione l’oggetto risultante da questo “costruire” e “fabbricare”»⁴¹. Al dispositivo causa/fine corrisponde puntualmente quello sostanza/opera: così come ogni fine rimonta alla propria causa prima, allo stesso modo ogni opera (*érgon*), o prodotto finale del *poieîn*, deve risalire alla propria “ousía”: essa è la sostanza, causa prima o formale, che determina l’attitudine dell’artefice a porre in opera una sua determinata forma (*tóde ti*). L’opera dello scultore consisterebbe, ovvero, per Aristotele, nel materiarsi di una qualche premeditata forma marmorea; mentre quella dell’architetto nel tramutare la materia della pietra in qualche premeditata forma di casa.

⁴¹ Braun, *I verbi del “fare” nel greco*, p. 257.

Così, quando Aristotele si troverà a discutere direttamente della *téchnē poietikḗ*, e a comprimere in essa una presunta “arte mimetica”, sarà la stessa nozione metafisica di *poieîn* ad agire in controluce nel proprio trattato. L’*Ars poetica* non designa, cioè, una mera riflessione intorno ai generi letterari e teatrali. Essa sancisce, piuttosto, la loro appartenenza, tutt’altro che scontata, alla sfera del fare e al fare precisamente finale del *poieîn*. Come Enzo Melandri aveva già intravisto, con consueta lucidità, l’intento ultimo di Aristotele sembra dunque essere quello di «confidare interamente alla mimesi le sorti della *téchnē poietikḗ*, dell’arte poetica o della tecnica produttiva in generale»⁴². L’affermazione di Melandri esige di essere precisata: la mimesi sembra infatti raccogliere le sorti della poesia, a patto, però, di demandare integralmente ad essa la propria facoltà.

È per questo che l’esposizione di una teoria della mimesi può presentarsi anzitutto nei termini di una critica della nozione ereditata dall’*Ars poetica*. Un’idea di letteratura che riuscisse a restituire la poesia – il linguaggio – alla sfera presupposta e negata del mimo, può rinvenire in essa la propria legittimità.

§ 1. 3. Sul concetto latino di “*facere*”

La definizione che nel loro *Dictionnaire étymologique de la langue latine* Alfred Ernout e Antoine Meillet forniscono per il verbo latino “*facere*”: «rendere efficace la materia con cui il soggetto entra relazione»⁴³, è viziata da un circolo. Essa si serve di un composto – “*efficio*” – risalente allo stesso verbo che i linguisti si cercano di definire. Gli autori replicheranno altrove, nella medesima tautologia: «*facere* si dice di una cosa che si fa»⁴⁴.

Pur appartenendo a tutt’altra morfologia, ciò che accomuna il verbo latino *facere* – che in origine doveva significare “mettere”, “porre” – al greco *poieîn* è la natura finale del movimento che vi è designato: il verbo “*facere*” significa, cioè, propriamente, “portare a compimento”, e si usa, nel suo senso assoluto, per definire l’uccisione sacrificale (*facere*

⁴² Enzo Melandri, *I generi letterari e la loro origine* (1980), Quodlibet, Macerata 2014, pp. 32-33.

⁴³ Alfred Ernout e Antoine Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1959, p. 210. Cfr. anche Julius Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch* (1887), Bern/ Wien 1959, pp. 235-39.

⁴⁴ Ernout/ Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, p. 210.

vitula, facere boves significa “sacrificare i vitelli”, “sacrificare i buoi”). Il *sacri-ficium* designa anzi, come è stato suggerito, il “fatto” per eccellenza⁴⁵. Da qui il valore del vocabolo *sacerdos*, il quale si compone della medesima radice **dhē* di *facere*⁴⁶.

Può essere utile riflettere sulle implicazioni del verbo *facere* nel *sacer*. Quando una bestia, per intermissione del sacerdote (cioè di colui che fa, uccide la bestia), si dice “*facta*” (cioè sacrificata), essa delimita a Roma la soglia di passaggio tra il regno umano e quello divino, il profano e il sacro. È in vista di tale separazione tra lo *ius humanum* e lo *ius divinum* che il rito sacrificale, come mostrato dal celebre studio di Hubert e Mauss, viene istituito e replicato⁴⁷. Così, nella stessa definizione, resa celebre da Giorgio Agamben⁴⁸, che Festo riporta dell’*homo sacer*, cioè di quell’uomo la cui vita, essendo egli espulso dalla società degli uomini, appartiene al regno degli dèi inferi: «*homo sacer* è colui che il popolo ha giudicato per un delitto (*iudicavit ob maleficium*) [...] Per cui un uomo malvagio e impuro (*homo malus atque improbo*) suole essere chiamato sacro» (Fest., *de uerb. sign.* s.v. *Sacer mons*, l. 422, 424)⁴⁹, in questione, per questa figura estrema dell’umano, è a ben vedere ancora una volta il *facere*: il fatto di aver commesso un delitto (*maleficium*).

Così, la stessa locuzione *quid facti*, con cui i giuristi romani definiscono la cosa in questione nel diritto, risale anch’essa alla sfera degli atteggiamenti dei corpi designati dal verbo *facere*. Così come accade per il greco *poieîn*, anche il latino *facere* designa una relazione tra corpo e materia tale da implicare la loro separazione in un soggetto e un oggetto del fare. In questa prospettiva, il *quid facti* designa un qualcosa che, separandosi dagli atteggiamenti dell’uomo, può divenire oggetto di imputabilità a un soggetto giuridico. Così, l’*aedifex* (il costruttore) designa, ad esempio, un soggetto che può il suo “fare” solamente a patto di produrre, cioè separare da sé, l’*aedificium* (la costruzione o

⁴⁵ *Ivi*, pp. 209-10. La questione, come noto, è stata oggetto di studio anche da parte di Émile Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. II, Paris 1969, pp. 179-207.

⁴⁶ Benveniste, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, II, p. 188.

⁴⁷ Henri Hubert e Marcel Mauss, *Essai sur la nature et les fonctions du sacrifice* (1899), in: M. Mauss, *Œuvres I : Les fonctions sociales du sacré*, Les Editions du Minuit, Paris 2968, pp. 193-307.

⁴⁸ Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995, pp. 79-82.

⁴⁹ «*At homo sacer is est, quem populus iudicavit ob maleficium; neque fas est eum immolari, sed, qui occidit, parricidi non damnatur; nam lege tribunicia prima cavetur, “si quis eum, qui eo plebei scito sacer sit, occiderit, parricida ne sit”. Ex quo quivis homo malus atque improbus sacer appellari solet*», ed. Sextus Pompeius Festus, *De verborum significatu*, edidit, adnotavit W.-M. Lindsay, Les Belles Lettres, 1930.

“fine” del fare). Allo stesso modo, colui che possiede una *ars*, una qualche competenza, è detto *artifex* qualora ne risultasse un *artificium*.

Così, quando i latini si provarono a definire il soggetto in questione nel *facere*, essi ricorsero al verbo intensivo “*efficere*” che significa “fare interamente”, “portare a termine”⁵⁰.

Non sorprende, pertanto, la circolarità patita dai linguisti Ernout e Meillet nel definire l’atteggiamento in questione nel *facere* come di un «rendere efficace la materia con cui il soggetto entra relazione»⁵¹. Il *facere* implica sempre la separazione degli atteggiamenti umani rispetto a un fine loro esterno; la scissione produttore/prodotto, soggetto/oggetto, *efficiens/effectus*. Ed è ancora in tal senso che Diomede, il quale nel passo summenzionato pur aveva risolutamente distinto, per la prima volta, tra mimo e artefice, non abbia potuto, infine, definire la *imitatio* che nei termini di un *facere*: «il mimo», egli aveva poscritto, «in qualche modo imita, come anche gli altri generi poetici fanno (*idem faciant*)» (*Comicorum grec. frag. I*, p. 61 Kaibel). Qualunque cosa possano significare gli atteggiamenti dei corpi in questione in un mimo, è chiaro che non si è ancora riusciti a venire a capo della loro differenza col “fare”.

§ 1. 4. *Mīmēsis* e *práxis*

Siamo così abituati, almeno fin da Immanuel Kant, a concepire la filosofia come una meditazione intorno alle condizioni di possibilità di un dato fenomeno, che raramente ci si è provati a considerare l’esistenza di altrettante condizioni di impossibilità, di cui quelle, volta per volta, sembrano dispensarsi. È ora evidente nel nostro caso che la condizione di possibilità del fare umano, essendo quest’ultima nient’altro che la mimesi, sia puntualmente coincisa con la sua stessa impossibilità. Possibilità e impossibilità sembrano, nel luogo della mimesi, venire a coincidere. Tuttavia, che cosa abbia

⁵⁰ Cfr. Cicero *Topica*, 58: «Il prossimo è il luogo delle cose che fanno interamente (*locus rerum efficientium*), le quali si chiamano cause [...] Due sono infatti i generi delle cause: uno, il quale con la sua forza fa davvero (*certe efficit*) ciò che è soggetto alla sua forza, come il fuoco che accende; un altro, che non ha natura di fare (*naturam efficiendi*) ma che senza di esso non sarebbe possibile fare (*non efficitur*), come se qualcuno dicesse che il metallo è causa della statua, poiché senza di esso non sarebbe possibile farla (*non possit effici*)».

⁵¹ Ernout / Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, p. 210.

effettivamente reso impossibile lo svolgimento di una teoria mimica dell'agire umano, e mimetica del linguaggio, non è agevole a dirsi. Essa è certamente segnata dal concorso di un secondo congegno metafisico, il quale facendo sistema con quello della *poiēsis*, è stato dislocato e neutralizzato anch'esso nel contesto dell'*Ars poetica*.

Dopo aver presentato l'identità di *poiēsis* e *mīmēsis*, e accennato ai criteri di distinzione dell'arte poetica, Aristotele si premura, infatti, di puntualizzare che:

coloro che mimano mimano degli agenti (*mimoūntai hoi mimoúmenoi práttontas*), pertanto è necessario che questi siano o seri o dappocco, e sono solo questi due [tipi] che infatti i caratteri (*tà éthe*) seguono quasi sempre, perché tutti i caratteri si distinguono nel brutto ovvero nell'eccelso (*kakíai kai aretēi*) (*Poet.* 1448 a 1-4).

Accade, cioè, che la *mīmēsis* subisca, in concomitanza con la sua declinazione nella *poiēsis*, un ulteriore e decisivo rovesciamento nella sfera della “*práxis*”, ovverosia dell'azione: l'epica, la tragedia, la commedia, ma anche la stessa danza, nonché le arti musicali, possono, infatti, aristotelicamente definirsi “*miméseis*” solo a condizione di raffigurare personaggi – seri o dappocco – nell'atto di compiere determinate azioni: «coloro che mimano (*hoi mimoúmenoi*)», precisa Aristotele, «mimano degli agenti (*práttontas*)».

È come se a tutte le mimesi, cioè a tutte quelle che i moderni chiameranno “arti belle”, una volta costitutesi in arti poetiche, spettasse infine il compito di ingenerare la prassi, di edificare cioè, in un modo o nell'altro, la sfera umana dell'agire.

Il primato che compete alla prassi nella riflessione aristotelica sui generi poetici ha da palesarsi persino laddove il filosofo, pur menzionando tre distinti criteri della *poiēsis* – anch'essi significativamente contenuti in modo embrionale nel verbo *mimēisthai*⁵² –, considererà decisivo, a svantaggio del mezzo e del modo dell'espressione poetica (della materia e dello stile), esclusivamente il *prâgma* inteso come esito di *práxeis*, di azioni. Ciò significa che il criterio decisivo per discernere, ad esempio, un componimento epico eccellente o un'incantevole danza sarà, ben oltre l'esametro ovvero la specifica coreografia, la facoltà da quelle preservata di produrre – o meglio di «lasciar immaginare» (*apeikázontes* ~ 1447a 19) –, il concorso delle azioni umane.

⁵² Si tratta, specificamente, di una *téchnē*, un *prâgma*, e una *léxis*, ovverosia, il mezzo attraverso cui il poeta compone (*tò en hois mimēisthai*), il tema del componimento (*tò há mimēisthai*), lo stile (*tò hōs mimēisthai*) – in breve, il “tramite cosa”, il “che cosa”, e il “come” della mimesi.

Ma ciò significa, allora, che ad agire, nelle arti poetiche, è a ben vedere una duplice cattura della mimesi: non solo, cioè, della mimesi è revocata ogni possibilità, essendo essa aprioristicamente inclusa nell'alveo della *poiēsis* – «deve essere chiamato *poiētēs*», era stabilito in principio, «colui che produca [o componga] (*poiōito*) la mimesi» (1447b 20-23) –, ma questa stessa produzione consiste, a ben vedere, nel presupposto della prassi come condizione stessa della mimesi. Così come la poiesi deve, per poter essere, presupporre la mimesi, allo stesso modo la mimesi, per poter essere, sembrerebbe a sua volta presupporre la prassi.

Questa oscillazione della mimesi tra la poiesi e la prassi, il fare e l'agire, non è affatto peregrina. Essa è a ben vedere animata da un unico centro propulsore, il quale rifluisce nel trattato sui generi poetici direttamente dalle Etiche e coincide esattamente con l'elezione dell'azione a criterio necessario e sufficiente per la vita buona. È questa elezione, piuttosto, nella quale è in questione la vita politica dell'essere vivente, ad aver costituito la condizione di impossibilità di una teoria mimica dei movimenti e degli atteggiamenti dei corpi.

§ 1. 5. Sul concetto greco di “*práttein*” e il latino di “*agere*”

Nel capitolo conclusivo di *Karman*, significativamente intitolato “*Al di là dell'azione*”, dopo aver rilevato l'influenza che i concetti di prassi e azione hanno esercitato sulla filosofia politica del Novecento, Giorgio Agamben ha introdotto a una possibile alternativa: «la politica e l'etica dell'Occidente non si libereranno delle aporie che hanno finito di renderle impraticabili, se il primato del concetto di azione [...] non sarà messo radicalmente in questione»⁵³. Poiché tuttavia, nel corso dell'analisi del concetto aristotelico di *práxis*, questo è risultato inevitabilmente legato a quelli di *entelechia* ed *enérgeia* (finalità e operatività), l'autore si è trovato obbligato a declinare il proprio programma nel senso di «una critica preliminare del concetto di finalità»⁵⁴. Il compito che il nostro studio si prefigge può dunque presentarsi come lo svolgimento dei suggerimenti posti dall'autore nella direzione di una critica dello stesso concetto di

⁵³ G. Agamben, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017, p. 100.

⁵⁴ *Ivi*, p. 105.

azione. La nostra ipotesi è che la filosofia greca ci abbia consegnato in eredità una nozione lasciata in ombra dalla tradizione politica – quella di *mímēsis* –, in grado di spezzare l’alternativa tra la *poiēsis* e la *práxis*, la produzione e l’azione.

Si è soliti far corrispondere il vocabolo greco *práxis* al latino *actio*. Risulta in tal senso arduo comprendere in che modo il verbo *práttō* o *prássō* condivida la propria radice con i latini *periculum* (il quale doveva in origine significare “prova”, “tentativo”; senso conservatosi, in epoca classica, nel vocabolo *experimentum*) e *peritus* (vale a dire: “che si è provato in qualcosa”, “che ha corso il tentativo”)⁵⁵. Tutto lascia cioè intendere che per un Greco la *práxis* non possa mai corrispondere a qualcosa come una *actio*, termine che a Roma passò a significare il rito sacrificale (gli *agonales dies* sono i giorni in cui il sovrano immola l’ariete) e l’istituto del processo (*agere causam*, *agere rem* significano “intentare un processo”). In questione, piuttosto, sembrerebbe per essa qualcosa come un “esperimento”, come se la prassi potesse definire nient’altro che l’esperienza di qualcuno con qualcosa. E tuttavia, il senso primario che i linguisti sono soliti attribuire al verbo *práttō* sembrerebbe rinvenire nel latino *agere* un misterioso punto di convergenza.

Due sono le accezioni più antiche per il greco *práttō*. La prima, la quale si accompagna del sostantivo *hodós* (strada) o *kéleuthos* (cammino), e dell’avverbio *rhímpha* (rapidamente), vale propriamente: “percorrere”, “andare in fondo”, e si dice degli dèi (Hom. *Il.* 14, 282), della schiera di marinai in mare (Hom. *Od.* 9, 491), dei cavalli che corrono via (Hom. *Od.* 13, 83). La seconda, invece, concerne l’applicarsi in qualcosa, e designa la sfera politica degli affari e del commercio. In una delle legislazioni più antiche del mondo greco – quella di Gortina –, la *práxis* può già definire il paragrafo del diritto di compravendita (I, 35); e il verbo *práttō* specificarsi, in epoca classica, nel senso di “estinguere il debito”, mentre il sostantivo “*praktēs*” designa il mercante e l’esattore pubblico. Che si tratti di un attraversare la strada, se non del procurarsi un successo (*eupragía*), o un guadagno – che tale fare esiga, cioè, per poter essere, un *tì érgon* (Hom. *Od.* 19, 324) o un *chrēma* (Esiodo, *Op.* 402) –, in questione, nel *práttein*, sembra ancora una volta qualcosa di ulteriore al movimento stesso o al modo del fare.

Passiamo ora in rassegna il senso del verbo latino *ago*. I dizionari etimologici presumono che un tempo abbia significato: “spingere avanti a sé qualcosa”. Così, la

⁵⁵ Appartiene, infatti, alla stessa famiglia del greco *práttein* il greco *peiráomai* (tentare). Cfr. Paul Chantraine, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1968, pp. 870 e 935; Ernout / Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, pp. 498-9.

locuzione “*actor pecoris*” si usa in latino per designare il pastore (colui che “agisce”, cioè “muove in avanti”, il gregge), e *agere pecudes*, *agere boves*, *agere equum* non significa, almeno non inizialmente, “sacrificare” – il *facere boves* di cui sopra –, bensì “far avanzare”, “menare gli armenti in un qualche luogo”. Da qui il senso, che si suppone traslato dal lessico pastorale, di muovere in battaglia una colonna militare (*agere agmen*)⁵⁶. Non sorprende, pertanto, che il vocabolo *actio* abbia ben presto trovato dimora nella sfera del teatro – si dice “*agere partes*” (interpretare un ruolo), “*agere comoediam*” (inscenare la commedia), “*agere Roscius*” (tenere la parte di Roscio) –, ove le maschere sono spinte in un luogo, qual è la scena, che le esibisce e, insieme, ne segna il limite. Tuttavia, considerata la segnatura giuridica che fin dalle Leggi delle XII Tavole il verbo *agere* manifesta⁵⁷, tutto lascia immaginare che vi sia stata – che vi sia – una soglia oltre la quale il semplice movimento in avanti dei corpi possa essersi trasformato – possa trasformarsi –, in analogia a quanto accade per il teatro, in una *mise en scène* del rito sacrificale e giuridico.

§ 1. 6. Su prassi e poiesi in Aristotele

I verbi greci del fare non vengono sostanzialmente differenziati almeno fino ad Aristotele. Non deve pertanto sorprendere se lo stesso Tucidide – il cui trattato consiste essenzialmente nella descrizione di azioni umane storicamente decisive –, utilizzi, in un senso peraltro impreciso, solamente due volte il vocabolo *práxis*; o se ancora in Platone la differenza tra *práttein*, *ergázesthai* e *poíein* si dimostri labile e funzionale, potendo la prassi ancora indicare la stessa produzione materiale (*Euthd.* 248b; *Carm.* 161e). Sarà solo con Aristotele che “*práxis*” finirà per rappresentare il termine tecnico per eccellenza della filosofia etica e politica.

⁵⁶ Il fatto che le espressioni latine siano accompagnate dalla designazione del luogo entro il quale gli armenti e le schiere sono spinti (si dice, infatti, *ad flumina agere boves*, *in hostem agere equum*) non può non rievocare alla mente il sostantivo greco *péras* (“estremità”, “limite”), imparentato con *práto*.

⁵⁷ Si considerino, ad esempio, le formule: “*per iudici postulationem agebatur* (si agiva mediante richiesta di un giudice)” (II, 1); “*qui agebat sic dicebat* (chi agiva, così diceva)” (II, 1); “*si privato nocebit [...] erit actio ex XII Tabularum* (se si reca danno al privato [...] è concessa azione secondo le XII Tavole)” (VII, 8).

Occorre soffermarsi accuratamente sulla prestazione filosofica in questione nella definizione aristotelica del concetto di *práxis*. Essa è consistita, precisamente, nell'individuazione di un soggetto del fare mediante l'allocazione dell'opera all'interno o all'esterno di esso. Così, in un celebre passo dell'*Ethica Nicomachea* possiamo leggere:

Τῆς μὲν γὰρ ποιήσεως ἕτερον τὸ τέλος, τῆς δὲ πράξεως οὐκ ἂν εἴη· ἔστιν γὰρ αὐτὴ ἢ εὐπραξία τέλος.

Altro è il genere della prassi e della poiesi. Il fine della poiesi è altro, mentre della prassi non lo è: fine ne è, piuttosto, lo stesso agire bene (*Eth. Nic.* 1140b 6-7).

Nel senso inverso del fare nominato dalla *poiēsis*, le cui opere – la scultura per lo scultore, il tavolo per il falegname, la casa per il muratore – cadono sempre all'esterno del fare, quello nominato dalla *práxis* si lega, piuttosto, a delle opere immanenti allo stesso soggetto del fare. Si definiscono cioè “pratiche” quelle attività, tra le quali Aristotele annovera il vedere (*Ethica Eudemia*, 1219a 13-18), la cui realtà effettiva (*enérgeia*) e finale (*entelechia*) non può essere mai separata dal corpo che le esercita (la vista si realizza infatti sempre all'interno del soggetto vedente)⁵⁸.

Non si deve tuttavia credere che l'iscrizione dei movimenti nella sfera dell'operatività esaurisca da sola la prestazione aristotelica. A ben vedere non si tratta esclusivamente di individuare se l'opera – il prodotto o l'atto – del movimento cada all'interno o all'esterno dei corpi. La proposta di una concettualità filosofica, come è quella insita nelle nozioni etiche di poiesi e prassi, che sia in grado di legare ogni sorta di fare umano all'opera (ogni *drân* a un suo proprio *érgon*) ha di fatto, se non piuttosto, il merito di rendere insospettabile la giacenza di un autore o soggetto (*hypokeímenon*) del fare.

§ 1. 7. Sulla relazione tra bene e vita politica

Così, se le attività poietiche si legano sempre, per Aristotele, a una qualche forma di sapere artistico o tecnico – esse necessitano, cioè, di un soggetto della conoscenza che sia in grado di applicare determinate regole a una materia prima –, le attività pratiche

⁵⁸ Tommaso specificherà la differenza tra *práxis* e *poiēsis* nei termini di *actio quae manet in agente* e *actio quae transit in exeriorem materiam* (*Summa Th.* Ia, 13, 3 ad 1).

mostrano, per contro, una tensione interna di difficile allentamento. Tra queste, il rango più alto spetterebbe alla *práxis* politica, la cui opera consisterebbe nella stessa felicità dell'essere umano. Ed è proprio alla strategia aristotelica di saldare, nel luogo della prassi politica, vita (*zên*) e felicità (*eudaimonía*) (*Eth. Nic.* 1098b 20-2) che il passo tratto dall'*Ethica Nicomachea* poc'anzi citato deve essere ora restituito.

Il termine *eupraxía* (“successo”, lett.: “agire bene”) – ove il bene compare sotto forma avverbiale (*eû*) –, non deve trarre in inganno: solo poiché la prassi è essenzialmente legata al bene come all'opera e al fine che quella incessantemente rincorre, Aristotele può affermare che il fine dell'agire consiste nello stesso agire bene. Se per ciascuna forma di prassi, però, l'agire tende a sostanziare il bene nel modo che a ognuna di loro è più appropriato – come, ad esempio, il sonno lo è per il dormire, mentre l'aver soddisfatto la sete è la *eupraxía* del bere –, è nella sola sfera eminentemente pratica della politica che l'agire potrà coincidere senza mediazioni con lo stesso agire bene. Ma in che cosa consiste propriamente un agire politico? E qual è la sua relazione con la mimesi?

Dopo aver distinto le facoltà dell'anima in tre parti: la vegetativa, del tutto irrazionale (*phytikòn kai álogon*); la desiderativa, generalmente appetitiva (*epithymētikòn kai holōs orektikón*); e quella razionale (*lógon échon*) (*Eth. Nic.* 1102b 30-1103a 3), Aristotele assegna la *práxis*, e con essa il bene, alla seconda. Rovesciando l'assunto platonico, su cui tanta riflessione etica è naufragata, nei cui termini il bene doveva essere puntualmente situato «al di là della sostanza (*epeíkēna tēs ousías*)» (*Resp.* 509 b 9), Aristotele ora immagina il bene come la sostanza di una deliberazione (*boúlēsis*): questa consiste nella scelta (*proairesis*), in ogni circostanza, del mezzo opportuno per la realizzazione dell'opera:

Deliberiamo sulle cose che dipendono da noi e sono praticabili (*tôn praktôn*) [...]. Deliberiamo non sui fini, ma su ciò che porta al fine (*tôn pròs tà télē*). Un medico infatti non delibera se guarire, né un retore se persuadere, né un politico se fare buone leggi, né alcuno dei rimanenti sul fine, ma, posto il fine, essi indagano il come e l'attraverso che cosa saranno (*tò pōs kai dià tīnōn éstai*) [...] Ciò che può essere deliberato e ciò che può essere scelto (*bouleutòn de kai poairetòn*) sono la medesima cosa, tranne per il fatto che ciò può essere scelto è già stato deliberato. Ciò che è stato giudicato mediante deliberazione è infatti ciò che può essere scelto (*Eth. Nic.* 1112a 30-1113a 5).

Così, prassi e poiesi si saldano nella costituzione effettiva e finale dei corpi e delle stesse arti. Nella medicina, ad esempio, ove è in questione la guarigione di un paziente, il medico agirà praticamente nella facoltà di decidere di somministrare l'uno piuttosto che l'altro farmaco, sarà invece "poietico" laddove, decisa la terapia, si limiterà a preparare e somministrare il farmaco con l'ausilio delle tecniche farmaceutiche. Ciò vale a dire che pur conoscendo perfettamente le tecniche, un qualsiasi produttore non potrà mai dirsi buono laddove manchi fatalmente all'atto deliberativo e pratico.

Si è già detto che il concetto di *eupraxia* si lega, nel suo senso assoluto, all'agire politico. Se Platone però intendeva mettere in guardia dalla facile sinonimia del bene con le opere e i successi attribuiti all'individuo dalla *pólis* – gli elogi i guadagni gli onori –, è proprio alle decisioni politiche che ora il discepolo intende legarne le sorti. Vincolare il bene – che qui, manifestandosi nelle sostanze, perde la propria natura avverbiale – alla parte volitivo-deliberativa dell'anima – ma ciò significa alla possibilità stessa di agire –, significa che questo non potrà più essere, come Platone lasciava intendere, partecipe (*metéchon*) dei movimenti e degli stati puri dei corpi; presente, cioè, in ogni forma di vita come sua stessa, per così dire, "esistibilità"; ma che esso dovrà, piuttosto, per poter essere, sostanziarsi costantemente in opere, successi, elogi; di volta in volta essere agito e conseguito, allo stesso modo in cui si dice che la maschera viene agita in scena e la legge viene agita nel processo.

Il primato della deliberazione non esaurisce, tuttavia, il senso aristotelico dell'agire politico. Questo designa, piuttosto, il luogo ove si decide del passaggio tra la "vita vegetativa" – vita dei fabbisogni – e la "vita felice" – la politicamente qualificata. Quando Aristotele assegna alla vista e al sonno la funzione pratica, egli sta cioè iscrivendo gli istinti naturali, le funzioni organiche e i movimenti spontanei dei corpi all'interno della sfera finale dell'agire. Si tratta, cioè, per il filosofo, di determinare la prassi come la condizione in virtù della quale la semplice esistenza può accedere alla sfera del bene. Come se i corpi non godessero, per il fatto stesso di esistere, di un qualche bene o di una loro, del tutto impraticabile, forma di felicità. È in questa sfera dei movimenti senza prassi né poiesi che andrebbe piuttosto collocata la facoltà mimica.

§ 1. 8. *Pólis e mímēsis*

L'oscillazione della mimesi tra poiesi e prassi che abbiamo evidenziato nell'*Ars poetica* ricalca quella presentata nell'*Ethica Nicomachea*. Trattazione poetica e meditazione etica rinvergono la loro saldatura nell'elezione della prassi, ovvero della facoltà decisionale e deliberativa dell'uomo d'azione, a criterio ultimo per la vita felice. Pertanto, l'esigenza di un trattato *perì téchnēs poiētikés*, e con esso la declinazione ivi assunta dalla mimesi, cambia ora del tutto di prospettiva. Se il filosofo è ricorso a tale architettura – se la mimesi subisce lo slittamento che abbiamo imparato a riconoscere –, è probabile, allora, che ciò sia accaduto per la stessa ragione che nell'etica vede lasciar primeggiare la prassi. Agisce, cioè, tanto all'interno dell'una quanto dell'altra trattazione, una strategia squisitamente politica, la quale riflette la definizione aristotelica di vita felice come quella vita la cui forma può essere decisa politicamente – ma ciò vale a dire nient'altro che “acquisita mediante la prassi”.

Quando Aristotele pone, a capo della sua *Ethica Nicomachea*, che: «il vivere (*zēn*) è, come pare, comune anche alle piante; qui se ne cerca, tuttavia, uno in particolare (*tò idion*)» (1097b 33-4), egli intende dire che la decisione e la deliberazione divengono necessarie dal momento che si presuppone l'inseparabilità di vita qualificata (*euzōía*) e città (*pólis*), ove sia dato cioè per assunto che la forma di vita possa essere felice solamente nella dimensione della comunità giuridica. Ciò significa, detto altrimenti, che sono infine le stesse necessità della *pólis*, i suoi istituti, ad esigere che i propri cittadini si muniscano di una facoltà pratica. Sembra qui agire in controluce, come ha suggerito Mario Vegetti⁵⁹, il modello assembleare, rievocato, forse non a caso, da Aristotele proprio nella definizione di “cittadino” formulata nella *Politica*⁶⁰. Al di fuori della *pólis*, al di là cioè di una conformità agli istituti giuridici ateniesi, la prassi perderebbe di ogni senso.

Così, se Aristotele ha buon gioco di segnare nell'*Ars poetica* con la prassi il destino della mimesi, è possibile che ciò accada in funzione di una qualche esigenza squisitamente politica. Non stupisce, pertanto, scoprire che i Greci confidassero alla sfera della *mousiké* – cioè alle arti, cui Aristotele dedica il trattato di “poetica”, che si immaginava procedere dalla Musa – il compito eminente di dare forma politica alla vita

⁵⁹ M. Vegetti, *L'etica degli antichi*, Bari-Laterza 2007, p. 192.

⁶⁰ «Da ciò risulta chiaro quale sia il cittadino (*ho politēs*): tale diciamo quello che ha la possibilità di adire alle cariche deliberative e giudiziarie (*archēs bouleutikés kai kritikés*)» (*Pol.* 1275 b 18-19).

dell'essere vivente; e che questo compito, per giunta, fosse in origine designato proprio dal concetto di “*mímēsis*”. Quando l'ateniese Damone (V secolo) riconduce alle mimesi musicali la possibilità di qualificare una vita⁶¹, e Platone, nelle *Leggi*, inscena l'incontro dei legislatori ateniesi con una compagnia di tragici, ai quali viene fatto monito che «la *politeía* è costruita come una mimesi della più bella e della migliore vita (*mímēsis tou kallistou kai arístou bíou*)» (*Leg.* 817b 3-4), in questione è nient'altro che l'essere politico della mimesi, il fatto cioè che tutto quanto sia riferito a tale facoltà fondamentale dell'essere vivente possa immediatamente riflettersi nella *pólis*.

Non può più sorprenderci, allora, se in via tanto propedeutica quanto epilogale, Socrate e Glaucone dialoghino nella *Politeia* per la maggior parte del tempo di letteratura ovvero di pittura, o se ancora lo stesso trattato aristotelico della *Politica* si riservi, dopo aver discusso gli istituti di legge e le forme di governo, lo spazio per un ultimo libro dedicato alla *mousikḗ*.

Pertanto, è come se Aristotele, consapevole dell'imprescindibilità delle mimesi per la formazione politica dell'uomo, abbia sentito l'urgenza di specificarne l'opera nei termini della prassi. Alla luce di questa prospettiva, l'iscrizione, sancita nell'*Ars poetica*, del linguaggio e dei corpi (della letteratura e della danza) nel fare produttivo – l'aver cioè deciso che questi possano lasciare dietro di sé delle opere –, acquista un tutt'altro significato. Essa non solamente sancisce l'ingresso della Musa – della stessa mimesi – nella polis, ma questa stessa Musa acquista ora le sembianze del *bouleutḗs* ateniese – essa diviene la “*Práxis*”.

Presentare una critica della mimesi può in tal senso significare lasciare emergere, al di là dell'apparente natura estetica di epica (*epopoía*) e tragedia (*tragediopoía*), l'azione e la legge – la segreta “*politopoía*” – quale fondamento stesso di ogni poetica.

⁶¹ Vi ritorneremo in modo più specifico nel capitolo quarto. Per un'analisi più dettagliata del ruolo esercitato da Damone nella concezione filosofica della *paideia* ateniese, cfr. Stephen Halliwell, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, 2002, tr. it. *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica Edizioni, 2009, p. 210; Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, A. Francke, Bern 1954, pp. 21-25.

§ 1. 9. Mimesi e tragedia

Se nel corso dell'*Ars poetica* Aristotele tenderà a lodare la tragedia a discapito della commedia, ciò è presumibile che accada proprio perché, come egli stesso afferma, «il principio e per così dire l'anima della tragedia non è che la trama (*mýthos*)» (1450a 38-9), essendo questa «nient'altro che la mimesi delle azioni», ossia «la disposizione delle cose agite» (*synthesin tôn práxeōn*) (1450a 4-5). Non può essere allora un caso se Aristotele ritornerà ancora sulla *mímēsis* – glissandone una volta per tutte il senso –, nel punto esatto in cui si tratterà di definire, nel luogo stesso della tragedia, la propria saldatura con la *práxis*. Ma leggiamo con cura il passo nella sua interezza:

Decisivo è l'ordinamento delle cose agite (*pragmátōn sústasis*), poiché la tragedia è mimesi non di uomini, ma di azione (*mímēsis práxeōs*). E così la felicità della vita, o l'infelicità, è nell'azione, e il fine è una qualche azione (*télos práxis tis*), non una qualità (*ou poiótēs*): [gli uomini] sono come sono (*eisìn poiói tines*) secondo i caratteri (*katà mèn tà éthe*), ma sono felici oppure il contrario secondo le azioni. Perciò non agiscono poiché mimano i caratteri, ma assumono i caratteri a mezzo dell'azione. Per questo, i fatti e la trama (*tà prágmata kai ho mýthos*) sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa più importante di tutte (1450 a 15-24).

Tutt'altro che riferibile a un semplice gusto estetico, la tragedia – qui definita proprio nei termini di “mimesi di azioni” – viene precisamente a identificare la soglia stessa ove si gioca, in seno alle arti poetiche, la cattura politica della mimesi – ciò vale a dire del mimo – nella prassi. Può definirsi, cioè, con una qualche libertà, per Aristotele, “tragico”, lo stesso vincolo che nell'*Ethica* lega le azioni umane al conseguimento della vita felice.

La definizione aristotelica, tuttavia, appare (deve essere allora apparsa) perlomeno inconsueta, poiché sembra contraddire alla radice l'idea e il senso della tragedia ateniese, nella quale l'eroe, votato a commettere, per il concorso di un destino avverso, delle azioni irrimediabilmente colpevoli, non può infine che soccombere alle proprie decisioni⁶². È a partire esattamente da questo stato di cose che Aristotele deve avere escogitato, come è noto, il dispositivo della *kathársis*.

La tragedia, a ben vedere, raffigurando *per viam negationis* la facoltà stessa di agire; premonendo cioè gli spettatori dagli errori cui la loro stessa facoltà deliberativa avrebbe

⁶² Cfr. Carlo Diano, *Teodicea e poetica nella tragedia attica*, in «Rivista di Estetica», v. XI, n. 2, 1966, pp. 161-184.

potuto in ogni tempo incorrere, ha l'effetto contrario di esporre l'impossibilità di privarsi della prassi. Il ricorso, così costitutivo per la tragedia greca al destino – il fatto che le azioni del tragico non possano mai essere effettivamente oggetto di una decisione libera – ha in verità per effetto quello di statuire l'imputabilità della colpa morale come stato normale di cose.

Da qui la preminenza che, a discapito del lessico e dello stile, viene conferita a quei generi letterari e teatrali i quali, su modello della tragedia, contengano un *drâma* e un *mýthos*, intesi rispettivamente come “intreccio” e “svolgimento” di azioni⁶³: «è chiaro che i racconti (*mýthoi*)», potrà infine affermare Aristotele, «devono essere composti come nella tragedia, ossia *dramatikouís*, intorno a un'unica *práxis* intera e compiuta» (1459 a 18-19)⁶⁴.

Poiché essa somministra la sostanza etica dell'azione, alla tragedia (*tragediopoíia*) spetta il rango di effettualità (*enérgeia*) della stessa arte poetica – essa è, essenzialmente, una *pragmatopoíia*, una produzione di azioni dietro il cui svolgimento cade in ombra ogni possibilità di esperire qualcosa come un genere mimico-mimetico.

§ 1. 10. Mimesi e commedia

In gioco, nell'elezione della tragedia a forma esemplare dell'arte poetica è, a ben ravvisare, un duplice slittamento: all'oblio della mimesi nella prassi corrisponde puntualmente quello del carattere (*éthos*) nell'azione (*práxis*); come se vi fosse qualcosa che, trasformandosi nella tragedia, segnasse il punto di declino dell'etica nella morale. La

⁶³ L'intento aristotelico di ridurre il fare umano alla sfera della prassi si mostra con decisione ove i significati dei singoli termini vengono forzati, pur contraddicendo la lezione dell'*Ethica* e della *Metaphysica*, in una sinonimia: «[i Dori] dicono il “*poieîn*” con “*drân*”, mentre gli Ateniesi lo esprimono con “*prátein*”» (*Ars poet.*, 1448b 1-2).

⁶⁴ La stessa composizione epica (*epopoíia*), considerata quale progenitrice della tragedia, viene analizzata secondo il medesimo criterio di uno svolgimento delle azioni, rispetto al quale i componenti formali dell'esposizione risultano un mero, estrinseco, strumento. Le quattro specie che Aristotele individuerà per l'epica, corrisponderanno, pertanto, anch'esse a quattro forme di *práxis*: (i.) semplice, (ii.) complessa, (iii.) etica, e (iv.) patetica. Con “semplice” intende la composizione di un'azione senza riconoscimento né rovesciamento. Per “complessa”, invece, quella narrazione in cui, come nell'*Edipo Re* di Sofocle, il mutamento e la sorpresa corrispondono al riconoscimento (Edipo riconosce la trama della sventura) e al rovesciamento (l'amante di Edipo si svela esserne la madre naturale). L'*Iliade*, precisa ancora Aristotele, è una *epopoíia* semplice e patetica, poiché Achille viene a soccombere senza riconoscimento alcuno della propria sorte. L'*Odissea*, invece, sarebbe racconto complesso, e colmo di caratteri.

nostra ipotesi è che la forma tragica possa sussistere solamente dietro cattura e annichilimento del mimo. Detto altrimenti, può aristotelicamente definirsi “poetica” quell’arte che sancisca la dipendenza della mimica dalla pratica; ove cioè l’ethos si configuri come mezzo e la prassi come fine dei movimenti e degli atteggiamenti dei corpi.

Nel paragrafo che segue l’introduzione al trattato poetico, Aristotele aveva cura, come si è già letto, di precisare:

coloro che mimano mimano degli agenti (*mimountai hoi mimoúmenoi práttontas*), pertanto è necessario che questi siano o seri (*spoudaíous*) o dappoco (*phaílos*), e sono solo questi due [tipi] che infatti i caratteri (*tà éthe*) seguono quasi sempre, perché tutti i caratteri si distinguono nel brutto ovvero nell’eccelso (*kakíai kai aretēi*) (*Poet.* 1448 a 1-4).

È in una tale strategia di iscrizione dell’etica nella morale che va situata la contrapposizione di mimesi tragica e mimesi comica, personaggi teatrali seri e personaggi faceti. Non possono qui che tornare in mente i passi dell’*Ethica Nicomachea* e dei *Magna Moralia* nei quali lo stesso uomo d’azione è definito, esattamente come la maschera tragica, con tutta la sua «efficienza operativa»⁶⁵, quale “*spoudaíos*”: «essere “*spoudaíon*” è possedere le virtù (*tò dè spoudaíon eínai esti tò tàs aretàs échein*)» (*Magna M.* 1181a 26); costui «giudica ciascuna cosa in modo corretto» (*Eth. Nic.* 1113a 29-30), è in grado cioè di deliberare i mezzi opportuni a compiere l’azione⁶⁶.

Ciò che Aristotele lascerà cadere in sospenso è precisamente la definizione della mimesi comica, definita anche «mimesi dei più inetti (*mímēsis phaulotérōn*)» (1149a 33), cui avrebbe dedicato la seconda parte del libro andata misteriosamente perduta. Possiamo tuttavia reperirla in controtela come negazione del genere tragico, assunto a paradigma del fare politico. Se ciò che il tragediografo ateniese intende mostrare non consiste, dunque, nella semplice esibizione degli uomini “tali quali sono”, ma della loro stessa impossibilità di privarsi dell’azione, è ragionevole credere che il componimento comico designi, per converso, l’esibizione della pura forma di vita: l’essere felici secondo lo stesso modo dell’esistenza – ciò che nei termini dell’*Ethica Nicomachea* sarebbe del tutto problematico –; l’essere-tali-quali-si-è (*poiói tines*) nell’indifferenza assoluta della

⁶⁵ Silvia Gastaldi, *Lo spoudaíos aristotelico tra etica e poetica*, in: «Elenchos. Rivista di studi del pensiero antico», anno VIII. 1, 1987, p. 73

⁶⁶ Come è stato correttamente notato, «è la capacità di giudizio dello *spoudaíos* la norma corretta della scelta del fine cui subordinare le azioni» (S. Gastaldi, *Lo spoudaíos aristotelico*, p. 75).

maschera dal concorso di ogni azione. Sono le stesse definizioni aristoteliche di “maschera comica” (*prósōpon*) e di “ridicolo” (*tò geloíon*) a dimostrarlo: il volto del comico, pur esibendo un qualcosa di esteticamente «brutto e difforme», non patirebbe tuttavia «alcun dolore» (*aischrón ti kai diestamménon áneu odýnēs*); mentre l’esperienza del ridicolo, pur segnalandosi attraverso una bruttura e un qualche errore (*hamártēma*) – il termine utilizzato è, non a caso, lo stesso che definisce la colpa giuridica e quella tragica –, risulterebbe, ciononostante, indolore e nient’affatto dannosa (*anódynon kai ou phthartikón*) (1449a 34-7).

È ciò che traspare da una lettura dello stesso *Comento medio* di Averroé all’*Ars poetica*. Pur non conoscendo che cosa esattamente fossero i generi letterari della tragedia e della commedia, del tutto assenti nella cultura araba, Averroé sembra cionondimeno cogliere l’elemento essenziale del comico. Così, in corrispondenza del passo sulla maschera comica, egli commenta:

il ridicolo deve combinare queste tre caratteristiche, che si trovano tutte nel volto della persona ridicola – intendo: la bruttezza del volto, la difformità e l’indifferenza per la sua ridicolaggine [...] e ciò è in contrasto con il volto della persona adirata – intendo che in questa c’è qualcosa di brutto e angosciante, ovvero la disposizione dell’anima dell’uomo adirato rispetto a ciò per cui egli ha collera (*Middle Commentary*, C. E. Butterworth, Princeton 1986).

Pur seguendo l’attribuzione aristotelica dell’eccellenza (*aretē*) al fatto tragico e dell’abiezione (*kakía*) al comico, Averroé coglie perfettamente – a dispetto, o forse proprio in virtù della propria impossibilità di conoscere –, la cosa in questione in tragedia e commedia: si tratta, nell’uno come nell’altro caso, di una qualche bruttura (ma l’arabo *qabih*, che corrisponde al greco *phaûlos*, significa anche “dappoco”, “di poco conto”), nei confronti della quale il tragico, tuttavia, contrariamente al comico, non può risultare impassibile e indifferente, essendone anzi fortemente angosciato e adirato. Nei termini di Averroé, un uomo che prova ira per le cose di poco conto dell’esistenza – ciò non può che voler dire per gli esiti inconcludenti delle proprie azioni – è come non avente carattere.

Se alla tragedia dunque spetterebbe, secondo Aristotele, di mimare le azioni – ma ciò significa declinare la mimesi, questo che d’indefinito, nella prassi dell’uomo serio –, il genere comico avrebbe piuttosto a che fare con la mimesi del come-si-è, dell’uomo inetto

(*phaûlos*), incapace di deliberare intorno al proprio agire; tutto risolto, com'è il comico, nelle bizzarrie del proprio umore caratteristico. Se nella tragedia il carattere dunque si presenta come un mezzo in vista dell'azione, tutto lascia credere che la commedia rappresenti qualcosa come una "mimesi del carattere" non implicato in azioni. Come è stato acutamente osservato, «incapace di predisporre correttamente il meccanismo della scelta, quel reperimento dei mezzi in vista del fine in cui consistete la *proairesis* [...], il *phaûlos* non accede alla vera prassi»⁶⁷. Sembra così di percepire ancora una volta l'eco dell'*Ethica Nicomachea*, ove è inequivocabilmente affermato che solamente dell'azione l'uomo possa ergersi padrone dall'inizio alla fine della propria vita, mentre dell'abito (*héxis*), cioè della fonte del proprio carattere, egli sarebbe in possesso, come l'artista con la propria materia grezza, meramente al principio; e massimamente durante l'età, per sua natura inattiva, dell'infanzia (1149b – 1150a).

Possiamo ora forse comprendere che cosa abbia realmente voluto dire Aristotele, allorché in un passo successivo dell'*Ars poetica* assume che i personaggi tragici «non agiscono poiché mimano i caratteri (*tà éthe mimésōntai*); piuttosto apprendono quelli a mezzo dell'azione (*symperilambánousin dià tàs práxeis*)» (1450a 21-3). Tanto nella figura del tragico, quanto in quella del politico, si tratta per Aristotele della possibilità di assumere caratteri consoni a portare a compimento determinate azioni; laddove invece del carattere comico – dell'essere goloso, accidioso, furbo, maldestro, piantagrane, parabolano – inciderebbe solamente qualcosa come una "mimesi immediata", senza l'intervento di scelte o di azioni, circolarmente rivolta al suo stesso principio.

Quale potrà mai essere infatti il rapporto tra il carattere e le azioni di Edipo? Costui soccombe alle proprie malefatte non certamente a causa del carattere di piantagrane, bensì diviene lo sventurato che abbiamo imparato a conoscere – apprende, cioè, l'essere Edipo – attraverso le azioni del patricidio e dell'incesto. La più alta forma di tragedia non può pertanto che essere, agli occhi di Aristotele, quella ove l'apprendimento del carattere – il divenire Edipo – si salda, ostentando il dogma dell'espiazione della colpa, al riconoscimento finale delle colpe agite. Il carattere comico di Filocleone, per contro, personaggio delle *Vespe* di Aristofane, non svolge il ruolo di giudice popolare perché lo abbia mai scelto realmente; egli, piuttosto – il nome stesso ne parla –, non è che un amatore (*phílos*) di sentenze giuridiche (*kléseis*): i suoi atti rispecchiano, cioè, il proprio

⁶⁷ S. Gastaldi, *Lo spoudaios aristotelico*, p. 76.

modo d'essere; l'amante di sentenze che ne è in gioco, di cui ogni volta, nelle serie infinite delle sue apparizioni, non potrà che andarne.

Ma ciò significa anche, detto altrimenti, che gli uomini d'azione – tragici e politici –, sono propriamente scissi dal loro stesso carattere, dal proprio demone, il quale devono costantemente mettere alla prova, ricercare, acquisire, lasciare, riottenere mediante le azioni.

Che la definizione misteriosamente mancante di commedia, incisa nelle nozioni di *phaûlon* e *geloïon*, possa essere suggerita dalla contrapposizione di modo (*poiós*) e carattere (*êthos*) a felicità e azione, è, così, altamente probabile. E tuttavia, se a una mimesi delle azioni corrisponde segno per segno una mimesi dei caratteri, quale che sia la forma di una mimesi in quanto tale; di una mimesi, per così dire, di stessa mimesi, non è dato aristotelicamente saperlo. Come immaginare infatti la relazione tra la commedia ateniese e l'a mala pena accennato mimo siracusano? Perché, se la definizione di tragedia e commedia è contenuta nel concetto di mimesi, non vi è menoma traccia del genere che quella stessa facoltà, come noterà Diomede, in modo puro avrebbe esibito?

Qualcosa, nella stessa definizione di tragedia come di una “mimesi”, lascia presagire una malcelata origine la quale doveva, toccandosi in qualche punto con la commedia, restare per ragioni apparentemente estranee all'*Ars poetica* fatalmente interdotta.

§ 1. 11. Il fare di un mimo

Si è appurato come i concetti di *poiēsis* e di *práxis* discussi da Aristotele nelle opere etiche e metafisiche rinvengano nel trattato poetico il loro ancoramento politico: i generi letterari e teatrali costituiscono realmente, come poté definirli Gianni Carchia, delle «sostanze catartiche e matetiche»⁶⁸. Esse sono, cioè, *ousíai* politiche, prodotti edificanti funzionali a ingenerare la facoltà pratica del cittadino ateniese.

I movimenti e gli atteggiamenti dei corpi sembrano così essere stati ancorati, fin da Aristotele, a due sfere, per le quali essi transitano continuamente: la poetica e la pratica. Se nella prima essi ricevono le competenze proprie di un'arte – ad esse si lega la *vita factiva*; nell'altra esercitano le decisioni proprie di un soggetto – di queste si sostanzia la

⁶⁸ Gianni Carchia, *La favola dell'essere. Commento al Sofista*, Macerata 1997, p. 50.

vita activa. Le prime «mirano al risultato dell'agire», mentre le seconde «si riferiscono, per mezzo dell'agire, alla formazione dello stesso agente [...] Un terzo motivo – afferma laconicamente Olaf Gigon –, che per così dire stia nel mezzo, non è dato conoscere»⁶⁹.

Pertanto, la sfida dinanzi cui l'etica occidentale ci pone, consiste precisamente nella possibilità di pensare da capo una figura dei movimenti e degli atteggiamenti dei corpi che non appartenga né alla prassi né alla poiesi; né alla produzione, cui oggi l'uomo sembra essere irrevocabilmente votato, né tantomeno all'azione, del cui significato originario, come doveva notare Hannah Arendt nel 1958, si è persa ogni memoria⁷⁰. Lo stesso concetto di fare, il cui vocabolo ha oggi giorno corruivamente soppiantato l'altro, sembra aver perso anch'esso, come ultimamente suggerito da Jean-Luc Nancy, di ogni affidabilità semantica⁷¹.

La nostra ipotesi è che questo terzo, medio tra fare e agire, presupposto e negato dall'oscillazione tra le due sfere, altro non sia che il contenuto della stessa *mimēsis*. Corollario della nostra ipotesi è la testimonianza che di esso reca il mimo di Sofrone, non a caso omesso dalle arti poetiche generatrici di prassi; il quale gli antichi – per primo lo stesso Aristotele – non si stancano di accostare alla filosofia platonica.

Ma che cosa può propriamente “fare” un mimo? Vi è anzitutto per esso qualcosa come un “fare”? Quando i mimi del mimografo francese Étienne Decroux (1898-1991) mimano in fila indiana, mediante la sovrapposizione di braccia e palmi di mano, le forme di un albero; quando il mimo sofroniano del pescatore mima, nel linguaggio e nei movimenti, la gamma di atteggiamenti propri di un pescatore siracusano – che cosa stanno propriamente facendo–agendo quei mimi? Possono, i mimi dell'albero; il mimo del pescatore, “fare” ciò che l'albero, al loro posto; ciò che il pescatore, pescando, farebbe? Se nell'*Ars poetica* il fare umano deve, per potere essere, sospendere il potere del *mimēsthai*, catturare e trasformare il mimo in artefice; è come se nel mimo, per converso, il fare stesso che si suole attribuire agli esseri viventi, venga d'improvviso a cessare e a consegnare i loro movimenti a una nuova (o forse già remotissima) possibile forma.

⁶⁹ Olaf Gigon, *Theorie und Praxis bei Platon und Aristoteles*, in: «Museum Helveticum», n. 30, 1973, (pp. 144-65), pp. 146-7.

⁷⁰ Cfr. H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago 1958, pp. 175-198.

⁷¹ Cfr. J.-L. Nancy, *Que faire ?*, Paris 2016, pp. 63-98.

2. Archeologia del mimo

*ἀσπίδα μὲν Σαίων τις ἀνείλετο τὴν πᾶρα θάμνω
ἔντος ἀμώμητον κάλλιπον οὐκ ἐθέλων,
αὐτὸς δ' ἐξέφυγον θανάτου τέλος. Ἀσπίς ἐκείνη ἔρρετω...*

*Il mio scudo un Saio ha rubato che presso un cespuglio
– incensurabile arma – abbandonai contro voglia.
Ma la vita ora ho salva. Dello scudo che importa?...*

ARCHILOCO, fr. 6 D, 13 L. B.

*Gemmati, e roridi di colore
i giocolieri di cortile:
di questi salti si vive e muore...*

CARLO BETOCCHI, *Musici, giocolieri, bambini, gioia*

*'I vin imparât a ciantâ
dai ussêi, platâs dentri un fossal,
sot un bâr di ornâr...
...le nostre vite robade*

Abbiamo imparato a cantare
dagli uccelli, nascosti dentro un fosso,
sotto un cespo d'ontani...
...la nostra vita rubata.

AMEDEO GIACOMINI, *A mió fradi*

2. 1. Musica e mimo nella “Nascita della tragedia”

Nel 1872 il giovane Friedrich Nietzsche pubblica, presso l'editore Fritzsche, il libro *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*La nascita della tragedia dallo spirito*

della musica)⁷². Come la prima intestazione del saggio lascia bene intendere, l'autore individua l'origine della tragedia greca nel cosiddetto "spirito della musica". Singolare, tuttavia, è che questa dimensione resti, nel corso della trattazione, definita solo in via negativa come eccezione al linguaggio, esattamente nello stesso modo in cui l'*Ars poetica* aristotelica lasciava interdetta la mimesi da cui ogni genere sarebbe disceso. L'idea moderna di tragedia sembra così toccarsi con l'antica nel punto di indicibilità del loro presupposto.

In un frammento che precede di appena un anno la pubblicazione della *Nascita della tragedia*, intitolato *Über Musik und Sprache (Su musica e linguaggio)*, si scopre che in quel luogo originario della musica doveva sorprendentemente essere in gioco nient'altro che il rapporto fra linguaggio e mimo. Ciò è espresso fin dalle prime righe del frammento:

*Was wir hier über das Verhältnis der Sprache zur Musik aufgestellt haben, muß aus gleichen Gründen auch vom Verhältnis des Mimus zur Musik gelten. Auch der Mimus, als die gesteigerte Geberdensymbolik des Menschen, ist, an der ewigen Bedeutsamkeit der Musik gemessen, nur ein Gleichniß, das deren innerstes Geheimniß nur sehr äußerlich, nämlich am Substrat des leidenschaftlich bewegten Menschenleibes, zum Ausdruck bringt*⁷³.

Ciò che abbiamo qui esposto circa la relazione del linguaggio con la musica deve valere, per le stesse ragioni, anche riguardo alla relazione del mimo con la musica. Anche il mimo, in quanto simbolica potenziata dei gesti dell'uomo, risulta, paragonato all'eterna rilevanza della musica, solo una similitudine, la quale riesce ad esprimere il più intimo segreto della musica soltanto esteriormente, ovvero nel sostrato del corpo umano mosso secondo le passioni.

Rivolgendosi all'opera che di lì a poco avrebbe dato alle stampe, Nietzsche mostra di aver colto, a differenza di Aristotele, l'esistenza di una qualche relazione embrionale tra mimo e tragedia. Così come la tragedia, anche il mimo sembrerebbe infatti partecipare di quella sfera sorgiva – per la quale l'*Ars poetica* non sembra maturare alcun interesse –, che Nietzsche designa col termine di "musica". E tuttavia, nonostante la dimensione musicale non fosse essenziale per lo sviluppo del concetto aristotelico di mimesi,

⁷² Come noto, Nietzsche vorrà modificare il titolo per la seconda edizione del testo, elidendo il riferimento alla musica, in: *Die Geburt der Tragödie Oder: Griechentum und Pessimismus (...ovvero: Grecità e Pessimismo)*, Hammer-Verlag, Leipzig 1878.

⁷³ Friedrich Nietzsche, *Aufsätze und Vorreden aus dem Nachlaß*, in *Nietzsches Werke Taschen-Ausgabe*, Bd. I, Alfred Kröner Verlag, 1921, Kap. 4, Frg. 1871.

Nietzsche sembra versare punto per punto il mimo nella psicologia e nella filosofia del linguaggio aristoteliche.

Per Aristotele, come è noto, il linguaggio umano è costituito da suoni vocali che sono «simboli delle passioni presenti nell'anima (*tôn en têi psychêi pathēmátôn sýmbola*)». Se detti suoni – i quali costituiscono la prima dimensione musicale del linguaggio – cambiano a seconda del parlante, le passioni che vi sono espresse sarebbero invece identiche per tutti gli esseri umani, e costituirebbero, rispetto alle cose patite, delle «similitudini» (*homoiómata prágmata*) (*De interp.* 16 a 1-8).

Non diversamente si comportano, per Aristotele, i movimenti dei corpi, i quali emulano, in certo senso, i movimenti sonori della voce. Anche i corpi, infatti, sono definiti, in un passo degli *Analitica Priora*, come dei simboli, poiché anch'essi, al pari dell'anima, cambiano di stato a seconda delle affezioni: «tutte le passioni naturali trasformano simultaneamente il corpo e l'anima [...] ciò poiché corpo e anima compatiscono vicendevolmente» (70 b 7-16).

Tanto per Aristotele quanto per Nietzsche, linguaggio e corpo (le parole dell'uomo e i gesti del mimo) devono incessantemente rinviare a un sostrato imperscrutabile, un «intimo segreto», che li precede e determina, e di cui essi rappresentano solamente una «similitudine». Ma giova continuare la lettura del frammento nietzschiano:

tutte le gradazioni di piacere e dispiacere sono esternazioni di un unico fondamento primordiale imperscrutabile (*eines nicht durchschaubaren Urgrundes*), e trovano un simbolo nel tono del parlante (*im Tone des Sprechenden*), mentre tutte le restanti rappresentazioni sono designate attraverso la simbolica dei gesti del parlante (*die Geberdensymbolik des Sprechenden*).

In quanto quel fondamento primordiale è il medesimo in tutti gli uomini, anche il sostrato sonoro (*Tonuntergrund*) è universale, e comprensibile nonostante la diversità delle lingue. Da esso si sviluppa la simbolica dei gesti, più arbitraria e non del tutto adeguata al suo fondamento: con la quale prende inizio la molteplicità delle lingue, la cui pluralità noi possiamo considerare come un testo, composto di strofe, rispetto a quella melodia primordiale del linguaggio del piacere e del dispiacere. [...] Consonanti e vocali non sono altro se non posizionamenti degli organi vocali (*Stellungen der Sprachorgane*), in breve “gesti”; non appena pensiamo che la parola scaturisce dalla bocca dell'uomo, si produce allora per la prima volta la radice della parola e il fondamento di quella simbolica dei gesti, ossia il sostrato sonoro, l'eco delle sensazioni di piacere e di dispiacere. Nello stesso rapporto in cui l'intera nostra corporeità sta rispetto a quella forma massimamente originaria dell'apparenza, ossia alla “volontà”, così pure sta la parola consonantico-vocalica rispetto al suo fondamento sonoro (fr. 1871).

Concepndo il gesto come un operatore fisiologico della lingua, Nietzsche sembra non solo condividere, ma persino integrare Aristotele. Nel *De interpretatione* il filosofo greco aveva infatti già posto la soglia di esistenza del linguaggio umano nel punto di articolazione, per mezzo della lettera (*grámma*), del suono – comune anche alle bestie (*agrámmatoi psóphoi oíon thēriōn*) – nella parola (*ónoma*) (16a 28-9). Operatore di tale articolazione diviene ora, con Nietzsche, nient'altro che il gesto (un «posizionamento degli organi vocali, in breve un gesto»).

Così, i gesti corporei del mimo non sarebbero che forme potenziate e successive delle originarie posizioni che l'organo fonatorio avrebbe appreso (e continuerebbe ad apprendere) nel processo del divenire parlante dell'uomo.

Se volessimo realmente seguire il suggerimento di Nietzsche, ciò significherebbe allora che, non appena l'infante accede al processo di fonazione, egli deve incontrare, sulla via della parola, il suo primo mimo. Trascinatolo immediatamente al di fuori della voce – abbandonatolo tra il suono animale e la lettera, la preistoria e il presente dell'uomo –, è come se il mimo, da quel momento in poi, si ritirasse nella piega del silenzio. Il riecheggiare di una lingua incisa nella mutezza del corpo non è che il fantasma della vocalità da cui sarebbe sorto.

È sulla base di questa supposta metafisica della lettera che Nietzsche può istituire l'analogia tra mimo e linguaggio, entrambi, a suo giudizio, costituitisi in virtù di una negazione del fondamento vocale e musicale, e assegnare il mimo irrimediabilmente a quella sfera della rappresentazione e del simbolismo che di lì a poco sarebbe stata designata col termine di “apollineo”.

Tuttavia, l'inconsapevole intromissione di Nietzsche nell'architettura aristotelica sembra mettere in questione la perentorietà di queste conclusioni quanto alla natura più propria del mimo, di cui qui andiamo alla ricerca. Anche Aristotele, infatti, come sappiamo, aveva ritrovato l'origine del linguaggio nel fissarsi della lettera nella voce. La lingua, per entrambi, viene cioè a costituirsi nel momento in cui il parlante, interrotto il flusso meramente sonoro dei proferimenti, apprende ad articolare consonanti e vocali. Ma se la *mimētiké* resta nell'*Ars poetica* presupposta, e se il mimo nelle arti poetiche catalogate da Aristotele rimane supposto e negato, allora esso non può coincidere integralmente con quel piano dell'articolazione in cui Nietzsche, invece, credeva di

ritrovare la nascita del mimo. Se ciò che Nietzsche definiva un “gesto”, ciò che costituisce la natura più intima del mimo, coincidesse davvero con il piano compiuto della lingua, allora esso sarebbe stato ammesso a pieno titolo nella trattazione aristotelica.

Come si vedrà, tutte le fonti antiche mostrano che, in realtà, il mimo si situa precisamente al di qua di questo confine. Gesto e mimo risalgono a uno stadio precedente a questa articolazione – e ciò solo spiega la ragione della loro esclusione nel sistema aristotelico⁷⁴.

La sfera musicale presupposta dal filosofo tedesco continua interamente a coincidere con quella mimica presupposta dal greco. Tuttavia, situando inopportuno il gesto al di là di essa, e cioè come un irrigidimento di quel nucleo originario in una rappresentazione successiva, Nietzsche sembra ignorare che è invece proprio in quella stessa sfera che germinarono le primordiali forme ludiche del mondo greco, e cioè anzitutto la mimica. Del resto non di rado egli, come in un riflesso involontario, dovrà ritornarvi nel corso della sua produzione letteraria: dall’immagine dei danzatori di San Vito a quella pervasiva del funambolo, egli sembra irrimediabilmente dover manifestare il proprio debito col mimo greco, episodicamente registrato in quel frammento giovanile.

⁷⁴ Non è forse senza significato che, secondo Aristotele, per poter apprendere i gesti della lingua, il vivente debba fare esperienza del passaggio dal piano delle passioni semplici a quello delle passioni complesse, dal proferimento del piacere a quello del bene e del giusto: egli deve, cioè, in breve, divenire un “essere politico” (*politikòn zôion*). Il passo, tratto dal libro I della *Politica* è noto: «tra i viventi solo l’uomo ha linguaggio [*lógon de mónon ánthrôpos échei*]: segno di dolore e di piacere è infatti la voce (*pônê kai lypêrou kai hēdéos estì sēmeíon*), e perciò essa appartiene anche agli altri esseri viventi (la loro natura è infatti giunta fino ad avere la sensazione del dolore e del piacere e a significarla ad altri [*sēmainein allélois*]); il linguaggio, invece, [è giunto] sino a mostrare l’utile ed il dannoso, così come il giusto e l’ingiusto: questo, infatti, rispetto agli altri viventi è proprio dell’uomo (*ánthrôpois ídion*), l’unico ad avere la sensazione del bene e del male, del giusto e dell’ingiusto, e così via. E proprio la comunanza di queste cose produce la casa e la città (*poieî oikian kai pólin*) (1235a 9-18)». Quando nella *Rhetorica* (III, 1404a 21), Aristotele dirà che la declamazione poetica nasce prima della teatrale e della retorica, poiché le parole sono essenzialmente *mimémata* e la «voce è la più mimetica delle nostre parti», egli si proverà a riconciliare mimo e poeta sul piano retorico – nell’ambito, ovvero, di una capacità comune di suscitare nell’uditore un qualche piacere o dolore. In questo senso, il parlante non incontra forse più, come suggeriva Nietzsche, il suo mimo solo all’altezza della lingua, ma il mimo sembra essere coinvolto in ragioni eminentemente politiche.

§ 2. 2. Origine del mimo dalla danza innodica e misterica

Ogni proposta alternativa al paradigma aristotelico deve partire dalla constatazione che il concetto di *mímēsis*, da cui il vocabolo *mîmos* discende, vada interamente restituito alla sfera – appena accennata nell’*Ars poetica* – della danza, cui originariamente doveva appartenere.

Le due fonti più antiche a riguardo non mentono sulla destinazione semantica del termine. Nell’*Inno ad Apollo* attribuito ad Omero, la *mímēsis* definisce l’unità indivisibile di melica e danza, mediante cui, nel giorno di festa, le fanciulle di Delo rievocano col canto danzato l’evento della nascita del dio Apollo:

di tutti gli uomini le voci e il balbettio (*phonàs kai bambaliastýn*) esse sanno mimare (*mimeîsthai isasin*): | ognuno direbbe d’esser lui stesso a vociare (*phthéggesthai*), | tanto bene si adegua il loro canto armonioso (vv. 162-4).

Contrariamente a quanto vorrà sostenere Nietzsche, il passo assegna irrevocabilmente il mimo alla sfera della musica: le ancelle del dio delio sono infatti figurate nel loro mimare (*mimeîsthai*) – elle, insieme, danzano (*orchēthmós*) e inneggiano (*hymnēsōsin*) (vv. 157-8) –, le voci e il balbettio di tutti gli esseri umani. Come tragedia e commedia in Aristotele, anche la danza appare, agli occhi del poeta dell’*inno*, come una forma di mimesi, la cui materia si denota però questa volta, al di là delle azioni, come la stessa voce umana – significativamente in endiadi con il “balbettio” (*phonàs kai bambaliastýn*), a significare la riscoperta del piano meramente sonoro del linguaggio. La danza delia – mimesi, dunque, della voce –, sembrerebbe dischiudere, nel regno della musica, la partecipazione alla festa dello stesso dio Apollo.

Il secondo frammento, attribuito a Eschilo, è alquanto più esplicito e rivela tutta la parzialità dell’interpretazione di Nietzsche. Si fa in esso menzione, stavolta a proposito di un antico culto dionisiaco, proprio del “*mîmos*”, il quale ora fa per la primissima volta la sua comparsa in una fonte letteraria:

E l’uno nelle mani | bombici tiene, al tornio tagliati | una melodia tratta dalle dita (*daktylódeikton mélos*) riempie, | levando uno strillo addotto da mania (*manías epagōgòn homoklán*). / L’altro cembali cinti di bronzo fa risuonare | [...] della cetra il suono si ode ululare (*psalmòs d’alalázei*) | con verso taurino

(*tauróphthoggoi*) muggiano | da qualche luogo in risposta mimi terrificanti (*phoberoì mímōi*) | e di un timpano la parvenza, come di un sotterraneo | suono si effonde con cupo sgomento (Fr. 71 Mette=Strab. 10, 3, 16).

Il vocabolo “mimo” – ma in questione è invero una qualche orda di mimi –, designa qui un essere dal verso taurino che muggia e tuona da qualche recondito angolo della terra in corrispondenza della musica che si propaga nell’ambiente. Anche in questo, come nell’altro frammento, l’insistenza sui vocaboli che denotano la sfera della voce (*phóngos*, *homoklán*, *alalázei*) è proverbiale⁷⁵.

Ora apollineo ora dionisiaco, ora solare-fanciullo ora silvano-maniaco, il mimo designa, fin dalle più antiche fonti a riguardo, il convergere, nello stesso punto di contatto tra la sfera della melica e della danza, dell’esistenza umana e della divina in una stessa atmosfera.

Non è un caso che per definire il mistero eleusino si dirà, ancora nel periodo classico, «mimare il santo (*tà hierà mimeísthai*)» (Lisia, *Contro Andocide*, 51). Quando Strabone riferirà che gli iniziati ai misteri di Samotracia «mimano il venire ad aver luogo del dio che ai sensi sfugge (*mimouménē tèn phýsin autoû pheúgousan hēmôn tèn aísthēsín*)» (X, 467), egli starà tradendo ai lettori il senso stesso dei misteri, e forse con questo anche il significato v’è da credere più antico del vocabolo “*mímēsis*”: per gli iniziati, infatti, così come per le fanciulle inneggianti di Delo, non era in questione che lo stesso divenire musicale dell’uomo. Se dovessimo prestare fede alle fonti, il mistero cioè in null’altro sarebbe consistito che nel mimare, esporre cioè in qualcosa come dei “quadri danzati”, i racconti divini (Ateneo riferirà ancora dei misteri orfici che in essi «si danzano le cose di Dioniso», XIV 629e).

Ma ciò doveva significare necessariamente anche fare esperienza, attraverso le danze cantate, dell’essere musicale del linguaggio. Destinato non più all’*exitus* (al fine), bensì, come sostiene Varrone nel suo etimo di mistero (*De lingua latina*, V, 60), agli *initia*, ai

⁷⁵ Il verbo *phéngomai* significa “far rumore” e designa il suono emesso dagli animali (cani, galli, leoni), dagli agenti atmosferici (il vento) e dagli oggetti (lo stesso zufolo è detto *phóngáron*). È stato Platone a distinguere nel *Philebos* tra *phōnē* e *phóngos*: se le vocali (*phōnénta*) appartengono alla voce, gli *phóngoi* (forse le semivocali) non appartengono direttamente ad essa (18 b-c). Lo *phóngos* non indica semplicemente la voce, bensì il suono che la accompagna, che sembra sfuggire a ogni vocale o consonante. Se volessimo glossare il frammento pseudoeschileo, occorrerebbe allora precisare che il linguaggio dei mimi non è simile a nessuna lingua e a nessuna voce, ma che essi ne colgono, piuttosto, il suono, il rumore che fa il parlare (per cui il mugugno dei tori è simile al brontolio o al balbettio degli uomini).

primordi della propria esistenza, gli iniziati ricongiungono (*in unum ineunt*) la loro lingua alla voce, i propri gesti alla danza, riavvolgendo da capo la loro storia di essere umani parlanti. Essi potevano in tal modo riappropriarsi di quel labile mimo che la propria fonazione avrebbe un tempo separato da se stessi.

Così, se la danza rappresenta, per i Greci, l'unità di mimesi e musica, corporeità e vocalità, il "gesto" che secondo Nietzsche è produttore di lingua non sarà allora esso stesso che un negativo della danza. Che la voce «di tutti gli esseri umani» possa ancora accadere nelle forme di una danza – di questo mistero erano presumibilmente a conoscenza, senza alcuna comunicazione verbale, gli iniziati.

È lo stesso Platone, d'altronde, a suggerirlo. Memore forse del proverbiale passo dell'*Inno delio ad Apollo*, egli definirà la danza proprio nei termini di una «mimesi del linguaggio attraverso i gesti (*mímēsis tôn legoménon schémasi*)» (*Leg.* 816a 5), ricomponendo così nella medesima definizione musica e mimo, linguaggio e gesto. Qualcosa, che per sua stessa natura doveva restare "indicibile" (*árrētos*), viene ora nella danza ad essere espressa – mimata – per mezzo dei movimenti e dei gesti dei corpi.

Dinanzi a questo insieme sonoro e corporeo luogo qual è quello del mimo innodico e misterico le teorie di Aristotele e Nietzsche naufragano. Questo luogo infatti non raffigura più, come le arti poetiche facevano, delle mimesi di azioni, ma ora espone piuttosto i movimenti dei corpi e delle voci in quanto tali. Il mimo, inoltre, non condiziona più, come sarà effettivamente segnato dal destino della tragedia, il superamento degli istinti musicali per la rappresentazione, e il suo Apollo sembra persino coincidere punto per punto con Dioniso.

Risalendo al di qua della forma tragica, Nietzsche, contrariamente al suo predecessore, si era spinto fino alle soglie del dramma satiresco. Il passo risulta troppo breve e persino geograficamente ristretto per coglierne gli *initia*. Occorre forse lasciare da parte una volta per tutte la tragedia ateniese e rivolgersi piuttosto alle figure in questione negli inni e nei misteri.

§ 2. 3. Mimo e mistero

Una singolare continuità lega, nel nome della danza, i misteri con le forme primordiali del mimo. È ciò che mostra non solamente l'interpretazione delle fonti scritte, bensì ancora, e in modo affatto più decisivo, l'analisi comparata delle ceramografie corinzie e italiche.

In un dipinto vascolare rinvenuto a Tebe presso il santuario degli dèi Cabiri di Samotracia è raffigurato, accanto a un gigante dal nome “*Kabiros*” recante ai suoi piedi un bambino, un «uomo grottesco» dalle sembianze di nano⁷⁶. Il rilievo acquista un senso se si riflette al fatto che nell'invocazione ai Cabiri sull'isola egea di Imbros, accanto ai nomi dei Titani vengano enumerati quelli dei *Pàtaikoi*: divinità fenice pigmeoidi (*pygmaïou andròs mímēsis esti* ~ Erodoto, III, 137), dall'aspetto di nani panciuti⁷⁷.

Un'intuizione di Giorgio Agamben appare feconda, secondo la quale nei misteri – si sta riferendo a quelli eleusini – era in questione qualcosa di ridicolo e di comico: «contro la malevola interpretazione di Clemente, secondo cui i misteri fanno tragedie di uno stupro [– allo stesso Clemente risale, per inciso, un altrettanto turpe racconto intorno ai Cabiri di Samotracia –], occorre ricordare che lo spettacolo eleusino era comico, non tragico»⁷⁸. Già Burkert aveva a suo tempo ipotizzato, sulla base delle pitture vascolari, che a Samotracia si celebrassero riti burleschi⁷⁹, e lo stesso Kerényi, notando come le scene di iniziazione fossero raffigurate, «come in un gioco, in modo tale da conservare solamente l'aspetto comico, ma non quello sacro»⁸⁰, se ne domandava, incredulo, le ragioni.

Tanto più urgente ci è parso indagare l'aspetto di tali caratterizzazioni misteriche, dal momento che queste ritrovano una puntuale, impenetrabile, corrispondenza nelle pitture corinzie del V e nelle apule e campane del IV secolo, ove sono raffigurati degli esseri di medesima fatta umana grottesca⁸¹. Credendo di individuarvi il seguito festivo di Dioniso,

⁷⁶ Károly Kerényi, *Mysterien der Kabiren. Einleitendes zum Studium antiker Mysterien*, Rhein-Verlag, 1944, tr. it. *Miti e misteri*, Torino 1979, p. 120.

⁷⁷ Adolf Furtwängler, *Zwei griechische Terrakotten*, in: «Archiv für Religionswissenschaft», X, Leipzig 1907, p. 321 ss.

⁷⁸ G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Mondadori, 2010, p. 18.

⁷⁹ Walter Burkert, *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*, München 1990, p. 505.

⁸⁰ K. Kerényi, *Miti e misteri*, p. 121.

⁸¹ Simili pitture comiche sono peraltro state rinvenute nella succursale del santuario dei Cabiri a Tebe. Cfr. Alfred Körte, *Archäologische Studie zur alten Komödie*, in «Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen

Adolf Furtwängler ha tuttavia notato come di essi, a differenza dei Satiri e dei Sileni, l'arte figurativa non restituisca alcun «tipo proprio»⁸². I caratteri più comunemente bacchici – taluni soffiavano l'aulo e la ciaramella, altri recavano saltelli crateri di vino – sono infatti congiunti a inconsueti, marcati se non bizzarri aspetti: un addome rigonfio e cascante (*progastridia*) fa da contraltro a un sedere imbottito e prosperoso (*prosternidia*), li contiene o quasi un chitone color incarnato (*kaunákēs*) aderente fin sulle cosce, da cui pende un fallo marchiano, spesso annodato. Taliuni hanno barba folta e cascante, ricurva. Altri calzano un copricapo appuntito (*pílos*), e vestono un mantello screziato. I più giovani sono lungochiomati. Un cospicuo numero è adagiato, dormiente o stizzito dall'indolenza del trasporto, sul dorso di un asino. Generalmente, il loro volto non reca i tratti marcati della maschera che abbiamo imparato altrove a conoscere.

Ora, vedere tali ghirbe danzare – erano invero degli interpreti agilissimi, forse adolescenti, a vestire quelle imbottiture –, difficilmente poteva precludere, nello spettatore dotato di spirito, un qualche effetto esilarante. È pertanto possibile, come in un suo studio suggerisce Alfred Körte, che ci si trovi qui dinanzi «ai personaggi della forma più antica della commedia»⁸³.

Se qualcosa d'insospettabile doveva legare, nel nome della mimesi, gli antichi misteri della vita ultraterrena alle forme più antiche della commedia, è chiaro che la relazione tra mimo e tragedia ipotizzata da Nietzsche deve essere messa per ora da parte. Sembra essere riabilitata, piuttosto, l'ipotesi aristotelica di una mimesi comica.

Se il mistero di Samotraccia doveva consistere, secondo Erodoto, in una alquanto sfuggente “mimesi di pigmei”, in che cosa sarebbe consistita, allora, la mimesi delle superfalstaffiane pitture corinzie? In che modo la mimesi propria della commedia (da noi ipotizzata come mimesi dei caratteri) avrebbe legato con la mimesi delle voci e dei balbettii propria degli inni?

Qualcosa di indicibile sembrava congiungere, nel luogo della danza, caratteri, azioni, pigmei, balbettii, e sederi prosperosi.

Archäologischen Instituts» VIII, Berlin 1894, pp. 76-86. Un catalogo dettagliato delle pitture italiote in: Heydemann, *Die Phylakendarstellungen auf bemalten Vasen*, in «Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts» IV, Berlin 1886, pp. 271-308.

⁸² A. Furtwängler, *Postilla all'articolo intitolato “Cista prenestina e teca di specchio con rappresentazioni bacchiche”*, in «Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», n. 49, 1877, p. 450.

⁸³ Körte, *Archäologische Studie zur alten Komödie*, p. 115.

§ 2. 4. Origine di tragedia e commedia dalle farse mimiche – Soglia di politicizzazione del mimo

Tanto Aristotele quanto Nietzsche sembrano sorvolare sulla relazione tra mimo e forme drammatiche del periodo classico. Se tuttavia Aristotele ne aveva volutamente omesso l'analisi, legando il mimo a una forma non propriamente drammatica come è quella del dialogo socratico, Nietzsche pare nel suo frammento riabilitarne l'ascendenza sulla nascita della tragedia. E tuttavia proprio la sua iscrizione nel solco della tradizione tragica non era che il segno di una fatale mistificazione. Ciò che nella propria esegesi musicale Nietzsche doveva con tanta irruenza tallonare, approdando al coro ditirambico del dramma satirico, poteva sorprendentemente coincidere con quelle che Körte, nel suo autorevole studio sulle pitture corinzie, ipotizza come le forme più antiche della commedia.

Le due forme illustri del teatro attico sembrano così doversi ricondurre a una medesima soglia. Un nome corre sulla bocca di tutti, lo stesso che Aristotele e Nietzsche precocemente intravidero e schivarono: il “mimo”. Esso poteva un tempo designare l'interprete dell'unità di melica e orchestica, voce e danza, gesto verbale e gesto corporeo.

È giunto forse il momento di inoltrarci nella preistoria delle forme teatrali. Una testimonianza che sembra risalire molto più indietro delle stesse pitture vascolari è contenuta in una preziosa nota di Sosibio Lacone (III sec. a.C.), tratta dall'opera *Perì tôn mimēlôn en Lakōnikēi* (*Sui mimi in Laconia*):

C'era presso gli Spartani un certo modo antico di gioco comico, non del tutto serio, poiché anche in questo Sparta perseguiva la semplicità. Vi erano infatti mimati, nella lingua di tutti i giorni, alcuni ladri di frutta o un medico straniero ... Gli interpreti di tali giochi erano chiamati presso i Laconi “dicelisti”, vale a dire interpreti di scenette e mimeti. Della specie dei dicelisti vi sono molti nomi a seconda del posto: i Sicioni, ad esempio, li chiamano “fallofori”, altri “autocabdali”, “fliaci” secondo gli Italioti, “sofisti”, infine, come dicono i più. I Tebani, che sono soliti adottare denominazioni peculiari, li chiamano “ethelontás”⁸⁴.

⁸⁴ «παρὰ δὲ Λακεδαιμονίοις κωμικῆς παιδιᾶς ἦν τις τρόπος παλαιός, ὃς φησι Σωσίβιος, οὐκ ἄγαν σπουδαῖος, ἅτε δὴ κἄν τούτοις τὸ λιτὸν τῆς Σπάρτης μεταδιωκούσης. ἐμμεῖτο γὰρ τις ἐν εὐτελεῖ τῇ λέξει κλέπτοντάς τινας ὁπώραν ἢ ξενικὸν ἰατρόν [...] ἐκαλοῦντο δ' οἱ μετιόντες τὴν τοιαύτην παιδιὰν παρὰ τοῖς Λάκωσι δεικηλισταί, ὡς ἂν τις σκευοποιὸς εἴπη καὶ μιμητάς. τοῦ δὲ εἶδους τῶν δεικηλιστῶν πο αἰ κατὰ τόπους εἰσι προσηγορίαι. Συκυώνιοι μὲν γὰρ φα οφόρους αὐτοὺς καλοῦσιν, ἃ οἱ δ' αὐτοκαβδάλους, οἱ δὲ φλύακας ὡς Ἴταλοί, σοφισταὶ δὲ οἱ πο οἱ, Θηβαῖοι δὲ καὶ τὰ πο ἂ ἰδίως ὀνομάζειν εἰωθότες, ἐθελοντάς» (Athen. XIV 620 e).

Sosibio riferisce della diffusione, ancora nel III secolo, di giocolieri e mimi dai molti nomi a seconda del luogo di provenienza: *dicelisti* in Laconia, *fallofori* (anche *itifalli*) a Sicione nei pressi Corinto, altrove *autocabdali* o *sofisti*, *etelonti* a Tebe, *fliaci* in Italia. Sembra che ciascuna località potesse allora disporre di una caratteristica forma di mimica, non diversamente da ciò che accade nell'Italia del XV con la *Commedia all'improvviso* dei vari *Zanni* lombardo-veneti, i *Magnifici* veneziani, i *Capitan Spaventa* liguri, i *Pulcinelli* di Napoli e i *Giufà* siciliani. Ciascuno avrebbe indossato, così come variamente divergono usi e costumi degli uomini, una peculiare maschera locale, esibendo, nel linguaggio e negli atteggiamenti, una propria cadenza. Queste forme di «gioco non del tutto serio (*ouk ágan spoudaiôs*)» dovevano, anzi, essere così strettamente legate alle usanze di una determinata località, da potersi con lo stesso nome definire, insieme, gli abitanti del luogo, la veste dell'interprete, e la sua mimica.

Poiché inoltre la stessa fonte indica che questi intrattenimenti – esplicitamente chiamati “ludi comici” (*kōmikês paidiâs*) – dovevano risalire molto in alto (*trópos palaiôs*), e poiché le località menzionate ricadono tutte (eccetto per i fliaci italoti) nel Peloponneso, gli studiosi del teatro greco hanno creduto, non senza qualche ragione, di rintracciarvi «gli incunaboli più umili della commedia»⁸⁵, a riprova del fatto che lo stesso Aristotele ne avesse indicato l'ascendenza dorica (*Ars poet.* 1448a 31-35).

Giova a questo punto sfatare l'ipotesi aristotelica di una divergenza *ab ovo* tra commedia e tragedia: essa pare motivata, ancora una volta, dall'esigenza filosofica di distinguere l'operoso dall'inetto (*spoudaiôs/phaûlos*) sul presupposto del primato etico dell'azione. La divisione tra un Omero dell'epos (*Iliade*) e un Omero del giambo (*Margite*), un caposcuola del serio e uno del faceto, da cui avrebbero, in parallelo, preso le mosse tragedia e commedia, non fa che ricalcare, invero, il presupposto di una mimesi assunta e negata dall'arte poetica (*Ars poet.* 1448b 29-1449a 2).

Non soltanto l'*Iliade* contiene insospettabili interruzioni comiche (emblematica, in tal senso, la figura di Tersite) e il *Margite* offre, dietro la crosta del personaggio nullafacente, decisivi spunti seri; ma la stessa tragedia doveva in origine apparire, come ha ben argomentato George Thiele, niente più che un “gioco comico” al pari di quelli rammentati

⁸⁵ Ettore Romagnoli, *Nel Regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco*, Bologna 1951, p. 1.

da Sosibio⁸⁶. Sileni e Satiri potevano forse un tempo coabitare con le innumerevoli figure greche e magnogreche di mimi, spesso anch'essi raffigurati, nei dipinti vascolari, nella forma semiferina di capri, centauri e gallinacci. Non è impossibile immaginare che un anziano coreuta – un *archimimos*, come veniva anche chiamato – potesse capeggiare e aprire le fila di un festoso corteggio (*kômos*) di maschere danzanti, come doveva ancora accadere per i *taurophntongoi* di sopra e i *fallofori* di Sicione. Come le danze dei capri (*trágoi*) trasformatesi in coro ditirambico, poterono essere integrate nelle celebrazioni del culto di Dioniso, e successivamente trasformarsi, con Tespi (nel 534), nel dramma tragico a soggetto mitologico, lo ricaviamo da un dato storico inaggirabile. È chiaro, infatti, che tale trasformazione poté accadere solo ed esclusivamente in Attica, dove Satiro e Sileno si cristallizzarono per la prima volta in veri e propri *týpoi*. Mentre a Siracusa⁸⁷, infatti, dalle giocolerie e danze locali poterono isolarsi, con Epicarmo, farse parodiche che gli ateniesi, retrospettivamente, denominarono “commedie” (essendo in vero meno e più che quelle), la libera e brusca trasformazione del coro di satiri in coro di cittadini ateniesi, avvenuta con Eschilo, non lascia adito a fraintendimenti. A decidere la nascita della tragedia non fu, infatti, il corrosivo imporsi di uno spirito apollineo, né solamente il peculiare genio del poeta, bensì piuttosto, e anzitutto, come ha ben argomentato Gianni Carchia, «l'autonomia che la sua forma acquista in seno alla vita complessiva della *polis* fra i V e il IV secolo»⁸⁸; detto altrimenti, il calco della gestione politica ad Atene del culto di Dioniso.

La tragedia nasce infatti in Attica «indissolubilmente legata nelle proprie radici al servizio divino»⁸⁹. Giova a questo proposito ricordare che una volta inurbate, le danze ditirambiche furono sotto Pisistrato riorganizzate in un agone tragico nel contesto delle Grandi Dionisie celebrate in primavera. Con la costruzione del teatro di Dioniso Eleutereo nella prima metà del V secolo, il destino della polis fu saldamente legato a quello del suo

⁸⁶ George Thiele, *Die Anfänge der griechischen Komödie*, in: «*Neue Jahrbücher für das klassische Altertum*», 5, 1902.

⁸⁷ Ateneo riporta la notizia che a Siracusa gli improvvisatori di canti scherzosi (*iamboi*) avevano la parte che ad Atene spettava ai tragici (*ivi*, p. 409-10).

⁸⁸ G. Carchia, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato*, Celuc Libri, Milano 1979, p. 45. «La realtà della tragedia come istituzione è interamente politica. Le connessioni con questa sfera emergono già dall'idea che forma il cuore del tragico: l'azione, il *drama* appunto» (*ivi.*, p. 46-7).

⁸⁹ G. Thiele, *Die Anfänge der griechischen Komödie*, p. 406.

teatro. «Soltanto col teatro», scrive Raffaele Cantarella, «la polis ci appare completa»⁹⁰. Nel corso delle celebrazioni (che duravano all'incirca una settimana) ogni attività era sospesa, e i procedimenti legali interrotti; il primo giorno, in una solenne processione, la statua lignea di Dioniso era condotta dal tempio al teatro, ove il sacrificio di un toro inaugurava le offerte votive; il giorno seguente, in apertura degli agoni, si assisteva alla sfilata delle vergini e alla vestizione degli orfani di guerra nutriti dallo Stato; i cittadini benemeriti erano premiati con gagliardetti e corone. Le rappresentazioni, patrocinate dai cittadini più facoltosi, duravano all'incirca tre giorni. Scelti per sorte i componenti della giuria, i vincitori ricevevano, al termine degli agoni, tutti gli onori della polis⁹¹.

Il dato storico-politico non è tuttavia che il rivelarsi di un contenuto propriamente teologico: essendo la radice della tragedia l'idea di colpevolezza dell'innocente, essa è inevitabilmente legata alla pratica rituale di riconciliazione dell'uomo con la divinità adirata. È chiaro, pertanto, che l'assoluzione della pena, mediata dal sacrificio, si sarebbe imposta solamente attraverso la statuizione, di cui la tragedia è complice, dell'ineluttabilità dell'azione umana, fautrice della colpa.

Poiché ciò invece non sarebbe stato possibile attraverso una giocoleria di buffi senza macchia, la natura irreprensibile e ilare della creatura del *kômos*, con tutte le inezie e insolenze animalesche del caso, doveva pertanto presentarsi, come suggerisce Thiele, «in naturale conflitto col potere, ciò che incute timore e pretende devozione [...] in naturale conflitto con la religione»⁹². Ciò significa, detto altrimenti, che la tragedia non rappresentò affatto un naturale sviluppo del mimo, ma che ne dovette piuttosto segnare – come già ci era parso di intuire con Aristotele – un punto di cattura e stravolgimento.

Per questo, quando la democrazia ereditò e fece propria l'innovazione teatrale del tiranno Pisistrato, i legislatori ateniesi si cercarono con ogni mezzo di includere nella macchina teatrale le restanti forme di farse mimiche. Così, dopo aver accolto le farse satiresche di Pratina (che i tragediografi sospinsero al termine della loro trilogia), nel 486 ca. furono introdotte nel sistema degli agoni tragici anche le cosiddette “commedie” (nel

⁹⁰ Raffaele Cantarella, *Atene: la polis e il teatro* (1965), in: *Scritti minori sul teatro greco*, Editrice Paideia, Brescia 1970, p. 44.

⁹¹ Cfr. *ivi*, p. 53.

⁹² G. Thiele, *Die Anfänge der griechischen Komödie*, p. 406. «Scherzo e mimica libera non sorgono nel tempio, né si cimentano con le festività degli dèi maggiori, la loro origine è piuttosto nella strada e nel mercato, nella bottega e nella *léschē* (atrio di casa), nella barberia e nell'osteria» (*ibid.*).

limite di una giornata), per le quali in seguito (nel 440 ca.) vennero istituiti dei veri e propri agoni comici in occasione delle feste rurali, fino ad allora private, delle Lenee.

E tuttavia, così come dovette accadere per la tragedia, anche tra danze mimiche e commedia ateniese si impose uno scarto. I commediografi pagarono la loro dialettica con la tragedia cedendo – perlomeno da Cratete in poi⁹³ – l'elemento improvvisato (*autoschediastikón*), propriamente mimico, alla composizione di un *drâma* (una storia e un intreccio), e ottennero in dietro nientepiù che una parodia politica, cioè dell'azione tragica.

La tensione, apparentemente estetica, tra commedia e tragedia si nutre della relazione di inclusione con un elemento terzo che quelle sospendono e stornano: il mimo. Ed è tuttavia solo attraverso un costante riferirsi alla mimica che le forme poetiche possono costituirsi – solo attraverso un ricorso alla voce, remota ed estemporanea, che ogni poesia può nascere. Il mimo dovrà, pertanto, giocoforza balenare ancora nelle forme del dramma satirico e dei cori animaleschi dell'antica commedia di Cratete.

La rimozione cui commedia e tragedia rinviano irrompe nella tensione filosofica e politica tra azione e vita, anarchia e legge; eco a sua volta di una dialettica propriamente teologica tra gioco e sacrificio. È in questo campo di tensioni che vorremmo ora inoltrarci.

§ 2. 5. Sull'attributo mimico del vago

Una questione, fin dal paragrafo 1. 8. del precedente capitolo, è stata lasciata in sospeso: in che cosa può consistere l'essere politico del mimo e della mimesi? Come può presentarsi una politica che rinvena nel mimo il proprio paradigma?

Occorre qui fare un passo indietro ed esordire dalla constatazione che l'espressione "politica del mimo" appare fortemente problematica. Se si vuole realmente seguire una qualche pista politica nascosta nelle fonti, bisognerebbe piuttosto chiedersi in che senso i mimi possano provenire dalle più disparate contrade del Peloponneso e soggiornare solo temporaneamente nelle *póleis*. Le loro giocolerie e danze non appaiono infatti ancorate a una sola città, e una eco di questa loro apoliticità v'è forse da percepire persino nel passo

⁹³ Distaccandosi dai lazzi e le invettive del giambo, egli introdusse, secondo Aristotele, una trama e un racconto (*Ars poet.* 1449b 9-11).

in cui Aristotele lega, con evidente forzatura, l'etimo di commedia al termine dorico per "villaggio", o "contrada" (gr. *kómē*, lat. *pagus*), opposto, appunto, a "città" (*pólis*) (*Ars poet.*, 1448a 36). Tutt'altro che denigrante, il valore dell'illazione aristotelica giova alla nostra ricerca nel suo senso rovesciato e positivo. Le forme originarie della mimica sembrano tenacemente rifuggire da ogni processo di inurbamento e teatralizzazione cui dovettero in seguito soccombere per mano di tragediografi e commediografi. L'elemento rurale e – ci sia concessa la sinonimia – comico-paganico della mimica sembrerebbe radicalmente negare quello urbano e politico, immediatamente poetico e pratico.

Eppure, per liberare l'elemento mimico dalla sua dialettica col poetico-politico, occorre, a ben vedere, evitare un fraintendimento essenziale: le giocolerie e le farse mimiche rifuggono, a ben vedere, da ogni forma di idiotopia e campanilismo. Pur nella divergenza delle maschere e della loro lingua, tanto nei *fliaci* italoti, quanto, a distanza di secoli, nei *graciosos* spagnoli e nei *Covielli* napoletani, a presentarsi saranno pur sempre le stesse figure di "lestofante", "dottore" e "garrulo". Nomi e costumi dei differenti mimi sono infondo intercambiabili come le immagini di una lanterna magica. Le figure si localizzano, appaiono nella contrada, senza sradicare la comune istanza mimica: la città attica di Megara fu senz'altro nutrice con Susarione della prima forma di commedia, ma a ragione Aristotele taccia i Megaresi di piccolezza, quando ne rivendicano lo scettro (1448b 30-34), allo stesso modo in cui Dante nel *De vulgari eloquentia* ironizza sulla possibilità che il volgare di Pietramala coincida con la stessa lingua di Adamo (I, VI, 2).

Ovunque, ogniqualvolta gli umilissimi improvvisatori girovaghi si riversano coi loro carretti colmi dell'ultima meraviglia per le contrade, stendono il tappeto o montano alla buona il palchetto in un crocicchio, e finalmente compaiono nelle loro vesti sgargianti di pantera maculata, nel riflettersi di acrobazie e danze armoniose; ovunque è in questione lo stesso darsi allo sguardo, la visione comune, nel medio di *fliace gracioso Coviello*, di ciò che naturalmente vive nella vita di tutti i giorni. Così, quando Orazio Flacco, ospite a *Caudium* nella villa di Cocceio, assiste con Mecenate e Virgilio a un gustosissimo mimo osco, pur riconoscendo nelle maschere semiferine del *Sarmento* e del *Messio* la lingua e il costume dei Sanniti, non potrà fare a meno di intravedervi l'*êthos* e l'idea del servo⁹⁴.

⁹⁴ Quella di Orazio è una rara testimonianza dell'antico mimo italico che poteva ancora vedersi nel I a.C. fuori dall'*urbe*: «il duello del buffo Sarmento con Messio Cicirro [l'osco *kikirrus* vale "galletto"] ... Messio è di chiara genia osca; di Sarmento ancora vive la padrona ... vennero alle mani. La zuffa.

Come la stessa fonte si dirama in numerosi corsi d'acqua, i mimi non risiedevano in una sola città, ma le attraversavano tutte. Che la loro vita fosse “vaga” lo dice il fatto stesso che ogni loro motteggio e giocoleria doveva realmente saltar fuori, come per magia, dal banco di un carretto (il lat. *vagus* si fa corrispondere al gr. *óchos*, imparentato col verbo avere, e skr. *vāhas*: carro, veicolo, bestia da soma). È qualcosa di cui è possibile, tolte le lenti dello spettacolo, ancor oggi intravedere nella vita di saltimbanchi e artisti di strada.

È necessario a questo punto precisare il concetto di “vago”. In esso è l'idea di un movimento nell'aperto, che non si lascia destinare. La “*vaga scurra*” (il “buffo vago”, come Orazio, *Ep.* 1, 15, 28 chiama il mimo – Socrate si era guadagnato per tempo il nome di “*scurra attica*” –), si sposta come Ercole (beniamino di comici e mimici) di luogo in luogo, di secolo in secolo, attraverso il Peloponneso, la Magna Grecia, dalla penisola italiana si spinge – ha già “oltrepassato l'Alto Adige”, come ripetutamente enfatizza Totò in un suo lungometraggio –, sino in Austria e Germania, come fecero i comici d'arte nel '500.

Nelle fonti latine, il termine “*vagus*” si accompagna a *dispersus*, *exsul*, *errantes*. E tuttavia il vago non erra propriamente, se ad “errare” si vuol conferire il senso di uscire dalla diritta via. Si vaga, piuttosto, andando in molteplici e discordi direzioni, come divagano i pesci nel mare (Orazio, *Saturae* 2, 4, 77), gli uccelli (*ivi*, 4, 4, 2), le pecore per i pascoli (Id. *Carm.*, 3, 13, 12), i corpi celesti (*stellae*, *luna*, *aurora*), e gli elementi della natura (*flumina*, *venti*, *fulmina*): vaga è per Orazio la fiamma (*Sat.* 1, 5, 73) e per Ovidio la sabbia (*Met.* 1, 596); “vaga e volubile” è per Cicerone la fortuna; mentre per il Tommaseo (1838) vaga è la fantasia, errante di pensiero in pensiero è invece la mente⁹⁵.

Sarmento per primo: “dico che sei tale e quale un cavallo selvaggio (*equi feri similem*)”. Noi ridiamo e Messio, da parte sua: “E sia!” e fa cenno col capo. “Ah se quel corno non t'avessero cavato dalla fronte”, ribatte, “immagina cosa combineresti, ora che sei mutilo, e pure minacci?” E infatti una cicatrice vistosa gli deturpava all'altezza della tempia la fronte pelosa. Dopo ironie di ogni sorta, gli chiedeva di fare la danza del Ciclope pastore; non aveva bisogno, lui, della maschera (*larva*) o dei coturni del tragico. E ancora Cicirro gli domandava se avesse donata, per grazia ricevuta, la catena ai Lari; diceva che benché fosse scrivano, non certo per questo sarebbe scemato il diritto della padrona, proprio per nulla anzi; gli chiedeva infine perché mai fosse scappato, proprio lui cui bastava una libbra di farro, rachitico e nano com'era. Davvero con allegria prolungammo quella sera la cena» (Orazio, *Saturae*, I, XXV, 51-70).

La descrizione è pregevole non solamente per l'esplicita presa di distanza del mimo dalla *larva* tragica, ma poiché le dialettiche uomo/animale, violenza/diritto, servo/padrone vi sono una per una, con leggerezza, esposte e revocate in questione.

⁹⁵ Nicolò Tommaseo, *Nuovo dizionario de' sinonimi della lingua italiana*, Napoli 1838, p. 455.

Ma è l'accezione politica del termine che doveva e deve interessarci: “dispersa e vaga” viene definita da Cicerone la moltitudine (*multitudo*) degli abitanti del mondo che non sia riunita sotto il consorzio di uno Stato (Cicerone, *De re pub.* 1, 25, 40 passim), come accade per i berberi della Getulia (odierno deserto algerino) e gli Sciiti: vaga è la loro vita e vaghe le loro case (essendo queste delle tende) (Sallustio, *Bellum jug.* 18, 2; Orazio, *Carm.* 3, 24, 10)⁹⁶.

Nel passo del *De re pubblica*, Cicerone contrappone la *vaga multitudo* al *populus*, escludendo la prima dalla *res pubblica*. È solo mediante un accordo giuridico (*iuris consensu*) che la moltitudine può divenire a tutti gli effetti un popolo (la cui *res* è appunto la *res pubblica*). Nello stesso senso, “vagli” sono detti i riti estemporanei, non disposti dalle leggi (Livio, *Ab urbe c.* III, 63, 5) e “vago”, cioè vacillante, è l'impero nel corso della guerra civile (Svetonio, *De vita Caes.* VII, 1). Nell'ordinamento giuridico medievale, vi è definito il servo che, fuggito dalla casa del padrone, si ritrova – proprio come accade a *Cicirro* e *Sarmento* nel mimo osco – nella condizione di essere catturato da altri⁹⁷. Nello stesso senso, nel *corpus* di leggi emanato da Enrico I d'Inghilterra (1068-1135) una specifica tipologia giuridica, chiamata “*homo vagans*”, riunisce sotto un unico genere i fuggitivi e i vagabondi⁹⁸.

In ogni tempo, la paradigmatica vita dei mimi è stata oggetto di cattura in una macchina politico-teatrale. Così, ancora nel Basso Medioevo, la Chiesa sarà costretta a riformare le università pur di includere la figura, prepotentemente mimica, dei *clerici vagantes* (chierici-studiosi itineranti, spesso confusi, non a caso, coi giullari)⁹⁹.

⁹⁶ In tal senso è diffusa, in epoca medievale, la definizione giuridica: *vagabundus est qui non habet domicilium, sed hodie hic, et cras alibi* (*Gloss. Lat. Græc. Vocabul. utriusque Juris* in: du Cange et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, L. Favre, 1883-1887, t. 8, col. 232b).

⁹⁷ *Servi fugitivi a dominorum jure inlicitate evagari dicuntur* (in *Lege Wisigoth. Lib. 2. tit. 4. § 9* in: du Cange et al., *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, L. Favre, 1883-1887, t. 8, col. 233b). In un curioso decreto emanato da Colomanno, re d'Ungheria (1070 ca.-1116), è in questione la proprietà di uno schiavo vago: «se il re dovesse concedere un qualsiasi schiavo vago a chiunque (*aliquem vagum servum alicui*), questi dovrà radergli metà capo; se non dovesse farlo, questi perderà 10 *pensae*» (in: Cameron Sutt, *Slavery in Árpád-era Hungary in a Comparative Context*, Brill, Leiden 2015, p. 139).

⁹⁸ *Leges Regis Henrici Primi*, cap. 82, in: *Ancient Laws and Institutes of England*, vol. I, 1840, p. 589.

⁹⁹ In un decreto del 1435 che regola il pellegrinaggio dei cappellani della Chiesa bretone di Notre-Dame de Lamballe, si distingue tra “*pèlerins*” e “*gens vagants*”: essendo concesso ai clerici il pellegrinaggio nei limiti di quindici giorni, coloro che non rientreranno in sede, comportandosi come *gens vagants, de vie et conversation deshonestes*, saranno sollevati dall'ufficio (Guy-Alexis Lobineau, *Histoire de Bretagne*, Paris 1707, vol. II, p. 1042).

Poiché *vagi* e *vagabundi* pongono in questione lo stesso principio di territorialità della legge, il sovrano sembra qui ogni volta doversi confrontare con una figura-limite del diritto.

§ 2. 6. *Daīmōn* e *theós*. La differenza teologica

È a una specifica segnatura teologico-politica che la mimesi, di cui il mimo è interprete, fa capo. I pittori corinzi hanno apposto in calce alle loro miniature degli enigmatici nomi: *Eúnos*, *Ophélandros*, *Ómbrikos*. Dal Dümmler al Reich, gli studiosi concordano che possano designare dei “demoni della vegetazione”¹⁰⁰. E tuttavia, solo una critica di questo pseudoconcetto ereditato dall’etnologia del XIX secolo potrà restituirci il paradigma teologico dei mimi.

I filologi tedeschi prelevano la nozione di “*Vegetantionsdämon*” dall’opera *Wald- und Feldkulte* (1875/77) dell’etnologo e studioso di miti Wilhelm Mannhardt. La tesi fondamentale del libro, che dovette esercitare un’influenza enorme sull’antropologia di fine secolo (Frazer ne riconobbe l’indiscusso debito), sostiene, sulla base di numerose testimonianze orali di origine controversa, che la civiltà contadina nordeuropea, o meglio, «un remoto periodo infantile del nostro genere», abbia creduto nell’esistenza di una cosiddetta «essenza demonica» nascosta all’interno delle piante, la cui efficacia nella produzione ciclica dei frutti sarebbe stata favorita da danze rituali nel corso delle quali il demone, lasciata la pianta, si sarebbe accasato nel corpo del danzatore¹⁰¹.

¹⁰⁰ Cfr. F. Dümmler, *De amphora Corinthia Caere reperta*, in: «Annali dell’istituto di corrispondenza archeologica», n. 57, Roma 1885, pp. 128-131.

La stessa farsa italiota denominata “*phlyakes*” avrebbe, secondo George Thiele, in origine costituito il tramite di un’immedesimazione dell’uomo con *Phlyax*, divinità locale della coltura e della fioritura.

¹⁰¹ Cfr. Wilhelm Mannhardt, *Wald- und Feldkulte*, vol. I, Verlag von Gebrüder Borntraeger, Berlin 1904 (1875), pp. 1-4. Il concetto fondamentale dell’opera era già stato espresso dall’autore qualche anno prima nel saggio *Die Korndämonen (I demoni cerealicoli)* (1868): «Un tempo si credeva che nella crescita delle graminacee, dei prodotti della terra, degli alberi da frutto e di bosco, in breve, nell’intera vegetazione, agisse un certo numero di demoni in parte teriomorfi in parte antropomorfi». In potere di rendere sterile la spiga di grano o di fecondarla, «a mietitura avvenuta, il demone volava da un appezzamento a un altro». Ed ecco spiegata la fantasmagorica nascita della danza e del mimo: durante la mietitura alcuni uomini si ammalavano poiché puniti dell’essere venuti in «contatto profano» col demone (*für die profane Berührung... bestraft*). Così, acciuffato il demone nell’ultimo manello di grano, con tutto il pudore (*Schande*) e la pericolosità del caso, «colui che sferzava l’ultima falciata o che legava l’ultimo manello otteneva il nome del demone che aveva nelle grinfie; per un anno intero era chiamato “Lupo della segale”, “Scrofa della segale”, “Gallo”, etc... e rappresentava,

Superficialmente assunta dai teorici del teatro greco delle origini (ma è lo stesso Mannhardt ad avallare l'estensione al mondo greco e italico), tale nozione non solo è estranea al concetto greco di “demone”, ma essa finisce per immortalare, attraverso il ricorso a stereotipi sul mondo contadino, l'idea di una separabilità di qualcosa come una “vita vegetativa” di aristotelica memoria. Essendo in balia del demone, siffatta – come viene chiamata da Mannhardt – «esistenza vegetabile (*vegetabilischen Dasein*)»¹⁰², dipenderebbe, in ultima istanza, dalle nostre interazioni con esso. È proprio la nozione di una tale azione vivificante separata, indotta dal rito, che il concetto originario di demone doveva, piuttosto, revocare in questione.

La tradizione giudeo-cristiana tuttavia non consente, sulle prime, di comprendere in che modo i Greci potessero disporre di due concetti morfologicamente ed etimologicamente distinti per designare l'essere divino: *daîmōn* e *theós*.

La differenza, ben chiara a Platone – «del tutto non fasullo è il fatto demonico e quello teico (*pántēi ára apseudēs tò daimónion te kai tò theïon*)» (*Resp.* 382 e 6) –, e della quale egli cerca di venire a capo, è un cardine del pensiero greco. Se prestassimo ascolto ai dossografi del I secolo, la sapienza greca sembrerebbe anzi cominciare proprio dalla consapevolezza di una tale distinzione, essendo stato per primo Talete a distinguere tra dio, demoni ed eroi¹⁰³, e a separare, sul presupposto di un'esclusività del linguaggio, la loro classe (*zōà logiká*) dal resto del creato. Lo stesso Pitagora avrebbe, secondo Plutarco (*def. orac.* 18), persino riunito dèi, eroi e uomini sotto l'unico genere del demone.

Ogni retta comprensione di questa differenza teologica deve esordire dal fatto politico della impossibilità, per il *daîmōn*, di istituire un culto. Non solo, infatti, non è possibile sacrificare al demone, ma esigue sono le testimonianze di suppliche che avrebbero dovuto influenzarne le opere¹⁰⁴. Si tratta, piuttosto, come suggerisce Hermann Usener, di

trasportato in giro avvolto di paglia, o attraverso altre azioni simboliche, l'essenza spirituale che abita nel cereale» (*Die Korndämonen. Beitrag zur germanischen Sittenkunde*, Dümmeler's Verlagsbuchhandlung, Berlin 1868, pp. 1-3). Allo stesso modo, il sacrificio avrebbe avuto in origine la funzione di ricompensare l'annientamento patito dal demone col taglio della pianta (*ivi*, p. IX).

¹⁰² W. Mannhardt, *Wald- und Feldkulte*, vol. I, p. 2.

¹⁰³ Rispettivamente «intelletto del mondo (*noûn toû kósmou*)», «essenze animate (*ousías psychikás*)», «anime separate degli uomini (*kechorisménas psychàs tòm anthrōpōn*)» (Atenagora, *legat.* c 21 in: A. Schwab, *Thales von Milet in der frühen christlichen Literatur* [1977], De Gruyter, Berlin-Boston 2011, pp. 43-6. Dello stesso avviso anche Pseudo-Plutarco, *Placita philosophorum*, 1, 7, 11).

¹⁰⁴ Le pochissime testimonianze di sacrifici e servizi divini al demone risalgono al periodo tardo-antico (Pausania, II, 12, 5; Plutarco, *Quaest. Rom.* 25). Telegrafico, in merito a ciò, Ukert: «non esistono sacrifici e voti stabiliti per i demoni» (Friedrich A. Ukert, *Über Dämonen, Heroen und Genien*. Verlag Weidmann, Leipzig 1850, p. 168).

riportare alla mente la distinzione tra una forma impersonale e una personale del divino¹⁰⁵. Nel concetto di *daîmōn*, che a quello latino di *genius* grossomodo equivale, è in questione una forma anonima della divinità, la quale tuttavia partecipa, pur nel proprio anonimato, dell'esistenza quotidiana di ogni essere vivente. La natura diffusa, diminuita e impersonale del demone sembra risalire indietro verso una sfera che precede la stessa concezione omerica della divinità, antropomorfa e qualificata.

«Nella terra di nessuno fra il divino e l'umano», il demone rappresenta, secondo la bella definizione di Gianni Carchia, «ciò che resta della mediazione mitica [...] e al tempo stesso è precipitato addirittura di istanze premitiche»¹⁰⁶.

È possibile, in tal senso, avanzare l'ipotesi che il demone costituisca la posta in gioco del culto sancito dalla polis. La religione omerica cioè potrebbe configurarsi come la cattura, nelle forme del culto degli dèi, di una tutt'altra esperienza divina di cui il demone non è che il precipitato.

È significativo, in tal senso, che a Eros, demone per eccellenza e paradigma teologico della filosofia platonica, non sia possibile destinare altro che inni e mimi. Il *Simposio* platonico si presenta, infatti, come un catalogo di inni decantati a braccio (come inni erano già, nella III *Phytica* di Pindaro, le odi rivolte ai demoni ~ 59-60) che nulla condividono con le preghiere e le formule consacrate dalla polis, mentre nella vignetta di Senofonte sono i pantomimi, significativamente siracusani, ad allietare i commensali mimando gli amori di Afrodite e Ares.

¹⁰⁵ «In quanto determinazione di un'essenza divina, il *daimon* doveva significare, in contrapposizione agli dei personali, un'essenza che, pur non essendo il dio (*theós*), partecipava alle qualità divine dell'immortalità e della forza superiore» (Hermann Usener, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung* (1896), Verlag Schulte-Bulmke, Frankfurt a. M. 1948, p. 248).

¹⁰⁶ Gianni Carchia, *Estetica ed Erotica. Saggio sull'immaginazione*. Celuc Libri, Milano 1981, p. 44.

§ 2. 7. L'inaccomodabile

È a partire dall'interpretazione di un passo tratto dal mito platonico di Er il Panfilo, ove si racconta come la sua anima giunse infine «in un qualche luogo demonico (*eis tópon tinà daimónion*)» al cospetto dei giudici (*Resp.* 614 c 1), che Martin Heidegger si propone, nelle sue lezioni su Parmenide (1942/43), di svolgere il concetto di demone. Così, dopo aver messo in guardia dalla svalutazione cristiana della nozione greca di *daîmōn*, egli si sofferma su un passaggio dell'*Ethica Nicomachea* ove il pensiero di Anassimandro e Talete viene caratterizzato nei termini di “*daimonía*”¹⁰⁷. Heidegger ravvisa nella “demonicità” l'atteggiamento di coloro che si mantengono in continuo, pericolante, rapporto con il puro essere, senza mai decadere nella dimensione strumentale, cosale, metafisica, dell'ente. Così, alla realtà accomodante (*geheures*), entro cui si colloca il pensiero pratico, calcolatore, tecnico, egli contrappone lo sguardo incerto, proprio degli uomini demonici, nel non-accomodante (*Blick des Un-geheures*)¹⁰⁸. Il demone – l'“inaccomodante” – può pertanto designare l'esperienza stessa dell'essere, «semplice, inapparente, inafferrabile nella morsa della volontà, che si sottrae a ogni arte del calcolo, poiché oltrepassa ogni pianificazione»¹⁰⁹.

Coloro che hanno una qualche familiarità con la critica heideggeriana della metafisica, comprenderanno di certo la possibilità che la cosiddetta differenza ontologica tra essere ed ente, *existentia* ed *essentia*, rinvenga il proprio paradigma nella differenza teologica

¹⁰⁷ «dicono che Anassagora, Talete, e i loro simili sono sapienti e non saggi, poiché ignorano il proprio vantaggio, e dicono che vedono cose straordinarie, stupefacenti, difficili e demoniche, eppure inutili, perché non ricercano i beni umani» (Arist., *Eth. Nic.*, 1141b 3-7). Il legame tra demone e sapienza è – ma lo si è già detto – tenace. Ne partecipa lo stesso poema di Parmenide, ove la strada percorsa dal poeta, che «mena a tutti i borghi», si presenta come una “via del demone” (*hodón ... daimonos*) (1, 2-3 D.-K.).

¹⁰⁸ Il tedesco *ungeheur* significa correntemente “abnorme”, “immane”, “spropositato” e designa per traslato una mostruosità, un portentoso, un prodigio. Come spesso accade, Heidegger restituisce al termine il senso letterale di “non-accomodante”, “inconveniente”: «l'in-accomodante (*Un-geheure*) correttamente inteso non è né enorme né minuscolo, da non commisurare affatto col metro della cosiddetta “misura”. L'in-accomodante non è neanche il non-ancora-esser-stato-qui (*Noch-nie-Dagewesene*), bensì ciò che è già sempre e che viene prima di ogni “abnormità”. L'in-accomodante come l'essere (*Sein*) che d'un tratto viene ad apparire in ogni accomodamento, cioè nell'ente (*das Seiende*); che nel suo apparire rasenta appena, alle volte, l'ente, come fosse un'ombra di nubi silenziosamente portata, non ha nulla di mostruoso e fragoroso» (Martin Heidegger, *Parmenides*, Gesamtausgabe, Band 54, Frankfurt a. M. 1982, p. 19-50).

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 150.

fra *daîmōn* e *theós*. Ma che cos'è allora propriamente un demone? e che cosa lo renderebbe così *ungeheur*, smisurato e aberrante?

Poiché il legame che il demone stringe – vuoi nelle qualità di un trasporto eroico (Omero), vuoi nelle vesti di un portatore del destino (Eschilo) o del carattere (Eraclito, Proclo) –, con ogni singola forma di vita è indissolubile, egli appare come la potenza che tiene saldamente congiunti, in una determinata modalità dell'esistenza, l'essere divino con il corso naturale della vita mortale. È stato Pindaro ad averne colto per primo questo elemento definendolo “congenito” (*daîmōn genéthlios*), capace di scandire, cioè, l'andamento della vita, senza tuttavia poterne determinare il fine e le opere (le quali solo al *theós* spetterebbe conoscere) (*Olimp.* XIII, 105). «Ad ogni uomo», scriverà Menandro il comico in un suo senario, «un demone sta accanto / non appena egli nasce, a guida della sua forma di vita (*mystagôgòs tou bíou*)» (in: Ammiano Marcellino, *Res gestae*, XXI, 14). Così intimamente legato a ogni singolare esistenza, il demone sembra essere tanto invadente quanto indifferente alle azioni, così semplice e intimo quanto inafferrabile e indisponibile alla presenza.

Poiché la promiscuità di vita divina e vita mortale appare come la sua caratteristica più propria, la natura del demone è stata fin da Esiodo, e notoriamente con Platone, a tal punto concepita «media e mediatrice tra uomini e dèi»¹¹⁰, che ogni forma di vita esemplare, degna di imitazione e sequela, si diceva potesse venire a capo del proprio demone, quasi facesse capolino dalle ombre del carattere o vociferasse nei silenzi del discorso. Paradigmatica doveva in tal senso apparire la vita degli uomini dell'età dell'oro, i quali sarebbero coincisi punto per punto con i loro demoni, o ancora, in epoche più recenti, quella di personaggi come Pitagora, i cui discepoli ritenevano discendesse da demoni lunari¹¹¹.

¹¹⁰ H. Usener, *Götternamen*, p. 248. Sarà Esiodo a inaugurare la fortunata tradizione teologica che assegna al demone lo spazio intermedio tra il dio e l'uomo: «vicino e in mezzo agli uomini / gli immortali osservano ... trentamila, infatti, sulla terra ubertosa sono / gli immortali di Zeus degli umani mortali custodi / che ne osservano le cause e le opere nefande / eterei s'aggirano su tutta la terra» (*Erga*, 249-55). La fonte esiodica sarà largamente rielaborata dagli autori antichi e tardo-antichi, fino ad Apuleio: «vi sono poi alcune potenze divine medie (*divinae mediae potestates*), tra il sommo etere e le profonde terre, in questo spazio di aria interposta» (*de deo Socratis*, 674, 6).

¹¹¹ Cfr. Marcel Detienne, *De la pensée religieuse à la pensée philosophique. La notion de daïmon dans le pythagorisme ancien*, Société d'édition «Les Belles Lettres», Paris 1963, pp. 93-94.

La radice etimologica del vocabolo (**dā*) ci aiuta a confermarlo. Essa indica, nell'ampio spettro delle forme nominali, l'idea di una partizione¹¹², ma in modo tale che, come suggerisce nella sua eclettica ricostruzione Flavio Cuniberto, tale divisione o partizione si trovi curiosamente «al tempo stesso a monte e a valle. Da un lato [il demone] è il *numen* che assegna, che distribuisce le parti, dall'altro è la parte o la porzione che ci viene assegnata»¹¹³.

Il demone è ciò che, proprio in quanto medio e mediatore, riparte il divino nell'umano e, insieme, fa sì che l'uomo sia ripartito nel dio. Ma ciò che egli ogni volta separa e ricongiunge, ciò che porta e insieme viene portato, non è che la possibilità stessa, mediale, di una vita. Per questo, come già indicava l'*Olimpica* di Pindaro, confondere, o perdere, il proprio demone nei calcoli, le decisioni, e le opere – cui Aristotele consegnava la *eudaimonia* – ne implica la mistificazione in quel grottesco operatore esterno della sorte che è il demone dei tragici, la quale sorte ai nostri occhi può bene apparire come conseguente o inappropriata (segnata, cioè, da un *agatho-* o un *kakodaímōn*).

Proprio poiché ripartito e assegnato fin dalla nascita, il demone fa della nostra singolarità una parte del divino. Egli ripartisce l'essere, l'*eînai*, nella nostra singolare esistenza, e fa che ogni individuale, caratteriale, mondana, nominale, quiddità della nostra condotta di vita sia semplicemente anch'essa partecipe dell'eterna, ubiqua, vita del dio. Ciò che abbiamo vissuto, ciò che da noi è realmente stato abitato, visto, goduto (una casa, la luce, un pasto), questo è ripartito, rifratto, distribuito; in costante, quotidiana, separazione dalla nostra vita attuale, dalle nostre modalità del dire e del fare. Eppure, solamente nel punto in cui la separazione è ricondotta a stessa, ove si è, per così dire, parte dello stesso ripartirsi; ove la nostra esistenza è ricongiunta al suo originario, possibile, dispiegarsi, in quel punto, non altrove, la nostra vita può dirsi realmente salva, eudemonica.

Se accomodante è la separazione: identità, soggetti, azioni; inaccomodabile è la vita ricondotta all'inseparabilità delle sue forme. La vita che mima partecipa di esse, ci ricongiunge alle possibilità inesprese, al poter rinascere altro e altrove; ridire e rifare, al

¹¹² Pokorny, pp. 175-9. Dal punto di vista della lingua greca, *daímōn*, da *daíomai*, significa, per riprendere l'espressione coniata da Willamowitz-Moellendorf, qualcosa come “colui che ripartisce (*Zuteiler*)”.

¹¹³ Flavio Cuniberto, *Etimologia e mitologia del “daimon”*, in: Daniela Angelucci (a cura di), *Arte e daimon*, Macerata, Quodlibet 2002, p. 16.

di là delle opere, questo ed altro. In ciò consiste l'alto svago dei mimi, cui Seneca doveva attribuire la facoltà, proprio come demone e genio, di ripartire la vita (*adsignat vita humana*). Ma che cosa deve allora significare per un mimo "assegnare la vita"?

Disattivando le opere, le destinazioni, il mimo non espone il nietzscheano "divenire ciò che si è" (cioè l'attuare l'essere uomo nell'uomo o l'essere architetto nell'architetto); né propriamente, o solo, il divenire ciò che si sarebbe potuto essere; bensì piuttosto qualcosa come un paradossale divenire ciò che non abbiamo dovuto essere.

Ma che cosa significa e come è possibile divenire ciò che non si è dovuto essere? I personaggi del coro di uccelli di Aristofane, il Kikirrus di Orazio e il Pulcinella napoletano ci istruiscono bene a riguardo. Questi mimi hanno smesso di divenire uomini riassumendo da capo ciò che la scelta, la separazione, tra uomo e animale, aveva per tempo separato. Rompendo l'incantesimo della nascita e del fato, essi sembrano strappare una possibilità proprio laddove si imponga il necessario – per questo sono sempre invisibili e attuali.

§ 2. 8. Pulcinella

Giorgio Agamben ha sottolineato, analizzando il nome di Pulcinella, il suo aspetto semiferino: «Pulcinella è un essere gallinaceo, una specie di uccello senz'ali»¹¹⁴. Nel suo album di disegni *Divertimento per li ragazzi*, Giandomenico Tiepolo fa per questo nascere Pulcinella da un gigantesco uovo di tacchino.

La nostra ipotesi scherzosa è che l'uovo da cui nasce Pulcinella sia quello che gli Stoici antichi paragonavano alla filosofia, il cui nascituro sembra incarnare alla perfezione la definizione platonica di uomo quale "bipede implume". Pulcinella è in breve, prima di ogni altra cosa, il gallinaceo nel cui essere è in questione l'uomo – esso mostra, cioè, come solo i mimi di ogni epoca possono istruirci, la possibilità di una disarticolazione della dialettica animale/uomo che la storia e le interpretazioni della filosofia hanno tramandato.

¹¹⁴ G. Agamben, *Pulcinella*, p. 47.

Ed è proprio la disarticolazione, o meglio la slegatura delle membra, ciò che compete in massima parte ai mimi – anche per questo il loro movimento, come ha ben mostrato Étienne Decroux, è più che una coreografia e meno che una danza.

Le coppie voce/grammatica, sensibile/intelligibile, movimento/stasi, domestico/politico, umano/divino sembrano progressivamente disattivarsi, come per intervento, ogni volta, di un mimo.

§ 2. 9. Mimo e demone

Così come il demone accompagna, a distante prossimità, le nostre scelte apparentemente più ardue, allo stesso modo il mimo coglie volta per volta il demone in questione nelle nostre opere.

Nel capitolo precedente ci si chiedeva come fosse possibile, seguendo un'intuizione di Melandri, liberare la mimica dalla *poiētichē téchnē*. Ciò avrebbe implicato la definizione di una nuova forma della relazione tra *hýlē* e *poiētēs*, materia e artefice, che non fosse quella specificata da Aristotele nella *Metaphysica* (§ 1. 2.). Che cosa fa propriamente, ci siamo allora chiesti, un mimo?

Secondo una definizione classica, su cui avremo modo di ritornare nel prossimo capitolo, il mimo non farebbe altro che “esporre la forma di vita”, ciò vale a dire, con Aristotele, le attività che la definiscono. Che cosa significherebbe, a questo punto, esporre le attività di una forma di vita? Quando il mimo espone le attività di un vasaio, ad esempio, di un pescatore o persino di un filosofo, che cosa sta realmente facendo?

È possibile che in ogni sua esposizione il mimo non stia invero che divaricando uno iato tra l'uomo e le sue attività, la forma di vita e la sua semplice esistenza di vivente, il destino e il carattere naturale. È questo interregno il luogo ove risiede il demone, il semidio che ripartisce.

Ciò accade poiché, a ben vedere, per il mimo non vale più replicare le attività dell'uomo (come altrove si ostinano a fare gli attori) (la nozione di “realismo” è forse per questo tanto inadeguata quanto quella di “rappresentazione”). Egli intende, piuttosto, mostrare che per esse non può mai darsi alcun soggetto; che l'autore ne resta anonimo e la persona inconsistente.

Di un vasaio, allora, che cosa mimerebbe un vero e proprio mimo? Egli mimerebbe, a rigore, non direttamente Nicostene o Assteas, come farebbe l'attore comico-tragico, bensì il loro demone, il genio della ceramica che in loro si ripartisce. Ciò significa, detto altrimenti, che il mimo sottrae l'essere uomo e l'essere creta, nel vasaio e nel vaso recondite – la vita, e la materia cui questa di volta in volta si mesce –, all'opera della ceramica.

Di un pescatore, ancora, il mimo mimerebbe la pesca stessa, la sua genialità: il pescatore, uno dei molti – dal nome, come è quello del pescatore di Sofrone, versatile, desostanzializzato, occasionale, dell'attività momentanea (*Puliscighiozzi, Tonno*) –, liberato dalla finzione teatrale di un corso d'acqua da cui issare dei pesci figurati, sarebbe ora col mimo ricondotto al suo proprio genio. Come se pescasse, egli mostrerebbe ora la *eudaimonia* della pesca, il rapporto fatto di gesti corporei e vocali tra l'uomo, gli strumenti, e il luogo della pesca. Come, ad esempio, si costruisce, dal nulla, una canna; come meticolosamente si prepara un'esca; come si lancia una lenza – come si è, in breve, congeniali al luogo e al fatto della pesca: ciò mostrerebbe il mimo di un pescatore, rifiutando la replicazione del “che cosa” si pesca e si dice.

Di un filosofo, infine, che cosa mimerebbe il mimo se non ciò su cui Platone ci ha già dettagliatamente istruito con Socrate? In nome di che cosa, infatti, Socrate filosofeggia se non del proprio demone? Socrate mimo del filosofo, *eudaimonia* del demone erotico, è tutto in questa nozione platonica di *homoíōsis theōi*: questo suo tendere, diventare simile al dio non significa una separazione, ma il custodirsi del divino nel medio dialettico degli enti. Quando Socrate si defila dalle scene per rinvenire il proprio demone, è come se un mimo, facendo un passo indietro rispetto alle attività comuni, di colpo si arrestasse mostrando il fatto stesso della mimesi. La sua domanda non è: che fare?, quanto piuttosto: come vivere?, cioè come potere ricongiungersi al dio?, come ottenere la propria, geniale, similitudine col divino? In un passo delle *Leggi*, alla domanda: «quale modo di agire è caro e conforme al dio (*tis prâxis philē kai akólouthos theōi*)?», l'Ateniese risponde: «uno solo, quello che contiene un unico, antico, discorso, e cioè che il simile è caro al simile (*homoíōi tò hómoion*)» (*Leg. 716 c 1-3*). Qualcosa del genere poteva avere in mente ancora Nietzsche, quando immaginava l'artista come colui il cui genio diviene «miracolosamente simile» al dio¹¹⁵.

¹¹⁵ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, p. 45.

Tra il divino e l'umano, il demone mimo ripartisce ancora, e insieme ricongiunge, fa consimili, i due regni: la vita mortale – la sensibile – e quella eterna, l'intelligibile. Demonico è lo spazio ove ha luogo tale partecipata ripartizione.

§ 2. 10. *Mimus centunculus* e *mimus albus*

Così, se i mimi mimano anzitutto demoni¹¹⁶, ciò non accade certamente per un folkloristico impossessamento dell'uomo da parte di un grottesco spirito vendicatore della pianta e dei boschi. Demonica, geniale, è piuttosto, per il mimo, la vita della figurina mimata. La sua mimesi arresta e neutralizza lo iato tra la vita anonima, naturale, indisponibile, e quella qualificata dalle scelte, dagli atti, dai nomi, la nascita e il divenire.

Ecco spiegato allora per quale motivo, come suggerisce Cuniberto, «l'idea di varietà cromatica baluginante» che partecipa del corredo semantico del termine *daîmōn* si condenserà, intensificando la propria natura, nella figura comica dell'Arlecchino, ilare demone di osterie, «figura che, nel folclore del medioevo cristiano, compendia l'intero universo demonico come residuo vagante del paganesimo»¹¹⁷. Ed è proprio al *mimus centunculus* dal mantello screziato – allegoria del leopardo che traeva il carro di Dioniso – che si è creduto possa risalire la maschera di Arlecchino; così come nella veste immacolata del Pulcinella napoletano è sembrato invece rivivere il *mimus albus*: il mimo che, mimato il battesimo, lasciava cadere la tunica maculata per la candida veste d'innocenza.

¹¹⁶ La cosa pare confermata dal fatto che numerosi di questi nomi connessi ai mimi siano col tempo divenuti epiteti di Dioniso e Kore, come ad es. *Phloîos* e *Phloía* (da cui forse lo stesso *fliace*), o *Kórdax* e *Koxísalos* (nomi di danze locali). Vi è un'analogia tra il nome dei mimi (l'uso versatile del nome in Sofrone ne è traccia) e il cosiddetto, useneriano, "dio momentaneo" (*Augenblicksgott*), ove il proferimento di qualunque cosa nel nome sarebbe coinciso con l'invocazione immediata di un dio: «si tratta di una cosa che vedi dinnanzi a te, questo stesso e niente di più è dio»; «nella vita del singolo uomo designa perfino solo uno stato spesso passeggero» (H. Usener, *Götternamen*, p. 280, 293). In tal senso, Nilsson ha potuto affermare che il "dio momentaneo" di Usener non è nient'altro che il *daîmōn*, «debitore della sua individualità all'accadere, in cui si manifesta» (M. Nilsson, *Götter und Psychologie bei Homer*, in: «Archiv für Religionswissenschaft» 22, 1923-34, p. 379). *Eunos*, *Ombrikos*, *Phlyax* potrebbero così avere designato dei demoni occasionali, e solo in un secondo momento, complice l'astrazione del concetto di divino, essere venuti a qualificare gli dèi della mitologia epica.

¹¹⁷ Flavio Cuniberto, *Etimologia e mitologia del "daimon"*, p. 25.

A mediare tra il *centunculus* e l'*albus*, l'Arlecchino e il Pulcinella, il rifrangersi dei colori e il rischiarare della luce, è allora, quasi demone di demone, la figura dell'*ángelos*, il messaggero, ancora una volta, mediatore tra uomo e dio, servitore di entrambi.

Dietro l'estetica del mimo si nasconde il paradigma teologico del demone, cui appartiene una soglia etica e politica che è quella segnata dalla prossimità di messaggero e servo.

§ 2. 11. Iambe e Baubo – La lingua dei mimi

Abbiamo provato, in contrappunto all'antitesi nietzscheana degli istinti tragici, ad eleggere a paradigma teologico del mimo una tutt'altra categoria di figure divine qual è quella dei *daimónes*. La loro stessa molteplicità ne impedisce una denominazione univoca, tanto variegata ne risultano le apparizioni. Un ruolo cruciale nello sviluppo del mimo è affidato al demone *Iámbē*, cui si è soliti far rimontare la natura della commedia.

Nel contesto della leggenda del ratto di Persefone o Core, l'*Inno omerico a Demetra* assegna a Iambe una funzione emblematica: quando Demetra, afflitta per la perdita della figlia, è condotta nella casa di Cèleo e Metanira ad Eleusi, la serva Iambe le reca una seggiola, le si siede accanto e riesce, con qualche sorta di motteggio o lazzo, a strapparle un sorriso:

sedeva, struggendosi per il rimpianto della figlia dalla vita sottile:
finché coi suoi motteggi (*chleúēis*) Iambe magnanima
scherzando continuamente indusse la dea veneranda
a sorridere (*meidēsai*), a ridere (*gelásai*), lieto il suo animo:
e anche lei [scil. Iambe] in seguito fu sempre gradita alla sua indole (vv. 201-
5 ~ trad. Cassola rivista)

Il mitologema avrebbe legittimato la ricorrenza, durante le festività di Demetra, di schernire i partecipanti con ogni sorta di insulti, impropri e motti osceni. Tali motteggi avrebbero con Archiloco guadagnato una specifica forma metrica, chiamata non a caso "giambo" (*iambos*). Le donne delle Tesmoforie – che a Siracusa duravano eccezionalmente dieci giorni –, erano solite oltraggiarsi a passo di danza e inveire l'uno

contro l'altra (Apollodoro, *Bibl.* I, 30); ma è possibile, come solitamente accade per le forme rituali, che tali motteggi risalissero molto più indietro¹¹⁸.

L'ipotesi etimologica che fa risalire il nome di Iambe al verbo *íaptō* (getto, scaravento) ne è immediato riflesso: le donne, tutte scatti e danze, colpiscono da lontano con parole, i loro motteggi sono «scagliati come pallottole contro l'avversario»¹¹⁹. L'ipotesi sembra essere avvalorata dagli antichi, i quali risalgono a *iàn bázein*, intendendo suggerire che quelle parole rappresentassero delle vere e proprie “frecciate”¹²⁰.

Poiché tuttavia il vocabolo *ía*, ben prima di significare “freccia” o “saetta”, costituisce un'onomatopea indicante la stessa voce umana, ossia lo strido, gli antichi forse intendevano piuttosto suggerire che in quei motteggi la voce umana sfrecciasse. La nostra ipotesi appare meno misteriosa se si riflette al fatto che nella mitologia orfica ad assumere la veste di Iambe sarà proprio la vecchia *Báubo*, il cui nome risale a un'altra forma del *bázein* qual è il *baubázein*, che significa “balbettare” (lett. “dire *bau*”). Così, se volessimo prendere sul serio l'etimo tramandato dallo scoliasta di Euripide, Iambe e Baubo esemplificherebbero allora, coi loro motteggi, nient'altro che la possibilità stessa – proprio come era detto della mimesi nell'*Inno delio ad Apollo* – di ridurre il linguaggio a un balbettio: un comunissimo dire *ia* e dire *bau*.

In questa prospettiva, il dileggio, il motteggio, gli stessi insulti che così tenacemente riempiono i dialoghi comici di ogni epoca, non rappresentano, banalmente, con Aristotele, un'esposizione della volgarità del parlante e delle inettitudini dell'uomo, bensì forse, e in modo più sottile, un espediente letterario per passare dal piano semiotico-semanticamente della lingua al polo meramente musicale e mimetico, ove è infine la stessa voce umana a presentarsi in quanto tale, *haploûs rhythmós* (nudo ritmo) – così è definito il giambo –, al di là dei significanti della lingua. Da qui forse la stessa leggenda che vuole Iambe figlia di Pan ed Eco, e sorella di Iunx (Usignolo)¹²¹.

La critica dell'*Ars poetica* condotta nel capitolo precedente ci aveva consegnato le seguenti questioni: in che modo i poeti possono rinvenire nella loro stessa *arché* la natura

¹¹⁸ Cfr. G. Thiele, *Die Anfänge der griechischen Komödie*, p. 409.

¹¹⁹ Paul Weizsäcker, *Iambe*, in: W. H. Roscher (a cura di), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. II, 1, Leipzig 1894, p. 13.

¹²⁰ Quintiliano definisce i motteggi «*iaculatio dictorum*» (*Inst.* VI, 3, 43), mentre lo *Etymologicum Magnum* (XII secolo) glossa «*lanciare motteggi come stoccate (hós bélē bállein tà legómēna)*».

¹²¹ «La chiassosa allegria nelle feste rurali avrebbe destato l'idea che il rumore di quel chiasso festivo fosse una creatura del dio rurale Pan e dell'Eco» (Weizsäcker, *Iambe*, p. 13).

di mimi? In che cosa mimo e poeta potrebbero, al di là dei fatti e dei caratteri narrati, esattamente coincidere? L'analisi del presupposto etico e politico agente nella trattazione poetica aveva tuttavia richiesto la sospensione temporanea delle questioni. Esse dovevano insospettabilmente riproporsi nel frammento di Nietzsche in apertura del capitolo, ove il mimo era concepito come l'operatore del passaggio dal piano meramente vocale a quello grammatico, simbolico, apollineo, del linguaggio.

Occorre anzitutto dire, a dispetto delle convinzioni di Nietzsche, che è proprio a questa origine musicale esibita dalla nuda ritmica di balbettii innodici e giambici che ci è parso debbano ascendere i primi mimi. I canti degli antichissimi mimi laconici detti *autokabdaloï* erano così concepiti nel II secolo come dei giambi, e "giambi" pare fossero chiamati i loro stessi interpreti (Ateneo XIV, 622b)¹²². È possibile, inoltre, come sostiene Gerhard, che tale fosse il ritmo delle cantilene dei *fallofori* durante i loro cortei. Quando Susarione introduce la commedia da Megara ad Atene, questa si presenta come una spontanea riedizione dell'antica giambica ionica; ed è ancora sul giambo archilocheo che Tespi fa affidamento per estrarre la lingua del Sileno, vicina al parlato quotidiano, dal coro ditirambico della prototragedia¹²³.

Se, come è stato notato, lo stesso ditirambo non è che il luogo ove la lingua greca forza la sua correttezza sintattica e spezza la propria coerenza lessicale¹²⁴; così come l'inno danzato, secondo il passo dell'*Inno delio ad Apollo*, non è che un mimare «le voci e i balbettii di tutti gli esseri umani», è allora sul piano strettamente musicale del linguaggio che Iambe, Satiro e Apollo sorprendentemente si incontrano; l'Omero del *Margite* – in cui la tradizione stanziava il primo tentativo di giambo – comunica con quello dell'inno, con Eschilo ed Aristofane; il giambo degli Ioni si tocca con il ditirambo peloponnesiaco¹²⁵.

Ricondurre il linguaggio alla sua ritmica dicibilità; esporre in quanto tale, al di là dei significanti della lingua, il linguaggio – ciò può voler dire, per il poeta, rinvenire la propria origine mimico-mimetica. Ciò significa che egli può divenire realmente poeta soltanto

¹²² La testimonianza risale al *Peri Paiánōn* del delio Semo (II sec. a.C.). Cfr. Andrea Rotstein, *The Idea of Iambos*, pp. 269-72.

¹²³ Gustav Adolf Gerhardt, *Iambographen*, in: *Paulys Realencyclopädie*, IX, 1, p. 660.

¹²⁴ Nadine Le Meur-Weissman, *Les dithyrambes de Pindare et de Bacchylide sont-ils des hymnes ?*, in: R. Bouchon, P. Brillet-Dubois, N. Le Meur-Weissman (a cura di), *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraires et historiques*, p. 90 sgg.

¹²⁵ È l'elemento musicale a informare, secondo l'etimo proposto da Schulz, il suffisso comune a "dithýrambos", "thriambos", "ithymbos", "iambos", che egli avvicina al sanscrito *gāti* (suonare).

quando, abbandonato lo scudo grammatico dietro il groviglio della lingua, vi lasci trasparire la vita rubata, il linguaggio del mimo che egli non può più essere.

Come lupo e lepre sono velati dal cespuglio, il poeta ritrova nel mimo parlato e danzato il loro comune cespo musicale. Vi sono annidati lo iunx e la iambe.

§ 2. 12. *Phlýax*

Tra le figure mimiche in grado di esporre la tensione interna alla lingua di manifestare il piano mimetico della voce al di là di ogni sostanza significativa, paradigmatica è senz'altro quella del fliace. L'appellativo "fliace" o "fliacico" (*phlýakes*) è riferito a una mimica proveniente dall'agro tarantino, cui nel III secolo a.C. il poeta Rintone conferì forma illustre. Ma che cos'era prima di allora un fliace?

Il repertorio di miniature dipinte sui vasi apuli e campani di V e IV secolo è particolarmente loquace¹²⁶. Riconosciamo un ladruncolo – chi altrimenti? –, personaggio dei mimi e delle commedie di ogni tempo, intento a frugare circospetto qualche leccornia, o, altrove, di stucco, con le membra raggelate e la zazzera rizzata, colto in flagrante dall'ingresso di un custode. Col gusto della beffa tirata ai padroni beantisi di gozzoviglie, il servo di un'altra scenetta, messo all'angolo a patire la gola, ha già sgraffignata nella tonaca una focaccia. Compaiono ovunque dei ballerini, col solito ventre elefantesco, taluni sgambettanti al ritmo di flauti, altri di corsa: una mano riposta dietro la nuca, la sinistra quasi a tamponare l'aria. Altri due figuri urtano i glutei in una danza in cui Romagnoli indovina la tammurriata napoletana¹²⁷. E poi ancora degli acrobati; un crapulone che irrompe con una sorta di banderuola e una calamitante fiaccola; dei guerrieri inerti che ciondolano; un tipo che cerca di scalare la finestra dell'amata nonostante la sua testa sia rimasta incagliata nei pioli della scala: andrà avanti e indietro per un bel po', proverà contro ogni legge fisica a issare la scala, finirà per ribaltarsi con tutto l'arnese contro la parete. E poi ancora dialoghi tra padroni viandanti e servi carichi dell'infinito bagaglio; intrighi di un fliace centauro e di un suo complice; ingiurie di un fliace donna contro il coniuge, basito, rincasato alla buon'ora; impropri di un padre

¹²⁶ Cfr. Heydemann, *Die Phkyakendarstellungen*, in *Arch. Jahrb.*, I, 1886, pp. 260-313.

¹²⁷ Ettore Romagnoli, *Nel regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco*, Zanichelli editore, Bologna 1918, p. 10.

contro il figlio, ricreduto poeta avvolto di ghirlande; lusinghe alle menadi; fanfaluche e brontolii tra compagni; ovunque ciarle e ancora ciarle.

Nel suo *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Marcello Gigante si è provato a ricostruire il termine *phlyax* sulla base dei greci *phlyaros*, «che ha duplice accezione di “chiacchiera vana” e “ciarlone”», e *phléō*: «essere in pieno rigoglio, abbondare»¹²⁸, senza tuttavia provare a riflettere sulla loro coerenza. Le due accezioni infatti sembrano coincidere nel punto in cui l’idea di essere umano – nello specifico, il suo stesso essere parlante – viene a saldarsi con quella di essere vivente: il *phlyein* e il *phyein* dovevano allora rinvenire, a mezzo di quelle maschere, la loro immagine esemplare nel rigonfiamento linfatico delle membra.

Nei caratteri di quelle figure singolari dipinte su crateri doveva cioè essere in gioco il fatto stesso del divenire parlante dell’uomo attraverso la maschera. Potendo al contempo significare il fluire della linfa nelle piante e l’essere loquaci, tutto lascia intendere che i Tarantini avessero affidato al *fliace* il compito di lasciar apparire il linguaggio come un inarrestabile afflusso di linfa verbale. È su questa figura di una “parola vegetale” che può nascere l’idea di una maschera, come è quella dei mimi, il cui filo del discorso, intenzionalmente teso, sfibrato, fin nell’estremità del significato, infine si lacera e decade, rovesciandosi sul piano strettamente musicale, in balbettii e vaniloqui. «In simili cose», nota puntualmente Romagnoli, «il tono fa la musica [...] le figure giovano più delle parole»¹²⁹.

§ 2. 13. Il fliace platonico – Attributi del linguaggio mimico: nominale, ripetitivo, dappoco

È singolare che un termine così identificativo per la sfera della mimica poté rinvenire, con Platone, fissa dimora nel lessico della filosofia. Se nel *Simposio* il *phlyareîn* è attribuito, secondo lo schema aristofanESCO, al dire di Eschilo, sarà solo a partire dal *Gorgia* che il lemma verrà a denotare in modo perspicuo l’inconfondibile forma del dire socratico.

¹²⁸ Marcello Gigante, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Guida editori, Napoli 1971, pp. 111-2. Cfr. P. Chantraine, *Dictionnaire étymologique grecque*, Paris 1968 pp. 1125-6.

¹²⁹ E. Romagnoli, *Nel regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco*, p. 6.

Socrate, che l'amato Alcibiade non esita a paragonare a un Sileno, si comporta spesso, nei dialoghi, come un fliace. Vale la pena riporre a mente l'episodio centrale del *Gorgia*. Incalzato da Socrate sulle definizioni di "più forte" e di "giusto", Callia non rinviene altri mezzi che tacciare il filosofo del suo consueto "farneticare". È nello scambio-alterco tra i due, a tratti veemente, che Platone precisa i modi del filosofico *phlyareîn*. Ne abbiamo individuati tre: (i.) la *nominazione*, (ii.) la *ripetizione*, (iii.) la *dappocaggine*.

(i.) Il sofista definisce il *logos* socratico nei termini di un "procacciare nomi": «CALLIA: Quest'uomo qui non la smetterà mai di farneticare (*ou paúestai phlyarôn*)! Dimmi, Socrate, non ti vergogni alla tua età di andare a caccia di nomi (*onómata thēreúōn*)?» (489 b 7-8) – farsa fliacesca e dialogo socratico sembrano cioè condividere la priorità del nome sul discorso, e della parola sulla frase. Alle cosiddette *phlyarías*, le cose di cui Socrate vaneggia – «parli di cibi, di bevande, di medici» –, spetta cioè, anzitutto, lo statuto di nomi. La scenetta acquista un colorito ancor più comico se si riflette al fatto che, come testimonia Sosibio, il termine *sophistês* aveva, in origine, la stessa accezione di *phlyax*.

(ii.) Per via del suo stesso carattere nominale, il discorso socratico si configura, inoltre, come una estenuante ripetizione del già detto: «CALLIA: È sempre la stessa cosa (*aei tautá*) che ripeti! SOCRATE: Non solo, Callia, ma anche sulla stessa cosa (*perì tôn autôn*)!» (490 e 9-10). La ripetizione è un attributo essenziale del mimico. Se essa appare insieme fonetica (*tautá*) e pragmatica (*perì tôn autôn*), interessando cioè tanto il modo quanto la cosa del discorso, ciò è perché il tratto portante (o forse preliminare) del dialogo mimico-socratico consiste nella riduzione della cosa in questione nel discorso – che in questione, in quanto "*prâgma*", "fatto", vi sia l'essere – in un farneticare dialettico-fliacesco che solo può dissimularne la fallace consistenza cosale. Che il linguaggio non possa agire l'essere, che la cosa stessa in nessun caso coincida con un atto persuasivo – questo è il segreto che lo stesso Callia, sofista che nega la sua intima essenza di fliace – ma ciò significa che la sua retorica non è che una parodia della lingua dei mimi –, agli occhi di Platone doveva allora custodire.

(iii.) Correlato alla strategia di demistificazione del *prâgma* filosofico è infine il terzo attributo: il *phlyareîn* di Socrate non figura, agli occhi del sofista, come un semplice chiacchiericcio, un intendersi sul nulla, quanto, piuttosto, come un discorso che manca l'altezza, compiaciuto anzi di contendere su argomenti di poco conto (i celebri *phaulótera*

della commedia). Il passo, divenuto per tempo proverbiale, contiene una precisa indicazione della prossimità di mimo e filosofia: «Per gli dèi, non la finisci mai di parlare di cardatori, cuochi, medici, come se il nostro discorso fosse su queste cose» (491 a 1-3). Socrate discorre qui come altrove di vesti e di scarpe, di mestieranti e artigiani, di gesti e atteggiamenti talora insolenti (proporrà in seguito di immaginare un cinedo, un caradrio o un uomo che non la può smettere di grattarsi), nel tentativo puntuale di demistificare l'essere in questione nel discorso.

Di quale sia la strategia filosofica sottesa alla predilezione socratica delle cose dappoco occorrerà trattare ampiamente. Non è infatti forse un caso che, in concomitanza alla tradizione che assegna il luogo della filosofia platonica al mimo di Sofrone, le fonti antiche restituiscano anche la contigua predilezione del filosofo per lo *iambizein*: il comporre giambi (Ateneo, XI, 505d).

3. *Vita mimica*

§ 3. 1. *Mimēsis bíou*

Tutto accade, nella tradizione etica che abbiamo ereditata da Aristotele, come se lo stesso oblio della mimesi costituisse la condizione di possibilità di un passaggio dalla sfera della poiesi a quella della prassi. Ciò accade perché il mimo designa nient'altro che la posta in gioco dello stesso primato politico dell'azione sancito dalle istituzioni ateniesi.

Ma in che cosa può consistere, allora, la vita di un mimo? Che cosa può ancora un corpo che, liberatosi dalle opere della produzione e dal soggetto dell'agire, rinvenisse d'un tratto la propria, originaria, facoltà mimica? Come immaginare qualcosa come un'etica e una politica che abbia nel mimo il proprio paradigma?

È singolare e indicativo che l'omissione del mimo da parte di Aristotele sia stata ripagata dalla considerazione che il proprio scolaro Teofrasto – lo stesso che compose un delizioso trattatello sui caratteri (*Charaktéres*) – volle riservargli. La definizione di “mimo” che a questi si suole attribuire risuona:

μῖμος ἐστὶν μίμησις βίου τὰ τε συγκεχωρημένα καὶ ἀσυνχώρητα περιέχων

il mimo è una mimesi della forma di vita che comprende tanto il lecito quanto l'illecito (*Com. graec. frag.* I, p. 60 Kaibel)¹³⁰.

Ben presto assunta dalla filologia alessandrina e resa per tempo canonica dai manuali medievali di poetica greca, essa indica nella forma di vita un terzo tra le azioni del tragico e le qualità o caratteri del comico.

La mimesi in questione nel mimo – ciò vale a dire: la mimesi in quanto tale – non riguarderebbe, dunque, la *praxis*; né potrebbe solo interessare in via negativa l'*êthos*. In che senso, piuttosto, il mimo possa concernere il *bios* – anzitutto la forma di vita –, non è affatto immediato da comprendersi. E tuttavia il vincolo che nei secoli legherà il *mimos* al *bios* pare essere tenace e inscalfibile.

¹³⁰ Sull'attribuzione della sentenza a Teofrasto cfr. August Reifferscheid, *Suetoni praeter Caesarum libros reliquiae*, Leipzig 1860, p. 379, cit. in Hermann Reich, *Der Mimos. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Weidtmann, Berlin 1903, pp. 264-5.

“*Biólogos*” è il termine con cui a Cipro viene appellato, nel suo epitaffio, il mimo Agatocle¹³¹. Stesso vocabolo utilizzerà Cassio Longino (9, 15), mentre lo storico e poeta egizio Manetone (III a.C.) giunge persino a coniare per il mimo il lemma sincretico “*mimóbios*” (*Apotelesmatica* 4, 380). Se nel lessico bizantino della Suda il mimografo Filistione, attivo in Asia Minore nel primo secolo dell’era volgare, viene appellato “*biologikós*”, ciò è poiché il sostantivo “*biología*”, lungi dal designare una disciplina tecnico-scientifica, era stato originariamente coniato proprio per designare la forma di vita in questione nella mimica. Al III secolo, invece, risale una stele in onore della mima Bassilla – la quale, si legge, «spesso morì già sulle scene (*en thymélais*)» – conservata al Museo Archeologico di Aquileia, nella quale si definisce il mimo “*biólogos phōs* (mortale che tratta di forme di vita)”¹³². Persino il patriarca di Costantinopoli Giovanni Crisostomo, che non perde occasione per ammonire con veemenza contro i «*gesti diabolici* (*tà diabolikà schēmata*)» di danzatori e teatranti greci, definirà il mimo come una «narrazione di ogni forma di vita (*tà biōtikà diēgēmata*)», ivi compresa quella degli usurari (*kai tà chréa*)¹³³. E il Padre cappadoce Gregorio Nazianzeno, che nello stesso periodo redasse numerose epistole contro i mimi, scrive che questi «giocano la forma di vita in modo sconsiderato (*bíon paízontes kakoergón*)»¹³⁴. Nella sua deposizione in difesa del mimo proclamata a Gaza nel VI secolo, Coricio definisce il mimo come: «un discorso su argomenti dionisiaci che raffigura la forma di vita (*lógos hypèr tôn en Dionúsou tôn bíon eikonizóntōn*)»¹³⁵, mentre Cassiodoro designa la cosa in questione nel pantomimo nei termini di «*vita vaga*» (*Variae*, VII, 10).

Che cosa può significare, a questo punto, per un uomo, “mimare la propria forma di vita”? Qual è la relazione fondamentale di cui le fonti di tutte le epoche recano testimonianza tra mimo e vita? E come è possibile (se lo è davvero) distinguere tra *bíos* e *êthos*, forma di vita e carattere?

¹³¹ Cfr. Reich, *Der Mimus*, p. 286.

¹³² *Epigrammata graeca ex lapidibus collecta* 609 Kaibel.

¹³³ Vol. VII, 422; 421 b, cit in: Reich, *Der Mimus*, p. 119.

¹³⁴ Gregorio di Nazianzo, ed. Gaillau, Vol. II, Sect. II, Carm. IV, pp. 1044-46, cit in: Reich, *Der Mimus*, p. 125.

¹³⁵ *Apologia mimorum*, in: *Choricii Gazæi Orationes declamationes fragmenta*, ed. Jo. Fr. Boissonade, Parisiis 1546, pp. 296, 306. Cfr. I. E. Stéphanès, *Χορικήιον σοφιστού Γάζης Συνηγορία μίμων*, Tessalonica 1986.

§ 3. 2. Drama e mimo

Si è detto come il mimo appartenga a una sfera che occorrerebbe a rigore porre al di qua degli stessi generi poetici. Giova in tal senso sgombrare il campo da un fraintendimento capitale intorno alla natura dei mimici. Si crede, in breve, che la mimica possa condividere con la poetica lo statuto di arte drammatica. Non si tratta, in verità, che di un pregiudizio, il quale dovette immediatamente riflettere la stessa proiezione delle arti poetiche sulle mimiche, da quelle presupposte ed omesse. Così, non stupirà rinvenire alla voce “Sofrone” dell’enciclopedia della Suda la descrizione dei suoi mimi come di “*drámata kai kōmōidíai*”.

La differenza principale tra generi poetici e generi mimici – intendendo con questo termine l’ampio spettro che comprende marionettisti, giocolieri, saltimbanchi nonché infine i numerosi, polinomi, mimi e dicelisti – deve consistere, piuttosto, proprio nell’impossibilità, da parte di questi ultimi, di produrre una purchessia forma di *práxis* e di *drâma*.

È lo stesso primo frammento che dei *Mimi* di Sofrone viene tramandato a testimoniare dell’impossibilità mimica di produrre una qualunque azione. Esso narra della figura di un nunzio (*ángelos*), il quale si limiterebbe, una volta comparso in scena, a mimare, per l’appunto, in forma danzata (*angeliké orchēsis*), qualcosa come l’“annuncio” (*apangelía*) di un evento. Il frammento è paradigmatico poiché indica che delle stesse azioni non può esservi, sul piano della mimica, altro che un “nunzio”: un discorso-danza che, per sua stessa natura, non può mai essere esplicito scenicamente in un intreccio. Quando il mimo di Sofrone esibisce danzando le forme di vita del tessitore, dell’incantatrice, delle amiche che cinguettano ai giochi pitici; in questione, nelle miniature esibite, non sono più i *prágmata* – i fatti e le azioni da queste eseguiti –, calati, come loro è proprio, in un qualche *drâma* – in un certo corso degli avvenimenti –, bensì solamente, nell’interruzione delle opere e dei soggetti dell’azione, le loro stesse forme di vita: i loro *bíoi*.

Un’indicazione significativa è contenuta a tal proposito in una nota di Cicerone al processo di Celio: Celio è accusato dall’amico Clodio di voler avvelenare Clodia tramite il concorso dell’amico comune Licinio. Poiché è altamente improbabile che Clodio non trattenesse l’amico Licinio dal compiere il gesto, Cicerone crede che il fatto sia stato da questi inventato di sana pianta. Egli argomenta, pertanto, che la vicenda non presenta,

come in una normale tragedia, un filo conduttore logico; ma che questa assomigli piuttosto a un mimo: «*mimi ergo est iam exitus, non fabulae; in quo, cum clausola non invenitur, fugit aliquis e manibus*» (*Pro Caelio*, 64). Paradigmatico del caso giuridico inverosimile – «ove qualcosa sfugge di mano» –, il mimo manca essenzialmente di *actio* e di *fabula*: di un qualunque fatto, cioè, che si possa dare per assunto (*clausola*) mediante l'esposizione delle annesse cause e conseguenze.

Divengono d'un tratto intelligibili le definizioni di mimo, che l'apologeta cristiano Arnobio (IV secolo) registra nelle sue memorie, come di un paradossale “*agere sine fine*” e “*agere sine culpa*”. Quale finalità, infatti, egli si chiede, è possibile attribuire alle mani crepitanti dei mimi (*inanibus concrepitare*) e al loro rigonfiare le guance fino allo scoppio (*buccas vento crepitare*)? Quale può ancora essere il fine delle smorfie e dei tic involontari – i «plurimi, intermittenti, movimenti simplegmatici» – che i mimi si contenterebbero tutto il tempo di esibire?¹³⁶ Quale sorta di colpa è possibile imputare al Pulcinella napoletano e al *Karagöz* turco, i quali dopo aver percorso la maschera della morte e quella dell'uomo di legge, d'un tratto svaniscono nel nulla sotto il banco del teatrino?

Non solamente i mimici non conoscono la menoma azione e accadimento, ma a tale loro inettitudine si lega anche sempre l'assenza di un qualsivoglia soggetto cui attribuire l'origine – la colpa – dell'accaduto. Così, se Aristotele fondava le arti poetiche sul verosimile e necessario (*Ars poet.* 1451a 38), intendendo con ciò nient'altro che la possibilità di replicare il loro accadimento *extra scaenam*; la vita mimica ripone nell'inverosimile la custodia, al di là delle azioni e al di qua dei soggetti, della stessa forma di vita.

§ 3. 3. *Trick*

Nulla doveva apparire più sciolta, inverosimile, agli occhi dei Romani, che la traccia delle storie dei mimi atellani, ma in modo tale che il nodo, la *fabula*, coincidesse punto per punto con lo stesso snodo, l'intrico con l'*extricare*. Come Eduardus Munk ha mostrato nel suo studio sul mimo atellano, le maschere di Macco, Pappo e Dosseno sostituivano

¹³⁶ Arnobio, *Adversus gentes* IV, 35, in: Reich, *Der Mimus*, p. 112-4.

alla *actio* le cosiddette “*tricae*”¹³⁷. È da questo vocabolo latino, attraverso i volgari *triquer* e *treccare*, che deriva l’inglese *trick*. Ma che cos’è propriamente un *trick*?

È possibile che questo termine, appartenuto in origine al lessico rurale, abbia designato delle erbacce¹³⁸. Proverbiale era a Roma l’espressione “*apinae tricaque*” a indicare cose futili e di poco conto (Apina e Trica erano due antichi borghi pugliesi caduti in disgrazia). Quando Arnobio ricorda di aver assistito alle danze greche degli itifalli, egli confessa di avere a lungo «esitato, guardato intorno a bocca aperta, tergiversato, “raddoppiato”, come si dice, “i trick atellani” (*tricas Atellanas conduplicare*)» (*adv. gent.*, V, p. 167 ed. Stewech). I mimi non replicano le azioni dell’uomo come gli attori a teatro, ma “conduplicano i trick” – usano comportarsi in modo evasivo, raddoppiando l’azione con sotterfugi e raggiri. Ed è possibile, allora, che proprio a questa facoltà evasiva si riferisca Platone trattando dello *schéma* filosofico degli Spartani, noti dicelisti, i quali (proprio come Socrate) «rinnegano e si atteggiavano d’essere ignoranti» (*schématizonta amatheis einai*), lasciando credere agli Ateniesi che possano occuparsi solo delle arti belliche (*Protagora*, 342 a).

Varrone è come sempre geniale nel contatto col vocabolo: «le *tricae* sono impedimenti e implicazioni ... dette quasi *tricae* [ha in mente il gr. *thrix*: capelli], come pulcini che rotolano e arruffano (*involvant et impediunt*) le piume, impigliatesi nelle zampe» (Non. 8, 11). Sembra già di vedere all’opera lo scarmigliato Cicirro oraziano incagliarsi durante la sua danza del Ciclope; o ancora, secondo la bella testimonianza di Pier Maria Cecchini, la «disciplinata goffaggine»¹³⁹ che doveva caratterizzare la camminata elastica del Pulcinella. Se i mimi non agiscono alcunché, ciò è poiché i loro piedi non collaborano più a formare in sincrono il passo, ma questi sembrano ora andare ciascuno per proprio conto. Come alle articolazioni delle membra – e dei concetti – i mimi sostituiscono la loro slegatura (Étienne Decroux aveva non a caso scelto ad emblema della propria *école du mime* l’ippocampo per i suoi movimenti eleganti in assenza di arti), azioni e trama della tragedia (*actiones et fabula tragoediae*) sono dai mimi snodate in “apine e triche”: sotterfugi, raggiri e pretesti che gli consentono di sgattaiolare non appena si palesi un intrigo.

¹³⁷ Eduardus Munk, *De fabulis Atellanis scripsit fragmentaque atellanarum poetarum*, Leipzig 1840, p. 46.

¹³⁸ A. Ernout-A. Meillet, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, p. 702.

¹³⁹ Cfr. G. Agamben, *Pulcinella*, p. 94.

Il corpo dei mimi non appartiene all'uomo – o meglio, quello dell'uomo non appartiene più, nel mimo, al congegno delle azioni –, ma all'ippocampo, alla medusa e al pulcino.

§ 3. 4. *Planipedia*

Che il mimo non possa propriamente coincidere con la tragedia pare essere un assunto evidente per gli antichi. Compito più arduo è certamente dipanare il bandolo che lo lega e confonde con la commedia¹⁴⁰.

Sembrerebbe, difatti, che mimo e commedia condividano nell'elemento del ridicolo (*géloios*) un punto di così stretta congiuntura da renderne impossibile ogni divisione – “*gelaiopoios*” (produttore di riso) è in Grecia sinonimo di mimo, mentre a Roma è d'uso comune l'espressione “*mimicus risus*” (riso mimico)¹⁴¹. Leggiamo inoltre dalla definizione trascritta da Evanzio:

mimos ab diuturna imitatione vilium verum et levium personarum

mimo è imitazione durevole del vero di poco conto e di persone [cioè “maschere”]
di poco peso (*Comicorum graec. fragm. I, p. 66 Kaibel*)

che nel mimo sarebbe tematizzato, non diversamente dalla commedia, il *vilis* e il *levis*: il vero e la maschera sarebbero ancora una volta cioè considerate nella loro dappocaggine.

Non sorprende, pertanto, incontrare nelle fonti latine, accanto al *mimicus risus*, la locuzione “*mimica vilitas*” (bassezza mimica) quale contrappunto alla “*tragica celsitudo*” (altezza tragica) (Evanzio, in: *Comicorum graec. fragm. I, p. 65 Kaibel*): ad essa spetta la medesima funzione che Aristotele aveva assegnato al *phaûlos* comico in opposizione allo *spoudaios* tragico. Alle azioni e attitudini dei tragici, i Latini erano inoltre soliti contrapporre le cosiddette “*mimicae ineptiae*” (inettitudini mimiche); espressione, quest'ultima, divenuta per tempo proverbiale.

¹⁴⁰ La sinonimia di mimo e commedia è attestata in un'opera di larga diffusione quale doveva essere l'enciclopedia bizantina della Suda, ove i mimografi Sofrone e Rintone sono appellati “*kōmikós*”. Lo stesso Ateneo definisce il mimo di Filistione come una «*italiké kōmōidia*» (402 b).

¹⁴¹ «*complosis deinde manibus in tantum repente risum effusa est, ut timeremus; idem ex altera parte et acilla facit [...] omnia mimico risu exsonuerunt*» (Petronio, *Satyr. 18-9*).

Qualcosa, tuttavia, nella presunta coincidenza tra mimo e commedia sembra slittare altrove. Una labilissima quanto decisiva, impercettibile quanto evidente, tensione di colpo trasferisce, a ben vedere, il mimo sul rovescio dello stesso piano inclinato della commedia. È ciò che forse lasciava presagire la stessa esclusione delle compagnie dei mimi dal tiaso dionisiaco. Come spiegare, inoltre, il fatto che solamente nel mimo, a differenza di commedia e tragedia, fosse concesso alle stesse donne esibirsi?

La solidarietà, nel nome del ridicolo, di mimo e commedia concerne solamente il superamento della tragedia, la quale entrambi i generi avrebbero facoltà – come allora si diceva – di «tradurre ritmicamente (*metarrythmízein tà tragikà eìs tò geloíos*)»¹⁴². Le stesse categorie aristoteliche di “serioso” e “ridicolo” sembrano infatti perdere quota dinanzi alla definizione del mimo come di un genere “*gelaiospoudaios*”, cioè “ridicolo-serioso”, fino a collidere del tutto con Rintone, nel III secolo a.C., il quale conia per il suo mimo il nome inequivocabile, apparentemente paradossale, di “*hilarotragōedia*”. Il mimo sembra dunque collocarsi nella soglia di indistinzione tra la commedia e la tragedia.

È ciò che a Roma suggerisce la stessa curiosa definizione di mimo come colui che, a differenza del tragico e del comico, si presenta in scena scalzo (*planipedes, excalceatus*):

la “planipedia” è così chiamata dall’umiltà del suo tema, e dalla dappocaggine degli attori, i quali, appunto, non si sostengono in scena o sul pulpito né col coturno né col socco, bensì a piede piano [cioè “scalzo”, “nudo”] (*non coturno aut socco ... sed plano pede*), e ciò per il fatto che non contempla le faccende di maschere che frequentano le torri o i cenacoli (*negotia quae personarum in turribus aut in cenaculis habitantium sunt*), ma quelle che avvengono in un luogo umile e, appunto, piano (*in plano atque humilis loco*) (Donato, in: *Comicorum graec. frag.* Kaibel, p. 68);

Sarà infine lo stesso Seneca a ribadirlo, il quale, come abbiamo visto, elogerà la superiorità del mimo di Publilio Siro, le cui mordaci sentenze circolavano allora in tutte le scuole di retorica e giurisprudenza:

¹⁴² Stefano Bizantino, Τάρας, in: *De urbibus*, cfr. *Thesaurus graece linguae*, ed. Stephano, vol. V, p. 891.

Publilio, una delle menti più fervide tra i poeti comici e tragici [...] fra le tante cose, superiori non solo alla commedia, ma anche alla tragedia, dice: “accade a uno, può accadere a chiunque”¹⁴³;

Quante cose in Siro sono dette meglio che in ogni poeta comico e tragico presso Romani e Greci¹⁴⁴.

È possibile allora che qualcosa, nella *vilitas*; nella *ineptia*; nella *levitas* del mimo abbia il compito di liberare la forma di vita dal sortilegio che su di lei grava la commedia.

§ 3. 5. Al di là di lecito e illecito

È il momento di riguadagnare il senso della definizione di mimo esposta al principio del capitolo. Essa scandiva:

il mimo è una mimesi della forma di vita che comprende tanto il lecito quanto l'illecito.

È sul secondo còlon che occorre ora soffermarsi. È possibile che la locuzione: «mimesi della forma di vita» (*mímēsis bíou*) divenga cioè intelligibile solo riflettendo sulla misteriosa perifrasi che segue: «comprendente lecito e illecito» (*synkechōrēmēna kai asynchōrēta periechōn*). La nostra ipotesi è che nell'endiadi: “*synkechōrēmēna kai asynchōrēta*” sia contenuto un riferimento implicito al paradigma politico ateniese articolato nella macchina poetico-teatrale tragedia–commedia.

Il verbo *synchōrēō* significa: “acconsentire”, “accordare”, “convenire su qualcosa”. È in questo senso che Platone ne fa uso per designare, spesso in coppia con *homologēō*, il punto di concordanza tra i dialoganti (*Resp.* 543b 1; *Leg.* 705b 7). Il participio

¹⁴³ «*Publilius tragicis comicisque vehementior ingenii [...] inter multa alia cothurno, non tantum sipario fortioria et hoc ait: “Cuivis potes accidere, quod cuiquam potest”*» (*De tranquillitate animi*, 11, 8).

¹⁴⁴ «*Quae apud eum (Syrum) melius essent dicta quam apud quemquam comicum tragicumque aut Romanum aut Graecum*» (Seneca padre, *Controversiae* VII, 3, 8). E ancora altrove, Seneca figlio: «i poeti dicono molte cose che sono già state dette dai filosofi o che dovrebbero esserlo [...] Ma che quantità di detti pieni di arguzia sta nei mimi (*disertissimorum versuum inter mimos iacet*)! Quanto di Publilio dovrebbe essere detto non dagli scalzi, ma dagli stessi coturnati (*non excalceatis, sed cothurnatis*)» (*Epist.* 8, 9).

synkechōrēména acquisì, tuttavia, una precisazione in seno al lessico giuridico attico, ove finì per designare gli atti che si convengono secondo legge, nello specifico la riscossione dei debiti. L'espressione "*synkechōrēména hypò pántōn*" voleva dire, pertanto: "ciò che da tutti è ammesso", "che è considerato lecito". È a questa designazione semantica che appartiene l'endiadi "*synkechōrēména kai asynchōrēta*" con cui Teofrasto o chi per lui aveva creduto di precisare il senso della mimesi in questione nel mimo. Se ciò è vero, nel nome del mimo – nel luogo della mimesi – sarebbe allora incisa una qualche tensione tra forma di vita e diritto (lecito/illecito).

Tutt'altro che ignari, gli interpreti latini dovettero esserne profondamente coscienti, dato che si provarono in ogni modo a spegnere tale tensione nel segno del diritto e della morale. Una definizione in quei tempi molto nota, attribuita unitamente a Demetrio e Diomede, recita:

mimus est sermonis cuiuslibet et motus sine reverentia vel factorum et turpium cum lascivia imitatio

il mimo è imitazione di qualsivoglia discorso e movimento privo di ogni riguardo, ovvero imitazione con lascivia di fatti e detti abietti (*Grammatici Latini* I. 491. 13-19 Keil).

Il lemma "*reverentia*" appartiene anch'esso al lessico giuridico ed indica precisamente la soggezione del cittadino nei confronti delle leggi (Juv. 14, 177), del senato (Plin. *Pan.* 69, 4), dei sacramenti (Tac. *His.* 1, 12), e dell'impero (*ivi*, 1, 55). La preoccupazione del moralizzatore latino sembra ovvero concernere la possibilità che il mimo, sottraendo l'indecente e il lascivo alla *reverentia*, potesse trasferire il *motus* e il *sermo*, il linguaggio e il corpo, nel polo opposto a quello occupato dalla persona giuridica. Ben più esplicita è in tal senso la definizione che si suole attribuire a Donato:

per illos [mimos] enime discitur, quemadmodum illicita fiant aut facta noscantur

nei mimi si apprende in che modo si commettono gli illeciti e se ne riconoscono gli atti¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Cit. in Reich, *Der Mimus*, p. 51 n. 1.

Se gli *asynchōrēta* dei Greci sembrano qui rinvenire la propria puntuale corrispondenza negli *illicita* dei Romani, tanto più singolare appare, il fatto che, pur essendo perfettamente a conoscenza degli apoftegmi peripatetici, tanto Diomede quanto Donato abbiano puntualmente eliso dalle proprie definizioni il polo positivo delle *synkechōrēmēna*, attribuendo al mimo esclusivamente *illicita* e *facta* (cioè azioni giuridicamente imputabili)¹⁴⁶.

Occorre a questo punto chiedersi quali siano propriamente gli illeciti, quali le abiezioni e le viltà portate in scena dal mimo. Da una lettura dei frammenti di Epicarmo e Sofrone si apprende, curiosamente, che le presunte bassezze dei mimi siracusani nulla avevano delle ostentazioni e dei turpiloqui della commedia aristofanesca. Come ha ben argomentato Melina Pinto Colombo nel suo saggio sul mimo di Sofrone, non si trattava, per quel mimo, di ostentare una caricatura, bensì di raffigurare, piuttosto, le forma di vita del pescatore, dell'anziano siracusano, del ciarlatano e del maestro di scuola in una miniatura, una «figurina»¹⁴⁷, che non sarebbe durata più del tempo necessario all'esibizione dei gesti loro appropriati.

A dispetto della fase di snaturamento e decadenza che il mimo dovette attraversare a Roma, fu proprio allora, forse poiché in balia di un costante pericolo di adeguamento alla commedia, che i mimografi poterono con maggiore insistenza dedicarsi alla raffigurazione, altrove forzata e caricaturale, della cosiddetta *vita lasciva* e *vita impudica* degli adulteri e delle meretrici; la *vita parva* degli schiavi e dei signori, dei ladri e dei rispettivi gabbati – di quegli uomini che, in un modo o nell'altro, vivevano a discapito o sotto il giogo delle leggi.

Le miniature delle forme di vita oscene e licenziose dovevano essere così presenti, che il mimo dei cinedi poté costituirsi con Sòtade (III a.C.) come genere autonomo (cosiddetta “*cinedologia*”). Non sorprende, pertanto, l'accanimento veemente dei Padri della Chiesa, i quali consideravano i mimi, ultimo esilio del mondo pagano, un coacervo di cose immonde e inestirpabili impronte di peccato. «Tutto ciò che la legge vieta», doveva

¹⁴⁶ Incredulo di tale svista, il glossatore Paul Rabbow ha ritenuto opportuno anteporre a “*factorum et turpium*” la locuzione “*factorum et honestorum*”: cfr. Kaibel, *Comicorum graecorum fragmenta*, p. 60.

¹⁴⁷ Melina Pinto Colombo, *Il mimo di Sofrone e di Senarco: studio dei frammenti e nuove indagini sui rapporti con la commedia di Epicarmo e sulle origini del mimo greco*, Pubblicazioni della Università di studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia (vol. 13), Firenze 1934, p. 85.

ammonire Crisostomo in una sua predica, «i mimi si contentano di imitare [...] Su di loro, e su quanti vi assistono, incombe la pena»¹⁴⁸.

Come intendere, allora, la tensione che il mimo esibisce tra forma di vita e diritto? Perché mai il mimo ama tanto insistere nelle rappresentazioni congiunte di leciti e illeciti?

Tutto accade come se il mimo potesse assumere interamente su di sé, in qualche forma schietta di provocazione, il fardello dell'azione e della colpa, trasferendola, tuttavia, in una sfera ove questa viene puntualmente disattivata. Così come il mimo non agisce, bensì mima le azioni, al contempo egli non può commettere delitto, bensì solo mimare la colpa.

Ma che cosa significa propriamente “mimare la colpa”, se non indicare il fatto stesso che sulla forma di vita, sopra gli stessi movimenti dei corpi, gravi l'ombra della colpevolezza e della responsabilità delle azioni? Ed è proprio poiché il mimo è mimesi della forma di vita, poiché cioè nel mimo nient'altro viene a mostrarsi che il vissuto, il *cottidie*; la vita naturale delle forme su cui incombe il sipario dell'azione, che egli riesce a trasferire il diritto in una zona d'ombra che ne sospende la referenza alla vita. Di questa possibilità destituente propria del mimo gli interpreti latini apprendono poco a poco l'uso e lasciano col tempo deflagrarne la potenza.

§ 3. 6. Vita proba e vita lasciva

In un suo saggio sul libro perduto dell'*Ars poetica* dedicato alla commedia, Jacob Bernays ha ipotizzato l'esistenza di una catarsi di segno opposto a quella tragica, ove cioè il comico servirebbe a edificare l'animo in merito alle conseguenze dell'inettitudine¹⁴⁹. L'ipotesi non è affatto peregrina, se è vero che Menandro sembra farne la cifra identitaria del proprio progetto comico. Così, è possibile che di una qualche catarsi debba partecipare, su presunto modello della commedia, lo stesso mimo. È quanto testimoniano le fonti alessandrine, latine e mediolatine. A questa potrebbe ad esempio riferirsi già Donato, quando scrive che «nei mimi si apprende in che modo si commettono gli illeciti e se ne riconoscono gli atti»; o ancora Cipriano, assumendo che «è causa di vergogna incolpare qualcuno sul fatto (*accusare quae fiunt*) [...] mentre procura diletto vedere i

¹⁴⁸ In: Reich, *Der Mimus*, p. 126.

¹⁴⁹ Jacob Bernays, *Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*, in Id., *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin 1880, pp. 133-86.

vizi (*delectat videre vitia*), riconoscerli e apprenderli [...] Si viene istruiti su di che cosa sia fatto divieto nelle leggi (*quidquid legibus interdicatur*)»¹⁵⁰.

È propriamente questa concezione, solidale col congegno aristotelico soggetto/azione, che occorre, per il mimo, fermamente respingere. Quando la maggior parte dei filosofi stoici paragona la vita umana a uno spettacolo teatrale, in questione, per costoro, è infatti ancora una volta il *drâma*: la vita cioè coincide per loro con la messinscena di azioni secondo premeditata partitura. Allo stesso modo, quando Augusto morente rivolge ai propri amici le ultime parole chiedendo se abbia o meno recitato bene il “*mimum vitae*”, l’idea di un rapporto tra vita e mimo è invero stravolta, poiché questa presuppone il mimo come un operatore del destino: quello, di cui Augusto ricopre l’ufficio, di svolgere i compiti e gli atti che si addicono all’imperatore¹⁵¹. Come una vita che coincide punto per punto con la norma non può più rinvenire lo spazio per la sua esistenza, allo stesso modo un mimo che venga a coincidere con un *drâma*, con un qualche ruolo teatrale da agire, elimina a priori le possibilità di una mimesi di forma di vita.

In che senso allora, se non catarticamente, il mimo potrebbe contentarsi di mimare la cosiddetta “*vita parva*”, d’inscenare il proliferare dei suoi modi infimi, dei lascivi moti e le falotiche inezie ree di accuse di ogni sorta? Poiché, come comprenderanno bene i commentatori e glossatori rinascimentali (da Piccolomini a Maggi), il fine “poetico” di tragedia e commedia è quello di edificare – in un modo o nell’altro – lo spettatore all’agire morale, il mimo sembra, piuttosto, spezzare la dicotomia lasciando implodere il fondo della stessa *ratio poetica*. Dalle sue rovine splende, frammentata, la coincidenza di forma di vita e gesti: che non sia possibile attuare una forma di vita mediante un agire morale, ma che l’agire sia esso stesso contenuto, risolto, nei movimenti e nei gesti dei corpi.

Nel mimo, le coppie vita proba/vita lasciva, vita pudica/vita impudica, lecito/illecito sono giocate le une contro le altre, cercando quello di afferrare il tratto più propriamente etico della vita umana. Per questo Marziale indica negli *Epigrammi* il coincidere, dietro

¹⁵⁰ *De spectaculis*, IV, in: Reich, p. 123

¹⁵¹ «L'ultimo giorno della sua vita, informandosi a più riprese se il suo stato provocava già animazione nella città, chiesto uno specchio, fattosi accomodare i capelli, rassodare le gote cascanti, chiamò i suoi amici e domandò loro se avesse ben recitato fino in fondo il mimo della vita (*iis videretur mimum vitae commode transegisse*), poi aggiunse anche la conclusione tradizionale: “se il divertimento vi è piaciuto, concedete il vostro plauso e insieme gioite”. Poi li congedò tutti quanti [...], improvvisamente spirò tra le braccia di Livia» (Svetonio, *Divus Augustus*, II, 99).

l'esempio dei mimi, di *lasciva pagina e vita proba*¹⁵²: poiché la lascivia appartiene essa stessa alla probità della vita; poiché l'osceno vive esso stesso nella scena, il mimo non ne mima gli atti per assolvere l'uomo dalla pena, né solo ne mostra il comico carattere. Questo stesso, piuttosto, non è che il segno che l'azione tragica, una volta rovesciata nel ridicolo, lascia impressa sulla forma di vita. L'*ethos* aristotelico, che di lì a poco sarà designato, a partire da Teofrasto, con il vocabolo "*charaktēr*" da cui discende il nostro "carattere" – vale a dire: "marchio" o "conio" – non è all'altezza, legato com'è agli atti e alle abitudini, di una vera forma di vita. Il *bíos*, piuttosto, può coincidere con l'*éthos* solo nello stesso punto in cui accade un superamento del "carattere".

§ 3. 7. *Ti anomótaton érgon*

Pausania il Periegeta riferisce un aneddoto che doveva ancora nel II secolo d.C. raccontarsi a Sparta. Il condottiero Antelkida volle farsi iniziare ai misteri di Samotraccia. Così, dopo essere giunto sull'isola, e recatosi dal sacerdote sul monte Luna, questi volle domandargli: «quale opera più rea di qualunque altra (*ti anomótaton érgon*) hai agito nella tua vita (*en tōi bíōi pépraktai*)?» E lo spartano: «Se ho agito qualcosa di simile, gli dèi dovranno pur saperlo da sé!» In un altro racconto, non meno singolare, quando al condottiero Lysandro il sacerdote chiede che cosa di terribile abbia mai commesso (*ti deinóteron dédraken*), questi risponde sdegnosamente con un insulto, imponendogli di tacere e di levarsi di mezzo.

Le risposte sprezzanti e apparentemente sacrileghe di Antelkida e Lysandro non sono da riferire, come molti interpreti hanno creduto, a un encomio della proverbiale fierezza spartana. Nei misteri di Samotraccia non era in questione, come è stato proposto, la semplice assoluzione dai peccati di empietà, ma piuttosto, proprio al contrario, qualcosa come un loro radicale rifiuto: rinunciando alla stessa possibilità, per l'uomo, di agire un "*ti anomótaton érgon*": una qualche opera illecita, l'iniziato riceveva in salvo la propria, primigenia, vita naturale di essere vivente. Non è allora un caso se Erodoto specificherà il senso dei misteri con lo stesso termine "*deikēla*" che a Sparta era solito designare il

¹⁵² «*lasciva est nobis pagina, vita proba*» (*Epig.* I, 4, 8). Gli *Epigrammi* sono indirizzati ai partecipanti dei *Floralia*, feste romane ove si inscenavano mimi.

gioco dei mimi. Insultando, come accadeva fin da tempi immemori per i mimi spartani, il ministro di culto, l'iniziato aveva cioè rifiutato alla radice la possibilità stessa di una colpevolezza della vita naturale dell'essere vivente.

Ciò vale a dire che quando il dicelista spartano mima il ladro di frutta; quando il mimo di Decimo Laberio mima l'adultero e quello di Sòtade il giovinetto lascivo; o ancora quando il Pulcinella napoletano mima il fustigatore del notabile, egli ne sta al contempo esponendo il "mistero": nella forma di vita del ladro, del cinedo, dell'assassino altro non è ovvero ironicamente in questione che la stessa vita naturale che vive in ogni essere vivente, in quel ladro, quel cinedo, quell'omicida ora mimata.

Si tratta cioè, per il mimo ladro, per il mimo adultero, di mostrare, al di là della loro caratteristica foggia, delle attività imputabili del ladro e dell'adultero, la loro stessa vita di esseri viventi. Questo riattingere alla vita naturale al di qua delle opere, questo ridivenire viventi attraverso e oltre le opere costituisce la forza propria del mimico.

§ 3. 8. Apologia dei mimi

Non può che stupire venire a conoscenza del fatto che, a discapito delle ferme condanne di Crisostomo, Tertulliano, Cipriano; nonché della diffida esplicitamente proclamata dalla Chiesa nel *Concilium Trullanum* del 691, proprio nel mimo i primi cristiani poterono trovare esilio alle persecuzioni indette nei loro confronti dai Romani. Basta scorrere il martirologio cristiano per scoprire che quelli di Porfirio Cesareo, martire in Cappadocia il 4 novembre 275; Gelasino di Eliupoli caduto il 22 febbraio 297; e Genesio (*magister mimithemelaie artis [...] et rerum humanorum imitator*) ucciso a Roma il 25 agosto del 303, sono solo tre dei numerosi mimi che tra il 270 e il 370 scelsero per se stessi la via del martirio.

E non vi è forse lemma più idoneo ad avvicinare la relazione tra mimo e vita che quello di "testimonianza" (*martyria*). Trasformando la parodia dei misteri cristiani, che allora imperversava nei teatri pagani, in una, per così dire, "parodia della parodia", questi mimi rendevano, infatti, una testimonianza della vita del cristiano. Poiché in questione era per essi il mistero della salvezza della vita eterna dalla colpa, il mimo cristologico viene per noi ad assumere una valenza fortemente paradigmatica. Mimando il rito del battesimo;

mimando il dialogo di sé con l'angelo – al trasformarsi del *mimus stupidus* in *mimus beatus* –, Gelasino, Genesio, Vitale, Ardilio divenivano, ovvero, poiché mimi di sacrilegi quali erano allora considerati i cristiani, testimoni di quella impunità e ineccepibilità della vita naturale che gli stessi mimi pagani erano soliti inscenare nella rappresentazione delle forme di vita anomiche.

Ma vi è forse di più sulla cosa. Inscenando un mimo cristologico era inoltre data occasione di praticare, nelle vesti del mimo, i dogmi della propria religione. Emblematico è il caso del mimo Filemone, vissuto ad Antinopoli in Egitto sotto Diocleziano. Costui, dopo aver inscenato un mimo della conversione di un pagano al cristianesimo, al termine della scena esclama: “si badi che il mimo finora inscenato non è che la stessa verità”.

Udite queste parole, Filemone viene acciuffato e condotto dinanzi al governatore egizio per essere processato. Non appena interrogato, egli si limita a rispondere dell'accusa di conversione ripetendo le medesime parole di allora: “il mimo che ho inscenato non è che la verità”. Il governatore, a questo punto, non riconoscendo le intenzioni reali del mimo, credendolo ovvero inscenare ancora la parte, ammette di non poter imputargli alcuna colpa (*tibi nihil imputandum est*), essendo il mimo nato in seno al gioco e all'innocenza (*quia ad hoc natus es et nutritus ut risu nos fatiges*)¹⁵³. «Poiché tutto nel mimo è gioco», sostiene Coricio intorno al mimo di un adultero nella sua *Apologia mimorum*, «i traditori, esposti come colpevoli, sono durevolmente minacciati dal giudice [...] tutto non può che finire in una lauta risata» (VI, 2, 3). La corrispondenza di mimo e vita poteva accadere, però, anche nel senso inverso: la moglie di un mimo, accusata di tradimento, dichiara a processo di non avere altro che emulato il marito, e di essere dunque innocente. Il giudice, a quel punto, cade nell'aporia. Coricio nota che il mimo avrebbe allora potuto, a sua volta, invocare sulla base del canovaccio scenico la legittimità del processo. Il processo reale e quello mimato si sarebbero allora confusi.

Che cosa accade propriamente nel mimo cristologico? Cosa distingue il mimo di Filemone da una qualunque mimo-parodia pagana della stessa conversione? Che cosa accade realmente nei mimi del processo all'adultero che tanto dovettero interessare Coricio? In gioco, negli uni come negli altri, non è in verità che l'esposizione della stessa natura ontologica della mimesi: rito che inscena il mistero della salvezza dell'anima e rito

¹⁵³ Act. Sanct. Bolland. Maerz, vol. VII, p. 752 b, in: Reich, *Der Mimus*, p. 85-6.

che attua il mistero del processo si toccano: in essi, null'altro è in questione che la declinazione aporetica della mimesi nella prassi e nel drama.

È forse questo, e non altri, il volto segreto dietro cui dovettero trincerarsi gli stessi Padri della Chiesa; i quali, a dispetto di ogni evidenza, agirono con la stessa veemenza dei moralizzatori pagani greci e latini, giungendo persino ad auspicare, nel caso di Crisostomo, la lapidazione dei mimi. Come è possibile – questa la loro vera preoccupazione –, apportare lode a Dio attraverso un così indegno, infame interprete qual è il mimo? Come possono le inettitudini e le abiezioni della vita quotidiana glorificare ancora il Signore? Ciò che il mimo ai loro occhi mostrava non era che la natura ridicola, propriamente mimica, della liturgia e del diritto. Ciò che nei secoli addietro costituiva in seno alla polis la funzione giambica dell'invettiva e del dileggio – eredità, seppur discorde, comune di mimi spartani e commedia ateniese –, rappresentava in seno alla Chiesa la vita mimica, la quale i Padri si provarono in tutti modi a integrare nel dramma liturgico. Quando fu decretata l'eresia, Ario era ritenuto il maestro del mimo Sòtade, e i suoi scritti erano tramandati con l'appellativo di “*thymelikàs biblious*” (*thymelikós* era il nome allora corrente per *mimikḗ*), mentre gli Inni di Gregorio Nazianzeno avrebbero, secondo uno scoliaste, emulato Sofrone¹⁵⁴.

Nel martirologio del mimo Genesisio si legge: «*Genesisius [...] ludum exhibere de mysteriis Christianae observantiae*»¹⁵⁵ – che il sacerdote potesse essere un mimo allo stesso modo in cui poteva esserlo per un Greco un uomo d'azione o di legge, ciò costituiva, insieme, la verità e la parodia da velare in seno al primato poetico-politico dell'azione.

¹⁵⁴ Cfr. E. Norden, *Die Antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 2 Bd., Teubner, Leipzig 1898 (Neudruck De Gruyter 1995), p. 46.

¹⁵⁵ Act. Sanct. Boll. August., vol. V, p. 129 b, in: Reich, *Der Mimus*, p. 87.

4. I mimi di Sofrone e la filosofia platonica

§ 4. 1. Nascita del mimo di Sofrone dalla commediola di Epicarmo

Se si eccettua il frammento pseudo-eschileo sui mimi taurini, colui che per primo conferì conio letterario al termine “*mîmos*” fu il siracusano Sofrone. La nascita dei suoi mimi, praticati a Siracusa fin dalla prima metà del V sec. a. C., è da situare precisamente nell’intervallo che separa la farsa del conterraneo Epicarmo (che in quel tempo fioriva presso la corte di Dionisio) dai più comuni giochi, le giocolerie e le danze improvvisate nelle piazze e nelle dimore aristocratiche da quei saltimbanchi, latori di meraviglie, e artisti di strada, tra i quali eccellevano i siracusani¹⁵⁶. Il mimo – quello siracusano, così come del resto il laconico e l’osco (le cosiddette *atellanae*) – rinasce sempre da una siffatta coincidenza degli elementi del buffo e del danzato.

Di Epicarmo, che lo stesso Platone non esita a definire il migliore in assoluto fra i poeti comici (*Gorgia*, 152e 1-6), il mimografo Sofrone preleva più precisamente almeno tre caratteristiche essenziali: (i.) la parodia del mito (la sua commedia è nota per il rovesciamento delle immagini di Omero e di Eschilo); (ii.) la forma stringata del dialogo (che va inserita all’interno della strategia di una parodia della sofistica, di cui parteciperà la stessa dialettica socratica); (iii.) l’assenza di aggressione verbale tipica dei giambografi e dei commediografi ateniesi¹⁵⁷.

Ma è la scelta anzitutto di un uso colloquiale e quotidiano della lingua, ricca di solecismi e concretissime, sferzanti, espressioni, a far risalire infine, ben prima di ogni altra caratteristica, ambedue i Siracusani a una medesima idea di linguaggio. La natura dell’esibizione mimica non prescinde da, e anzi si sostanzia propriamente in un tale registro comune degli ambienti e delle espressioni portate in scena.

Così, esercitatosi alla scuola del comico Epicarmo, il merito e il discrimine di Sofrone risiede nell’aver separato gli eventi quotidiani dai più propriamente mordaci e

¹⁵⁶ Ne ricaviamo una nitida immagine dalla scena degli amori di Bacco e Arianna nel *Simposio* di Senofonte (9, 2).

¹⁵⁷ Cfr. su ciò Antonio Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia. I: Frammenti della commedia dorica siciliana*, Libreria scientifica editrice, Napoli 1946, fr. 170/152, fr. 189/155.

parodistici, e insieme nell'averli sottratti a ogni possibile trama. La prestazione autentica di Sofrone consistette, più precisamente, nell'estrarre l'elemento mimico – la *mímēsis*, appunto – dal genere para-comico in cui giaceva depositato, riattinando così d'un colpo all'origine musico-danzante del termine, e al contempo sospendendone la funzione rituale per mezzo dell'idea di carattere allora scoperta dalla commedia.

In nient'altro il mimo di Sofrone infatti consisteva che in una breve scenetta perlopiù dialogata, ove personaggi familiari tratti dall'ambiente siracusano (il tonnaroto, il contadino, la fattucchiera, il vecchio che si sta al porto, etc.) venivano mostrati nella gestualità propria del carattere da questi esibito. Si lega, cioè, all'idea di un'interruzione comica ai fini di un'esibizione pura della *mímēsis* la stessa possibilità di esporre la forma di vita in modo esemplare attraverso l'unità di danza corporea e danza verbale. Detti personaggi, infatti, o figurine, nel mentre monologano, colloquiano, si canzonano senza più, con ironica distanza, a vicenda, nel loro gergo quotidiano, null'altro compiono infine che esibire la loro stessa forma di vita.

Inutilmente si verrà solleciti, al cospetto di un mimo, alla ricerca di un pescatore dietro le cui spoglie si celi Odisseo. Invano si cercherà una tessitrice in simbolica relazione con la Parca. Nulla vi è di più mimico che un pescatore, un impersonale, anonimo, pescatore, nello specifico “tonnaroto” (*thynnotéras*), chiamato peraltro ora *Kothon* (Ghiozzo) ora *Kothoplyno* (Puliscighiozzo) – ma potrebbe all'occorrenza chiamarsi “Beccatriglia” o “Granseola” –, il quale continuamente, standosi seduto alcunché farfugliando, si prova imperterrito, sempre nel medesimo gesto, a gettare e a issare la lenza con sicuro insuccesso.

Di un mimo sarà così infine esemplare, memorabile, non più la figura, il personaggio, bensì il gesto stesso che per tramite di questi vive nella variazione labilissima della sua ripetitività. Nel gettare e nell'issare la lenza, ora piegando il ventre quel tanto che basta a far scivolare il piede destro sul limo, ora sbadatamente calciando col sinistro il cestello, ora stirando le anchilosate membra: la versatilità di una ripetizione è una scoperta e un dono del gesto mimico.

§ 4. 2. Indistinzione di *pathémata* ed *epitédeusis*

Né il mimo cinematografico di Buster Keaton e Charlie Chaplin – che con Sofrone pur condivide l'interesse per il quotidiano –, né il più recente, utopico e rivoluzionario, *mime corporel* di Étienne Decroux costituiscono una valida esemplificazione di quello che deve essere stato in origine il mimo di Sofrone. In essi, infatti, non soltanto è assente del tutto l'interazione dialogata, ma le possibilità mimiche sembrano essere decisamente più estese.

È in assoluto la letteratura cosiddetta minore, non in lingua bensì in volgare, ad assecondare una qualche continuità dell'antico mimo siracusano. Una traccia possiamo ancora rinvenirla nel breve scambio di battute del villano e della moglie nella *Moscheta* del Ruzante, o ancora nelle novelle tratte dal *Pentamerone* di Giambattista Basile, di recente inscenate da Concetta e Beppe Barra.

Queste scenette non dovevano infatti durare più del tempo che non consentisse agli spettatori di imprimere nella memoria il gesto specifico della figurina allora esibita. Decisivo è in ogni caso che i *pathémata* dell'attore non possano essere distinti dalla sua *epitédeusis* – le affezioni dell'animo del personaggio dall'attività che esso svolge –, essendo quest'ultima stravolta nella propria falsa autonomia fino ad essere rovesciata in un vaniloquio accompagnato da gesti proverbiali, esclamazioni continue, tic e altri movimenti involontari.

I mimici non separano mai tra impressioni ed espressioni, profondità dell'animo e altezze dello spirito: ogni loro fare, ogni loro dire, si insedia e concreta nel mezzo, sulla superficie dei corpi, nella forma di un gesto.

§ 4. 3. *Ēthopoía* e linguaggio

È il momento opportuno per esaudire la questione rimasta in sospeso fin dall'introduzione: quale parentela possa legare i mimi di Sofrone alla filosofia platonica. Occorre, in tal senso, esordire dalla constatazione che un esplicito riferimento a Sofrone manca del tutto in Platone, e ciò poiché nel mimo era in gioco nient'altro che la stessa elaborazione della propria filosofia. Cinque aspetti possono tuttavia essere rilevati:

l'incontro di filosofia platonica e mimo di Sofrone sembra anzitutto avvenire, secondo lo stesso suggerimento del Laerzio, sul piano della forma letteraria del dialogo (§ 4. 3.); esso ritorna, in modo forse ancor più decisivo, su quello, eminentemente politico, della concezione dei "caratteri" (§ 4. 4.); ancora, nell'elaborazione platonica della teoria dei generi letterari, informata da una radice mimico-musicale (§ 4. 5.); inoltre, sul piano ontologico della relazione tra idee e sensibili (§ 4. 6.); infine a livello stilistico, nella scelta della scrittura in prosa (§ 4. 7.).

La traccia più visibile dell'insinuarsi del mimo nella filosofia platonica è certamente da ritrovare nella costruzione delle figure che costituiscono gli interlocutori nei dialoghi. Ciò avviene, al di là delle interpretazioni correnti¹⁵⁸, in una significativa relazione con il linguaggio: mimografo e filosofo, *mîmos* e *lógos*, sono in Platone – al di qua del poeta – a contatto, pertanto questi non sembra poter disporre di uno sguardo esterno sul mimo. Tuttavia, così come il mimo – come ormai dovrebbe essere evidente – esibisce gli atteggiamenti e i discorsi delle figure solo nella misura in cui ne interrompe le azioni, allo stesso modo, Platone sembra non curarsi anzitutto delle interazioni tra i personaggi, come si fosse davvero di fronte a una scena drammatica, quanto piuttosto del loro essere portatori di una certa istanza di linguaggio.

Pertanto, dietro l'apparenza di presunti caratteri (Menone, Fedro, Trasimaco, Protagora, etc.), è evidente che Platone intenda collocare il mimo sul piano dello stesso linguaggio. Come se ciascuno di quelli potesse modellare dei mimi con la bocca, saranno infine gli stessi discorsi a dover figurare in qualità di *éthē*. Non "chi è Menone?", "chi è Protagora?", "chi è realmente Socrate?", sembra cioè essere in questione ogni volta nel dialogo, ma "come parla Fedone?", "in che modo parla Lisia?", "come distinguere l'atteggiamento linguistico di Menone da quello di Socrate?". Ciò che conta è non il loro essere quel carattere, non il loro essere "personaggi" di un'azione alla stregua dei generi comico e tragico, ma, piuttosto, il loro darsi ogni volta in un certo modo, il darsi nel linguaggio in una certa maniera (e solo da quel modo di parlare essere caratterizzati): in questo senso, il loro essere "mimi".

¹⁵⁸ Fin dal giudizio di Paul Friedländer, *Platon*, 2 voll., de Gruyter, Berlin 1928–1930, repr. 1958–69, vol. I, p. 232. Sembra invece aver colto la questione Mario Marazzan, *Scene e maschere del dramma socratico*, Bocca, Torino 1929, per il quale l'azione mimica si trasforma in Platone in azione dialettica.

Tuttavia, così come il *karaktér* rinvia nell'*êthos* il proprio punto di fuga, allo stesso modo i singoli caratteri sono destinati a denudarsi e a soccombere dinanzi al solo uso di linguaggio che sia in fondo ammissibile alla filosofia: il dialettico di Socrate. Ciò significa che il linguaggio umano, in tutte le sue possibili forme, rinvia nello sfregamento di designazioni e definizioni, nomi e frasi, il proprio limite. È come se il filosofo, volgendosi oltre la scena del linguaggio, dovesse per un momento imbattersi nel mimo. Il poeta che fino a quel momento lo tratteneva nella cavea teatrale può ridivenire ciò che un tempo doveva già essere stato: il senza-lingua nel linguaggio e il senza-maschera nel carattere.

§ 4. 4. *Êthopoia* e politica – Gli atteggiamenti e i gesti dei corpi – Nascita della polis platonica dall'inseparabilità di *epitêdeuma* e *zôê* – Spettatore platonico e spettatore aristotelico – Sofistica e mimica

4. 4. 1. È soprattutto in una cornice politica, però, che Platone sembra custodire l'impronta della sua affezione per il mimo. Occorre, perché la si possa cogliere, anzitutto liberarsi di un equivoco.

Al di là del mancato riferimento nominale a Sofrone e alla sua opera, la possibilità di un nesso sostanziale sembra infatti essere ostacolata dall'anatema che Platone avrebbe espresso, nel X libro della *Repubblica*, contro ogni sorta di arte mimetica. Come ha notato Stephen Halliwell¹⁵⁹, si tratta, in tutta evidenza, di un luogo comune che la riflessione estetica moderna ha inopportunamente contribuito a irrigidire. È anzi proprio questo stereotipo ad ostacolare ogni via di accesso alla comprensione della prossimità di mimo e filosofia, *lógos* e *mímēsis*.

Il biasimo platonico per la mimesi – il quale funge piuttosto da monito, o «controcanto» (*epōidē*, 608a 4) – deve essere invero situato all'interno di una precisa strategia di purificazione della musica (del musaico, ossia dei discorsi e dei racconti) dal suo *eîdos* falso: «occorre respingere – è già detto nel III libro – la maggior parte dei racconti che si dicono oggigiorno», ovvero «quelli che hanno detto Esiodo, e Omero e gli altri poeti. Questi, infatti, hanno riferito e continuano a riferire dei falsi racconti (*mýthous pseudeîs*)» (377c 5-d 6).

¹⁵⁹ S. Halliwell, *L'estetica della mimesi*, pp. 93-110.

La ragione del rifiuto dei racconti omerici, paradigma di ogni arte poetica, consiste propriamente nel loro uso “tragico” della mimesi. Ogni racconto contiene infatti una «*mímēma* delle affezioni dell’anima» (382 b 9-c 1), e questa custodisce l’impronta con cui il racconto «insemina (*ensēmēnasthai*)» l’animo dell’uditore, portandolo ad agire in un certo modo (377b - 378b). Così, ad esempio, quando i racconti omerici narrano «alla leggera a sprovveduti e giovani» che gli dèi agiscono malvagiamente, essi si rendono colpevoli di destare nell’animo degli ascoltatori «una cattiva costituzione» (605 b 7-8), dal momento che questi finiscono per assumerne i comportamenti.

Tutt’altro che generalizzabile, il biasimo platonico deve essere allora circoscritto a quelle forme di *mimēseis* (epica e tragedia; ma anche le ribalderie della commedia attica) che si presentano quali mere imitazioni di «*idoli di aretē*» (600e 5) – le quali producono dunque una cattiva *ēthopoia*.

Ora, se l’ipotesi del Laerzio è da ritenersi valida, allora il genere letterario del mimo deve custodire qualcosa come un contravveleno alla cattiva mimesi dei generi tragici.

4. 4. 2. È detto ancora in un passo decisivo della *Repubblica*: «la mimesi poetica opera sugli appetiti dolorosi e piacevoli dell’anima, quelli che, come diciamo, accompagnano ogni nostra azione (*práxei*). [...] Affida anzi loro il comando, mentre sarebbe opportuno che venissero comandati (*déon árchesthai*)» (606 a 1-5).

A ben vedere, è proprio questa relazione tragico-poetica fra appetiti e azione, *epithymētikoi* e *práxeis*, vale a dire una certa valenza dell’azione, ciò che il mimo riuscirebbe a sospendere. Come bene ebbe a notare Mallarmé nella celebre nota sul *Pierrot assassin*, nel mimo «*la scène n’illustre que l’idée, pas une action effective*»¹⁶⁰. Da Sofrone a Paul Margueritte, da Rintone a Étienne Decroux, il mimo, come si è già mostrato, si è sempre differenziato dagli altri generi per essere qualcosa come “un *lógos* senza *mýthos*”, mancando, la sua esposizione, del farsi continuo di un intreccio, di una storia da risolvere a mezzo dell’azione poetica.

Al contrario del mimo, il *mýthos* epico e tragico nasce invece, secondo Platone, proprio dal conflitto tra *lógoi* e *páthē*: l’eroe tragico è calato in un’azione, un *drâma* che lo

¹⁶⁰ Stephan Mallarmé, *Mimique*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, Paris 1945, p. 310.

incalza; ed è ciò che ne determina un *êthos* «irritabile e difforme», ovvero tragico e tutt'altro che preferibile (605 a).

Allo svolgimento dell'azione il mimo sostituisce invece l'esposizione di quelli che Platone, in un passo cruciale delle *Leggi*, definisce «discorsi domestici», o «familiari» (*lógous oikeíous* ~ 811d 1): discorsi la cui *mímēma* (la cui impronta) sia in grado di arrestare l'azione – e dunque alcun conflitto tra logos e pathos, ovvero alcuna cattiva rappresentazione dell'uomo, viene ad aver luogo.

4. 4. 3. Un'espressione – “atteggiamenti e gesti dei corpi” – non ha cessato di accompagnarci ogniqualvolta abbiamo alluso a una possibile alternativa all'etica aristotelica fondata su “azioni e attitudini dei corpi”. L'espressione risale direttamente a Platone (*toû sómatos schēmatismón*) (*Resp.* 425 b 4), ove indica l'aderenza dell'aspetto estetico (vestiario, calzature, acconciatura) e della condotta morale dei corpi.

Affine a *schēmatismón* (atteggiamento, portamento) è il greco *schēma* (da *écho*, avere), il quale denota, in una sola parola, ciò che i Romani separavano in “*figura*” e “*gestus*”. *Schēma* e *schēmatismón* esprimono per i Greci qualcosa come una “gestualità” o una “configurazione” di cui i corpi non possono mancare, una attinenza a se stessi e al proprio modo d'essere, e costituiscono, insieme a *schésis* e *héxis*, una costellazione etica. È al concetto di *schēma* che ora ci volgeremo più approfonditamente. Esso presenta in Platone almeno due accezioni. La prima designa il portamento e gli atteggiamenti dei corpi (un corpo atletico, o un atteggiamento rassicurante si dicono in possesso di *euschēmosýne*: bel portamento) (*Lachete* 182 c-d; *Gorgia* 511 e-b). La seconda è la più ricorrente e assegna il vocabolo alla sfera della pittura, ove compare, il più delle volte, in endiadi con *chrómata* (colori). In un passo del *Gorgia*, schema e colore sono nella stessa relazione che intercorre tra «voci e musica» (*pōnàs kai tà katà mousikén*) e «leggi e comportamenti» (*nómous kai epitēdeúmata*) – afferrare la continuità in questione negli elementi di ogni coppia significa poter accedere alla contemplazione e alla grazia (*chaírenin*) dei corpi (*Gorgia* 486 d 4-e 2).

Tutt'altro che secondaria, la relazione tra schema e pittura ha un preciso valore etico e politico. In un passo fondamentale della *Repubblica*, si può leggere:

dopo aver preso – feci –, come fossero una tela (*hóspēr pinaka*), la città e i caratteri degli uomini, in primo luogo li ripuliremo ... poi tratteremo lo schema

della cittadinanza (*schêma tês politeías*) ... Completeremo il quadro (*pykná*), guardando a ciò che per natura è giusto, bello, sensato e così via, e ne plasmeremo gli uomini, combinando e mescolando dalle attività il nostro omuncolo (*ek tôn epitēdeumatōn tò andreikelon*) su modello di quello che già Omero chiamò “d’aspetto divino” ... Cancellereemo e ridipingeremo da capo finché non troveremo caratteri che riescano il più possibile graditi agli dèi» (501 a 2-c 2).

Nella genealogia critico-politica platonica sembra così essere in questione qualcosa come “una pittura di caratteri”, da cui a sua volta dipenderebbe la configurazione della *pólis*. Ma di tale «pittore di cittadinanze» (501 c 5) era già stato detto in precedenza che non avrebbe colorato gli occhi dell’uomo più belli e fulgenti di quanto già non fossero, né adornato agricoltori e pastori di stoffe e monili superflui, ma che avrebbe, piuttosto, dipinto ciascuno «in possesso del proprio schema», ovvero «il pastore pastore» (*ho geōrgòs geōrgós*), e «il vasaio vasaio» (*ho kerameùs kerameús*). Ed è proprio da tale schema che potrebbe infine sorgere la città (*échon schêma ex hōn pólis gígnetai*)» (419 a-421 a 1).

Nel “possesso di schema” (*schêma échein*) sembra qui essere in gioco la stessa condizione di possibilità di una città felice. Tuttavia, la locuzione “*échon schêma*” è problematica. Essa esprime, a ben vedere, qualcosa come un ridondante “avere la forma” di un “avere” (qual è appunto lo schema). Possiamo tuttavia cogliere ciò che per essa è in questione solo se si riflette allo schema come a una soglia di aderenza tra attività e vita naturale, *epitédeuma* e *zōé*. È proprio a tal riguardo che vengono ora in soccorso i mimi del Sofrone. Se i mimi potevano custodire il paradigma dell’ethopoiia platonica, ciò accade forse perché le loro figure sono realmente in grado, come Platone si auspica per i propri cittadini, di attendere «a una sola cosa in conformità alla propria natura (*heís hèn katà phýsin*) e al tempo opportuno (*kai en kairōi*)» (370 c 4-5). Poiché i mimi di Sofrone, infatti, null’altro mimano – sono – che il proprio stesso *schêma* (la gestualità del loro corpo), e a questo in tutto e per tutto sono conformi, è possibile, allora, che dietro gli abitanti della polis platonica si celi il volto dei mimi siracusani. Non solo non può per essi infatti darsi alcun distacco tra discorsi e attività, *lógoi* e *páthē*, ma anche il loro *bíos* e la loro *zōé*, la forma di vita e il loro semplice essere vivente, sembrano essere, nel gesto, strettamente ricongiunte. È in tal senso che va allora compresa la bella definizione di Melina Pinto Colombo, nei cui termini il mimo esporrebbe «ciò che vive naturalmente

nella vita»¹⁶¹, ove cioè la *zōē* non possa più essere divisa e separata dalle forme e le attività quotidiane.

Così, se “avere lo schēma” vuol dire «essere adusi ciascuno alla propria opera (*toû heautôn érgou ésontai*)», ciò non deve significare, come per Aristotele, poter disporre dei mezzi dell’agire in vista di un fine, bensì far coincidere punto per punto la propria attività con la propria *hormē*, l’impulso naturale; «attenere – nei termini platonici – a ciò per cui ciascuno è naturalmente costituito (*pròs hó tis péphyken*)» (423 d 3-4).

In un suo studio sul concetto platonico di *schema*, Charles Mugler ha osservato come esso designi «la forma che prende un essere o una cosa in seguito a un certo numero di *héxeis* [cioè di abiti], come una *héxis* che si ripete regolarmente, o come ciò che di tutte le *héxeis* permane»¹⁶². Ciò significa che a differenza di Aristotele a permanere, nel processo di formazione di un carattere, non è l’abito (acquisito con l’abitudine) a fare o meno una determinata cosa, ma i gesti che a quello seguono. L’abito non è più votato all’azione, ma alla gestualità. Se l’abito del musicista, ad esempio, consiste per Aristotele nella possibilità di eseguire in ogni momento un brano musicale, ciò che interessa Platone sono piuttosto i gesti del musicista. Essi non coincidono mai con l’esecuzione, essendo più e meno che quella. Se lo spettatore aristotelico si chiede: “che cosa sta eseguendo?”, “che brano è mai questo?”, quello platonico è interessato a scorgere in che modo lo sta eseguendo. Il primo siede a teatro, il secondo s’imbatte, per strada, in un mimo.

Così, i mimi di Sofrone rendono visibili a Siracusa, ben prima che Platone ne filosofasse, l’artigiano artigiano, il pescatore tale e quale un pescatore, l’oratore oratore, non forzando, come i teatranti, né in meglio né in peggio le loro figure; né riproducendo il più verisimilmente possibile le loro azioni.

4. 4. 4. In un passo molto dibattuto della *Politeia*, Platone biasima l’arrivo nella polis di «un uomo capace per sapienza di divenire qualunque cosa e mimare ogni affare (*pantodapòn gignesthai kai mimeïsthai pánta chrémata*)». «Noi – così conclude – lo riveriremo come sacro, stupefacente e piacevole, ma diremo altresì che non vi è, né è giusto che vi sia, un tale uomo nella nostra città. Lo spediremo in un’altra, cosparso di unguento sul capo e incoronato di lana» (398 a 1-8). Sembra che Platone voglia in qualche

¹⁶¹ Pinto Colombo, *Il mimo di Sofrone e di Senarco*, p. 14.

¹⁶² Charles Mugler, “*Ἐξίς, Σχέσις et σχῆμα chez Platon*”, in «*Revue des Études Grecques*», 1957, p. 75.

modo fare i conti proprio col mimo. Tuttavia, si fa presto a dimenticare, qui come altrove, che nel dialogo è in atto una strategia di critica immanente alla sofistica, la quale si presenta proprio come un rovesciamento della stessa mimica.

Alcun interprete moderno pare essere a conoscenza del fatto che il vocabolo *sophistês* doveva in origine designare nient'altro che una forma locale di mimo. Eppure, ogni comprensione del rapporto tra sofistica e filosofia può essere restituita solamente a partire da esso. La fonte di Sosibio (III a.C.) – «i Sicioni, ad esempio, li chiamano [*scil.* i mimi] “fallofori”, altri “autocabdali”, “fliaci” secondo gli Italioti, “sofisti”, infine, come dicono i più» (Athen. XIV 620e) – deve risalire molto addietro, se è vero che tanto Erodoto (II, 49) quanto Pindaro (*Isthm.* IV, 25) testimoniano della natura mimica del sofista. Così, ancora nel periodo classico, Iofonte, figlio di Sofocle, può designare i satiri del proprio dramma come una «turba di sofisti (*sophistôn smênos*) (fr. 1), e il comico Cratino chiamare “sofisti” i poeti inscenati nei suoi *Archilochoi* (fr. 2). Non dovrà allora più sorprenderci d'ora in avanti incontrare nei dialoghi platonici il lemma *mimetês* come sinonimo di “sofista”.

A differenza di altri mimi locali, il sofista doveva tuttavia presentarsi come un «professionista» (*berufsmäßig*) itinerante della mimica, essendo perlopiù invitato a dare spettacoli in occasione di cerimoniali pubblici¹⁶³. È solo a partire da questa accezione di mimo professionista che il sofista poté dappresso acquisire il senso corrente di esperto di retorica e precettore dei giovani dietro compenso.

In questione, nel corpo a corpo tra sofista e filosofo, mimeta e mimo, non è che lo stesso statuto ontologico della mimesi. Per questo, Platone può neutralizzare la figura del sofista solamente revocando in questione l'origine mimica del termine. Poiché non riconosce lo statuto di immagini (*eikóna*) alle esibizioni mimiche (*mimémata*), scambiandole direttamente per il loro stesso essere, il sofista si presenta come un'ombra che incalza e cattura le potenzialità del mimo. È anzi proprio sulla recisione del legame di potenziale similitudine tra immagini e idee, aspetti sensibili e forme conoscibili, che la sofistica può ergere il primato tragico di *poiēsis* e *práxis*, indottrinando sulla possibilità di concretare retoricamente ogni fantasticheria, e aizzando gli Ateniesi all'agire legale senza scrupoli.

¹⁶³ G. Thiele, *Die Anfänge der griechischen Komödie*, p. 410.

Occorre pertanto cautela nel sottrarre alla critica della sofistica le positività da quella catturate della mimica. Quando nel passo della *Politeia* immediatamente precedente si dice che nella migliore delle città «troveremo il calzolaio calzolaio e non pilota oltre la calzoleria (*skytotómon skytotómon kai ou kybernētēn pròs tēi skytotómiai*) e l'agricoltore agricoltore e non giudice oltre l'agricoltura» (397 e 5-7), non è pertanto in questione il mimo, ma la sua forma rovesciata: il rapsodo omerico, il quale mima ora Achille ora Ettore, e da cui discendono tanto il sofista quanto l'attore teatrale (Platone specificherà non a caso che l'uomo venuto dal di fuori «e volesse esporre i poemi» ~ 398 a 3-4). Il mimo di Sofrone non può infatti, a differenza del rapsodo, alternare diegesi e mimesi, modulando la voce e gestendo ora l'uno ora l'altro carattere. Egli è piuttosto vincolato volta per volta a una sola figura – il tonnarotto, la tessitrice, l'incantatrice, la damigella, il messo siracusano etc. etc.: la loro icona è simile all'idea del loro carattere (in tal senso ne è appunto mimesi) per tramite della miniatura del gesto e della voce loro paradigmatici. Ma che cosa può significare dal punto di vista politico questo legame così stretto tra il mimo e il carattere ideale, il mimo del calzolaio e l'idea di calzolaio? Ciò non vuol dire affatto, come molta critica ha frainteso, che la vita felice possa per Platone coincidere con la scelta irrevocabile e la dedizione totale a una sola attività. Piuttosto, un modo per far sì che il calzolaio sia, oltreché calzolaio, anche pilota; e l'agricoltore, senza cessare di essere tale, in certo senso anche giudice, vi è tuttavia, e rappresenta, a ben vedere, l'ambizione politica sottesa a ogni autentico platonismo.

Un calzolaio che non accedesse in qualche misura alle forme di vita del pilota e del giudice sarebbe anzi il più sofista tra i calzolai. Egli ingannerebbe, con tutta la vistosa apparenza di una calzatura, d'essere nient'altro che il depositario della calzoleria. Potrebbe, invece, partecipare dell'uno e degli altri laddove, dissipata la sostanza del lavoro, venisse a contatto col bene che nella propria attività è in questione. Non che cosa sia il calzolaio o il pilota, né quali siano le tecniche per la migliore riuscita delle loro arti, è ciò che deve realmente interessare; bensì come si possa far *bene* il calzolaio, come *convenga* che si mimi il pilota; in che modo (se mai fosse possibile) si possa esercitare bene il giudizio. In ogni opera e attività dell'uomo sarebbe per costui in gioco solamente questo bene insostanziale, analogicamente condiviso da ogni forma di vita. In tal senso, il calzolaio sarebbe paradigmaticamente pilota non meno che giudice: così come si fanno

bene calzari, allo stesso modo – con la stessa dimestichezza del loro bene, del “venire ad essere” dal cuoio – è possibile tenere la giusta rotta e proferire un giudizio impeccabile.

§ 4. 5. La timbrica come superamento dei generi letterari

È nella teoria platonica dei generi letterari che il configurarsi mimico di un’aderenza tra carattere e linguaggio ribadisce la propria dimora politica. Qui le strade di Platone e di Aristotele sembrano ancora una volta divergere in nome del mimo.

Platone eredita nella *Repubblica* la lezione del musico ateniese Damone (V sec.), secondo cui i caratteri (*éthē*) sarebbero il portato dei ritmi e delle armonie musicali¹⁶⁴. Con un’espressione che non può non aver influenzato la definizione peripatetica di mimo, Damone designa il complesso ritmico-armonico della musica nei termini di un “*mīmēma bíou*” – ciò vale a dire che la forma di vita si giocherebbe sul piano mimico del suono. Platone non fa che compiere il passo successivo e assegnare allo stesso linguaggio la facoltà a un tempo mimica ed etica della musica. Che lo stesso linguaggio debba essere inteso nel suo più ampio spettro come canto – «il canto si compone di tre elementi: linguaggio, armonia e ritmo» (*Resp.* 398 d 1-2) – è chiarito nel passo ove le armonie musicali misolidie, ioniche e doriche sono puntualmente corrisposte a specifiche tonalità vocali del parlante. Come per il mimo taurino del già discusso frammento pseudo-eschileo, oggetto della mimesi sono, ancora una volta, non i significati del linguaggio mai i suoni inarticolati e le cadenze: «l’armonia che possa mimare suoni e accentazioni (*àn mimésaito pthóggous te kai prosōidías*)» (399 a 7-8).

Se, come abbiamo osservato in *Archeologia del mimo*, la mimesi trae la propria origine dalla sfera musicale, e se Damone riconduce espressamente la musica a un *mīmēma bíou*, allora è questo piano melodico, asemantico, del linguaggio ciò che infine decide, ogni volta, l’*ēthopoiía*. Col mimo è come se facessimo ingresso in un linguaggio sospeso, ove la grammatica è ridotta a silenzio. In ogni suo gesto riecheggia l’al di qua della lingua, il cui contrassegno è la voce. Così come si è, l’*ethos* – questo non è che il timbro segnato dalla voce nella lingua.

¹⁶⁴ Cfr. Koller, *Damon*, in Id., *Die Mimesis in der Antike*, pp. 21-5.

Occorre distinguere tra il piano del significato e quello della cadenza, la linea e il colore, il che cosa si dice e il come lo si pronuncia. L'andirivieni filosofico tra designazioni e definizioni, nome e frase, si ferma dinanzi alle colorazioni timbriche della voce in cui ricadono i discorsi. Ogni linguaggio-carattere ha nella cadenza il proprio non-detto.

Ben poco si comprende dell'esigenza di una teoria dei generi letterari, se non si tiene lo sguardo fisso su questa costellazione. La distinzione platonica tra discorso diretto (*mímēsis*) e discorso indiretto (*diégēsis*) (392 c-d) ha infatti il compito di ricondurre la poesia alla sfera etica del mimo. Solo presupponendo la facoltà mimica di assegnare una forma di vita, Platone può infatti dire che le favole e i discorsi imprimono o plasmano, come in una eto-fonderia, l'animo degli uditori con una qualche *mímēma* (382 b), o impronta (*týpos*) (377 b).

Ma che cos'è allora realmente in gioco nel discorso diretto (*mímēsis*)? Platone non tralascia nulla: in essa ne va del «farsi simile a un altro nella voce e nel gesto (*homoioûn heautòn állōi hē katà phōnē hē katà schēma*)» (393 c).

Proviamo a fare un passo indietro e a ricordare quanto detto intorno alla poetica aristotelica. Per Aristotele, il poeta fa uso della mimesi quando si figura delle azioni verisimili – in questione non è il “modo” del discorso (come parla Omero?), ma il “che cosa”, i fatti. Per Platone invece, tutt'al contrario, la mimesi del poeta consiste nel rendere la propria *phonē* e i propri *schēmata* simili a quelli del carattere poetato. Non l'esser-cosa ma l'esser-come.

Ogniqualevolta il poeta introduce un discorso diretto, egli «nasconde se stesso (*heautòn apokrýptoito ho poiētēs*)» (393 c 11) dietro un carattere. È come se il poeta, abbandonata la presa della parola, lasciasse ora il linguaggio sospeso al di là del locutore. Egli si dispone, allora, a riguadagnare la soglia mimica della voce.

Prima di assumere la maschera dei personaggi di volta in volta implicati a parlare, il poeta deve fare cioè un passo indietro e appercepire l'esistenza timbrica di una voce. Solo versando la propria dizione nella cadenza egli può mimare il carattere, ora crucciato, ora furente, poniamo, di Achille. Allo stesso modo si comportano i marionettisti che modulano, al di qua del banco, la loro voce a seconda della marionetta.

Solamente colui che afferra il linguaggio in assenza di locutore, i gesti del mimo al di qua del poeta, può – sembra dirci Platone – accedere a un linguaggio-carattere.

§ 4. 6. Mimesi e metessi

In un passo per noi fondamentale della *Metaphysica*, Aristotele scrive:

Così, costui [*scil.* Platone] designò questi enti col nome di “idee”, e i sensibili accanto a questi (*tà d’ aisthētà parà taûta*), e secondo questi tutto ciò che si dice (*katà taûta légesthai pánta*); secondo partecipazione (*katà méthexin*), infatti, ogni cosa è omonima alle forme (*homónyma toîs eidesin*), egli ha solo cambiato il nome in “partecipazione”: già i Pitagorici, infatti, dicono che gli enti sono “per mimesi dei numeri” (*mimései tôn arithmôn*), Platone, invece, avendo cambiato il nome, dice “per metessi” (987 b 8-13).

Un ulteriore aspetto è capace di riabilitare, in Platone, il mimo. Di esso ci occuperemo più dettagliatamente in *Mimo e analogia*, ma può essere utile fin da subito anticiparne alcuni motivi. Nella stessa mimesi poetica e ancora tra le battute della *Repubblica*, Platone non ha in alcun modo condannato la facoltà, propria a ogni ente, di mimare la propria idea, come se ne fosse, appunto, “mimo”. Piuttosto è lo *pseûdos*, la “menzogna”, la volontà di conferire verità a ciò che è mera apparenza, ciò che merita il biasimo. I *phantásmata* di poeti e tragici non soltanto sono distanti dalla verità, ma fingono propriamente di riprodurla. Come bene ha notato Gianni Carchia, «Platone condanna precisamente quell’arte che non sia imitativa fino al punto di farsi *metessica*, dunque l’arte sofistica, che pretende di surrogare il reale, di ‘produrre’ la bellezza [...] Platone salva dunque la *mimetiké* che [...] ha a suo presupposto l’abbandono di ogni pretesa demiurgica»¹⁶⁵.

Se è vero che il mimo propriamente non “produce” alcunché, non crea né personaggi né storie – né a rigore ne “riproduce”, intendendo piuttosto *esibire* ogni carattere nella propria specificità e nel mero essere così come è quel carattere, allora è forse possibile intravedere, nel genere mimico, proprio quella tendenza alla “metessi”, alla partecipazione, che lo allontana da ogni ri-produzione della realtà – e che Platone non a caso designa, in sinonimia con la mimesi, come la sola possibilità di contatto tra il sensibile e l’idea.

Qualcosa di simile deve avere avuto in mente anche Jacques Derrida, quando, commentando il testo di Mallarmé sui gesti del pantomimo, osservava che la mimesi,

¹⁶⁵ Carchia, *L’estetica antica*, p. 98.

«prima ancora di poter essere tradotta con “imitazione”, significa la presentazione della cosa stessa, della natura, della *physis* che si produce, che si genera e che appare (a sé) in quanto tale»¹⁶⁶. Il mimo, in tal senso, esprime «l’equivalenza di *teatro* e *idea*, vale a dire, come questi due nomi indicano, la *visibilità* del visibile»¹⁶⁷.

§ 4. 7. Nascita della prosa ritmica

Ed infine, se è vero che mimo e dialogo hanno in comune la natura a-drammatica del discorso, allora il presupposto della riforma, poetica e politica, che la filosofia platonica assume come proprio compito coincide precisamente con la scelta, che mimografo e filosofo condividono, della scrittura in prosa. È con Sofrone, infatti, che il discorso prosaico (la tensione stilistica a neutralizzare l’artificio della scrittura) viene liberato dalla funzione retorica cui Gorgia lo aveva destinato, assumendo per la prima volta dignità letteraria.

Eppure, lo stile del mimografo riserva un carattere proprio, scopritore e rivelatore insieme, ancora una volta, della natura musicale del linguaggio quotidiano. In un celebre scolio al canto parenetico di Gregorio Nazianzeno si dice che questi, imitando Sofrone, «si servì di membri ritmici e di cola non tenendo in alcun conto le analogie poetiche»¹⁶⁸. Pur in assenza di versura, la prosa sofronea non disdegnava affatto il ritmo, potendo figurare, come ha ben espresso Olivieri, «un ché di intermedio fra prosa e poesia»¹⁶⁹ – «Coi mimi – scriveva ancora Hirzel – si apprende per la prima volta di quale efficacia la forma del dialogo sia capace nella poesia»¹⁷⁰.

Che il linguaggio pur dimesso del mimo fosse tuttavia accompagnato da un’attenzione allo stile e da un’affinità col poetico è peraltro testimoniato già dagli antichi: l’*Etymologicum magnum* (289, 7 cod. B) sottolinea la presenza dell’allitterazione nel

¹⁶⁶ Jacques Derrida, *La double séance*, in Id., *La dissémination*, Éditions de Seuil, Paris 1972, p. 237.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 258. Anche Eva C. Keuls, *Plato and Greek painting*, Brill, Leiden 1978, pp. 9-29, sembra aver colto che Platone traspose, o meglio estese, il concetto di mimesi dalla sfera della danza e della musica a quella ontologica della relazione fra sensibile e intellegibile.

¹⁶⁸ Cfr. Eduard Norden, *Die Antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 2 Bd., Teubner, Leipzig 1898 (Neudruck De Gruyter 1995), p. 46.

¹⁶⁹ Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, p. 112.

¹⁷⁰ Hirzel, *Der Dialog*, p. 26.

passo *en hóssōi déei dadýssesthe* (fr. 112); e della stessa figura si hanno esempi anche altrove (es. fr. 121: *pô tis ôn ónon ōnaseítai*)¹⁷¹.

È così lo stesso carattere musicale del linguaggio – una *léxis* che superi la dialettica fra prosa e poesia – a sciogliere l’endiadi di *mímēsis* e *lógos*; la musica a custodire l’arcano della buona *ēthopoía*. Lo stile di scrittura platonica, «questo nuovo genere letterario», come lo definì Giorgio Colli¹⁷², non è poi così “nuovo”. Designato da Platone con il nome di “filosofia”, fu non a caso definito da Aristotele come «una strada intermedia fra la prosa e il verso» (*De Poetis*, fr. 73 Rose) – una ricerca, nella mimica, della musica del linguaggio.

¹⁷¹ Cfr. Olivieri, *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia*, p. 178.

¹⁷² Giorgio Colli, *La nascita della filosofia*, Adelphi, 1975, p. 110.

5. Al di là della somiglianza. Mimo e analogia

*hores dûz lieber hêrre,
ich sage dir ein scône spel*

Kaiserchronik

etiam capillus unus habet umbram suam

Publilio Siro mimo

«perché sei ancora giovane, e la filosofia non
ti ha ancora catturato come farà quando non
disprezzerai nessuna delle cose basse e ridicole»

Platone, *Parmenide*

§ 5. 1. Al di là dell'*ēthopoia*

Tutt'altro che incline alla tragedia, la filosofia sembra dunque custodire una latente vocazione e un riservato amore per il mimo.

Che cosa sia realmente in questione nell'antico mimo del Sofrone si è provato nel modo forse più impeccabile a descrivere Karl Kerényi, nelle cui parole il mimo presenterebbe «un'immagine della vita (*Lebensbild*) retta da personaggi che discorrono e agiscono, la quale può esistere anche senza alcun intreccio drammatico. E principalmente: tale genere ha di mira ... [nient'altro che] un'imitazione fedele alla natura. Ciò che essa raggiunge è, per così dire, una “somiglianza spettrale”»¹⁷³.

¹⁷³ «Ein von sprechenden und handelnden Personen getragenes Lebensbild, das auch ohne jede dramatische Verwicklung sein kann. Und das Wichtigste: diese Gattung beabsichtigt ... [nichts anderes als] naturgetreue Nachahmung. Was sie erreicht, ist eine sozusagen „gespenstische Ähnlichkeit“», K. Kerényi, *Sophon oder der griechische Naturalismus*, in Id., *Apollon. Studien über antike Religion und Humanität*, 1953, (pp. 134-56), p. 135.

È forse il momento, svolgendo il suggerimento di Kerényi, di provarsi a spingere l'*ethopoia* di sofroniana memoria ben al di là del suo indiretto contributo per l'invenzione della forma filosofica del dialogo. Essa andrebbe, ora, piuttosto, situata in una qualche scoperta di linguaggio, ovvero nel gesto che tiene fortemente coesi, come notava Aristotele nel suo *De poetis*, in un'endiadi *logos e mimesis*.

È in quel linguaggio che nel *Politico* è detto «altro» (*tòn lógon héteron*), il solo che sia consono alla visione di «quanto è di maggior pregio» (*megístois kai timiōtátois*), che Platone ha voluto – così la nostra ipotesi – celare il proprio omaggio, foss'anche inconsapevole, a quell'antica affezione per il mimo, legandone indissolubilmente i caratteri al modo, per il filosofo, di approssimarsi all'idea. E poiché quel modo coincide con un'elaborazione del linguaggio analogico, è la coincidenza di quest'ultimo con il carattere mimico e con il comico che il presente capitolo si propone di indicare. Ciò che l'aneddoto biografico potrà allora rivelare sarà propriamente il senso ultimo del convergere di *êthos* e *lógos*, carattere proprio del mimo e linguaggio della filosofia.

§ 5. 2. *Phaûlon* e *parádeigma*

È stato Aristotele, nella *Poetica* e nella *Politica*, a fissare per noi il punto “filosofico” del comico carattere. Campeggia fin da allora in qualità di assunto fondamentale della tradizione letteraria e politica dell'Occidente l'attribuzione all'*ethos* comico della qualità originaria di “basso”, “inferiore” (gr. *phaûlon* ~ lat. *paucum*, *paullum*). Ne è invece contraltare l'*ethos* tragico (che Aristotele considera anche l'unico valido, poiché subordinato all'azione), designato come “alto”, “superiore” (*kreittōn*, *spoudaîon*). Se la commedia, dunque, ha essenzialmente a che fare con l'esposizione, mediante il gesto e il linguaggio dei suoi caratteri o personaggi, del *phaûlon* – del ridicolo, del profano e del dappoco (contrapposto all'austero, l'eroico ed aulico) –, ciò significa, allora, che il gesto e il linguaggio filosofici devono dimorare anch'essi presso una qualche forma di esposizione di *prâgma* faulotico, una familiarità con la cosa “bassa”, e di poco valore.

Non può allora sorprendere se una bizzarra inclinazione alla piccolezza attraversa con disinvoltura i dialoghi di Platone. Difficilmente essa potrebbe essere sopravvalutata: non soltanto ha la propria dimora nella stravagante figura di Socrate – continuamente

raffigurato sulla scena come un sileno o un satiro insolente, una figura, cioè, che poco si approssima al severo ideale del saggio –, ma diviene persino la cifra essenziale di ogni tentativo di accostarsi all'idea. Quando Alcibiade, in un passo famoso del *Simposio*, osserva che Socrate non fa altro che discutere tutto il giorno «di asini da soma e di alcuni fabbri e calzolai e conciapelli e pare che dica sempre le stesse cose con le stesse parole, cosicché ogni individuo inesperto e insensato deriderebbe i suoi discorsi», egli lo sta collocando precisamente nel luogo di incontro tra commedia e filosofia: quel parlare, infatti, quell'affaccendarsi su cose di poco conto, coincide precisamente con «il dire i soli discorsi che abbiano intelligenza, quegli stessi che siano compiutamente divini» (*Symp.* 222 a).

Non occorre affatto cercare a fondo per comprendere che l'intera filosofia platonica costruisce la propria architettura dialettica, e con essa la propria dedizione per le cose di maggior conto, a partire da quel che v'è di «più piccolo» (*smikrótaton*), «vile e semplice al tempo stesso, rispetto a ciò che è più nobile e più complesso»¹⁷⁴.

La più chiara esposizione di ciò è forse contenuta in un passaggio del *Politico*. In esso è in questione la natura e l'uso, per la filosofia, dei paradigmi (*paradeígmata*), o “esempi”. Socrate il Giovane e lo Straniero di Elea si trovano a discutere su quale sia la natura del politico. Dopo aver cercato invano una risposta a mezzo di un lungo racconto – è il celebre mito dell'età dell'oro e del pastore celeste di uomini –, si decidono a ricorrere a ciò che, da solo, pare in grado di dischiudere la conoscenza delle cose di maggior pregio. Come in un inatteso rovesciamento, Platone indica quel luogo rivelatore precisamente nel *lógos* che abbia ad oggetto le «cose più piccole» (*en toís eláttoisin*), che ricorra cioè ad un «esempio assai minuto»:

è ben difficile, oh demonico, indicare in modo adeguato qualcosa di più grande (*endeíknysai ti tôn meizónōn*) senza ricorrere ad esempi (*mè paradeígmasi chrōmenon*)” (277 d 1-2).

E l'esercizio in ogni ambito è più facile nelle cose più piccole piuttosto che in quelle più grandi (286 b 1-2).

Ciò che rende i *phaúla* il punto di partenza di ogni linguaggio che si provi a dire l'idea è ovvero la loro capacità di divenire dei *paradeígmata*, o *exempla*. Solo a ciò che è

¹⁷⁴ G. Carchia, *La favola dell'essere*, p. 36.

“semplice”, “minuto”, e che per questo è detto essere il più «facilmente conoscibile in modo vero», è dato di assumere su di sé la veste straordinaria dell’esemplarità. È anzitutto in tal senso che quel che per la commedia è il carattere corrisponde in filosofia al fatto linguistico – che, ovvero, *prâgma* comico e *prâgma* filosofico coincidono.

Con un’inedita trasposizione filosofica dell’esibizione sovrana dei caratteri (semplici, dimessi, persino ordinari), le cose dappoco ottengono infatti di aprirsi all’intelligibilità dell’idea, e ciò proprio in virtù del loro rendersi “esempio”. Tutti i ricorsi socratici a figure di “basso valore” (ad es. il tessitore nel *Sofista*, il pescatore nel *Politico*, il piviere nel *Gorgia*) sono da comprendersi in questa luce comico-esemplare. Come ciò venga ad aver luogo, però, – come, ovvero, il “basso” possa divenire paradigma, e il paradigma custodire l’accesso all’idea – non è affatto immediato da afferrarsi.

In un vivace passaggio del *Fedone*, che doveva ritrovare la propria eco in un racconto fantastico di René Daumal (*Le monte analogue*), Platone aveva parlato del transito che il *lógos* compie, spostandosi da quanto ha di più certo verso il luogo oscuro dell’inconsueto, come di una “zattera”: come l’imbarcazione di soccorso denominata “L’Impossibile” su cui si impelagano gli esploratori di Daumal alla ricerca del continente del “Monte Analogo”, il linguaggio paradigmato-poetico traghetta le anime da ciò che ad esse è familiare a quanto, per la sua stessa grandezza, appare irrimediabilmente eccedente. È in questo venturoso attraversamento per mare che il paradigma mostra tutto il proprio pregio: esso non è, a rigore, null’altro che *l’aspetto assunto dall’esperienza quotidiana nello stesso momento in cui si apre verso la propria conoscibilità*.

A dispetto di quanto si è soliti ritenere, l’esempio non ha tra i dialoghi platonici la funzione di un mero strumento, per quanto complesso, del procedimento dialettico: né un mero valore pedagogico né un compito semplicemente euristico possono esaurirne la portata. Un grave fraintendimento accompagna del resto la comprensione di come le cose, ovvero le cose di poco valore, possano rendersi esemplari: esse sono state intese, non di rado, quali rappresentanti individuali di una più estesa classe, o di un “universale”. Non soltanto l’“esempio” della dialettica platonica non conosce affatto l’universale, ma esso si qualifica anzitutto per il nesso tutt’altro che peregrino che istituisce tra particolari. Come ha sufficientemente mostrato Giorgio Agamben, il caso esemplare non può costituirsi come “parte” di una classe (o universale), poiché «nel momento stesso in cui

la esibisce e delimita, [...] esso fuoriesce da quella»¹⁷⁵. Il «paradosso dell'esempio», cioè, consiste nel fatto che «il termine che funge da paradigma sia disattivato dal suo uso normale, non per essere spostato in un altro ambito, ma, al contrario, per mostrare il canone di quell'uso, che non è possibile esibire in altro modo»¹⁷⁶. Occorre soffermarsi con cura su queste circostanze.

§ 5. 3. Paradigma del paradigma – Medio e analogo

Un'esemplificazione della cosa in questione nell'esempio è fornita da Platone ancora nel *Politico*. Si tratta per noi di un passo particolarmente paradigmatico, del resto ironicamente definito dallo stesso Platone «paradigma del paradigma»:

Sappiamo che quando i fanciulli stanno apprendendo a leggere e a scrivere [...] essi distinguono in modo soddisfacente ciascuna lettera (*stoicheiōn*) nelle sillabe (*syllabōn*) più corte e più facili (*en taîs brachytátais kai rháistais*), e possono dire il vero intorno ad esse (*talēthē phrāzein*) [...] Non riconoscendole, però, in altre, allora si sbagliano sia nell'opinione che nel dirle (*dóxēi kai lógōi*)” (277 e 3 - 278 a 3).

Colui che si provi a comprendere ciò che è “di maggior pregio” assume qui, nelle parole dello Straniero, l'aspetto di un fanciullo che, pur sapiente dinnanzi alle sillabe “corte e facili”, non riesca ad accedere alla comprensione delle più complesse, e non sia di fatto in grado di pronunciarle. È a questa difficoltà che viene in soccorso il *parádeigma*:

Il modo più bello e facile per condurli a ciò che non è ancora conosciuto [sarà, allora,] anzitutto ricondurli a quei casi in cui avevano assunto correttamente (*orthōs edóxazon*) le lettere, e ivi condotti, porli accanto (*tithénai pará*) ai casi non ancora conosciuti, e, ponendoli accanto (*parabállontas*), indicare che in entrambe le combinazioni esiste la medesima somiglianza e natura (*tēn autēn homoiótēta kai phýsin*). Ora, una volta che le cose assunte in modo vero (*alēthōs*) siano state mostrate nel loro esser-poste-accanto (*paratithémēna*) a tutto ciò che è ignorato, e, mostratele, siano divenute così indici-di-ciò-che-è-accanto (*paradeigmata* ~ esempi), ne risulterà che in ogni sillaba ciascuna lettera sia detta essere “diversa”, in

¹⁷⁵ G. Agamben, *Homo sacer*, Torino 1995, p. 26. Il caso di un performativo riesce bene ad illustrare la situazione propria del paradigma: l'enunciato “apri la porta”, inteso quale esempio di performativo, cessa di essere compreso come un'effettiva esortazione: ad esso non può corrispondere nessuna azione reale. E tuttavia, essendone esempio, esso non può cessare di essere trattato come un performativo.

¹⁷⁶ G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino 2008, p. 20.

quanto è diversa dalle altre, e tuttavia “identica”, poiché allo stesso modo sempre identica a se stessa” (278 a 8 – c 1).

Alcuni caratteri essenziali dischiudono la nozione platonica di “paradigma”.

5. 3. 1. Esso è anzitutto definibile come quell’essere intorno a cui ci si possa intendere correttamente (*orthôs edóxazon*); che funga, come già nel *Fedone*, da navicella “dal logos più saldo” verso l’instabile. Il gesto con cui si assegnano correttezza (*orthótēs*) e verità (*alétheia*) alla *dóxa* (cioè a una cosa “dappoco”, lungi da ogni “stabilità” ontologica), appare provocatorio se confrontato con, tra gli altri, un passaggio del *Timeo*, ove si precisa che un *logos* «saldo e immutabile e inconfutabile» corrisponde solo a ciò che è «stabile e saldo e con intelletto (*monímou kai bebaíou kai metà nou*)» – è, cioè, «congenere» all’«essere» (29 b-c). Pertanto, nella misura in cui, nel *Politico*, a una cosa dappoco, quale è la sillaba, è attribuito un conoscere “vero”, saldo, ciò significa che, nel costituirsi del *phaûlon* in *parádeigma* è in questione il transito da un linguaggio connaturato all’ordine sensibile a un linguaggio congenere all’ordine delle idee. Il paradigma costituisce cioè precisamente la soglia in cui si situa il linguaggio nel suo passaggio dall’immagine al vero, dall’incerto al più saldo.

5. 3. 2. Il discorso tratto dal *Politico* riesce ancora a precisare, in secondo luogo, lo statuto del *lógos* paradigmato-poetico. È una lettura attenta del passo a mostrare, infatti, come in questione, in questo «paradigma del paradigma», sia l’esibizione di un qualche peculiare nesso che lega il piano delle lettere e della sillaba note a quello delle lettere e della sillaba ignote. La natura paradigmatica della cosa di poco conto si comprende cioè solo nella misura in cui si riesca a venire a capo della speciale forma della relazione che sussiste tra i quattro termini del discorso. Ma ciò che a ben vedere anzitutto accade, allorché la sillaba nota è condotta sulla soglia del suo divenire “esempio” di sillaba ignota, non è che lo svelamento della relazione interna che sussiste fra le singole lettere e la sillaba. Paradigmatica è, cioè, la prima sillaba, nella misura in cui ciò che viene riconosciuto come decisivo per l’articolazione in essa delle lettere, possa essere trasportato come veicolo di articolazione di qualsivoglia altra sillaba.

Così, nel passaggio dall’esempio all’esemplificato, in questione non è affatto la definizione della sillaba (ovvero delle singole lettere, intese nella loro qualità propria),

ma soltanto il *lógos*, la *ratio* che le lettere instaurano tra di loro e, in quanto tali, con la sillaba che vengono a formare. Datità e denotazione comuni della sillaba vengono cioè come disattivate, sospese: essa non diviene *parádeigma* in quanto “parte del discorso” (o qualsivoglia altra definizione ad essa attribuibile, che miri a coglierne qualcosa come una *quidditas*, un’essenza), ma solamente in quanto *veicolo di intelligibilità della lettura* (esibizione della leggibilità). Questa si accompagna anche sempre a qualcosa come una *héxis*, ciò che Enzo Melandri chiama «un abito di comportamento intelligente»¹⁷⁷, ovvero sia un *uso esemplare* che si può comprendere senza mai dover essere spiegato – i paradigmi, in tal senso, come specifica l’autore, «non vanno soggetti a norme» (*ivi*).

Nel trasferimento del “saper-leggere” la prima sillaba al saper-leggere la seconda, essendone sospese le *quidditates*, ciò che viene realmente “trasferito” non è altro che la *leggibilità stessa* comune ad entrambe. È in questa forma speciale del nesso che dalla prima coppia è riposto nella seconda, che il paradigma dischiude l’aprirsi della lettura alla sua stessa idea: intendere *quel che è in questione* nel suo *prágma* significa esporne il *lógos* nella dimensione dell’*alétheia*.

Nel designare la cosa come “esemplare”, il linguaggio ha a che fare, in altri termini, non più con un individuo, o una sostanza, bensì solamente con ciò di cui ne va nel suo essere esemplare, e dunque nel suo rapporto (inteso, secondo l’etimo latino, come un permanere nel passaggio, *pro porta*¹⁷⁸) con la cosa esemplificata. Ciò consente, da solo, di conferire alla cosa lo statuto ontologico di essere paradigmatico. Esso dischiude l’*opportunitas* propria del linguaggio, ciò che, come una navicella, riporta le cose verso casa.

5. 3. 3. Che questa speciale forma di relazione in questione nella genesi del paradigma coincida con qualcosa che è, come si è argomentato, più e meno che una relazione fra individui, è mostrato da una specifica dottrina di ordine matematico-musicale che doveva risalire al *Perì tês mousikês* (D.-K. 35 B 2) di Archita di Taranto, la quale Platone dovette stimare particolarmente paradigmatica della situazione propria del linguaggio.

¹⁷⁷ Enzo Melandri, *La linea e il circolo, Studio logico-filosofico sull’analogia* (1968), Quodlibet, Macerata 2004, p. 23.

¹⁷⁸ Il senso originario del verbo *porto* s’incontra nel *De Bello Gallico: navis que portaret milites* (5, 23, 3); *exercitum reportare* (*ivi*, 2). Il significato iniziale di “passaggio” fu ripartito fra i sostantivi *porta* e *portus*: il femminile stante ad indicare il luogo di soglia terrestre; il maschile, invece, il varco fra mare e terra (Ernout-Meilleit, *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, pp. 524-25).

Archita propone nel suo testo sulla musica la teoria di una speciale forma di relazione – di cui avevano già parlato Pitagora e Ippocrate – che appella “*analogía*”. Egli preleva tre grandezze diverse (o “limiti”: *hóroi*) (A, B, C) e immagina che fra la prima (A) e la seconda (B) sussista qualcosa come un “medio” (*mésos*) – o “intervallo” (*diástēma*) –, che possa essere riconosciuto anche nella relazione fra la seconda (B) e la terza (C). Chiama pertanto “analoga” l’eguaglianza fra il primo e il secondo medio (fra $A = B$ e $B = C$). Ciò significa, volendo ricorrere all’esempio che molti secoli più tardi dovrà fornire Varrone, che nel caso di tre grandezze aritmetiche: 1, 2, 4, è possibile trasporre il rapporto interno alla coppia 1 e 2 a quello che intercorre fra 2 e 4. Ciò che ha dunque luogo nell’esempio di Archita e di Varrone è ovvero il rendersi paradigmatico della prima coppia nei confronti dell’altra: il rapporto 1/2 desumibile da ciò che con Platone diremmo un “corretto opinare” intorno alla prima diade diviene cioè veicolo d’intelligibilità della seconda diade. Sembrerebbe, tuttavia, che tale intellegibilità in questione nell’analogia non consista in nient’altro che in una identità dei rapporti – «una volta messe a confronto fra loro (*simul collata*)» le coppie, dice Varrone, «ciascuna di esse, separatamente prese, ha lo stesso *logos*» (*De Lingua Latina*, X, 3, 37-38)

Tale dottrina dovette ricevere, però, una volta trasposta, con Platone, sul piano della *téchnē dialektiké* (costituita da *analogía kai diaíresis* ~ *Resp.* 533 a), una inedita, decisiva, connotazione ontologica¹⁷⁹. Platone intende ovvero filosoficamente ridurre l’arcano analogico della *mesótēs* di Archita, l’intervallo affatto matematico, in una medialità dialettica fra enti, intesi quali soglia – «delimitazione» (*hóros*), appunto – fra sensibile e intellegibile, *práγμα* e *lógos*.

La migliore esemplificazione analogica di questa straordinaria trasposizione filosofica paga debito, non a caso, della propria origine geometrica: Platone immagina, in un passo i cui eccessi interpretativi cedono solo dinanzi alla suo impregiudicato senso letterale,

¹⁷⁹ Il prelievo platonico del concetto dalla sfera della musica e la sua introduzione in quella della *technē dialektike* non deve sorprendere. Se è vero, con Johannes Lohmann che parola e numero, matematica e filosofia, ascendono genealogicamente alla nozione di *logos* inteso quale rapporto fra enti musicali, il linguaggio ana-logico deve allora apparire come una speciale residenza della matematica nel linguaggio, o meglio un’esposizione dello loro comune ascendenza musicale. Platone ne precisa il senso nel *Protagora* (332 d), dove *analogízomai* è compendiato dal verbo *synarmóttō*: nel ricapitolare le cose finora dette, esse paiono dunque disporsi in una qualche forma di consonanza. Resta aperta a un ulteriore sviluppo la questione, sulla cui esigenza il lettore non potrà che convenire, di un’indagine sui limiti e l’estensione della corrispondenza di medio dialettico e medio musicale. Cfr. Johannes Lohmann, *Mousiké und Logos*, Stuttgart 1970.

una “linea” (che in greco si dice allo stesso modo della lettera e della nota musicale), ai cui segmenti bisecati fa corrispondere le diverse forme di conoscenza (*dóxa, eikasía, diánoia, nóus*), e mostra come le prime due corrispondano alla seconda coppia *anò tàn autòn lógon* (*Resp.* 509 d): come il loro intervallo sia ovvero paradigmatico, cioè medio dialettico, della comprensione delle altre. Così ancora nel *Gorgia*, ove l’autore appella esplicitamente «*lógos hōsper hoi geōmétrai*» (discorso come quello dei geometri ~ 465 b7) l’analogia che Socrate istituisce fra le coppie ginnastica/medicina, legislazione/giurisdizione, moda/culinaria, sofistica/retorica. (Evidente come in questione non sia l’identità, bensì l’intellegibilità delle *téchnai*; la cosa stessa che in ciascun ambito – fisiologico, politico, edonistico, demotico – viene ad essere egualmente posta in questione).

Pertanto, ritornando all’esempio iniziale tratto dal *Politico*, “analogo” è, per quel che ci interessa, *non* semplicemente il medio (cioè il rapporto) che intercorre fra le lettere, bensì il fatto stesso del loro essere medio, l’esposizione dell’essere in rapporto in questione nella prima coppia, in quanto può divenire veicolo d’intelligibilità e definizione della seconda. Non da un’eguale lettura, uguale rapporto (*lógos*), dunque, sono unite le due sillabe, ma da una comune partecipazione alla leggibilità. Così, la definizione che la tradizione matematica ha conosciuto come “eguaglianza di rapporti” (o di medi) deve essere filosoficamente precisata: l’analogia non consiste nella scoperta di una semplice identità di rapporti, bensì piuttosto nel loro accostamento in un intervallo, un varco, ove infine venga ad esposizione la loro stessa medialità analogica. Questo, e nient’altro, è ciò che rende l’una sillaba paradigma dell’altra, e in ciò consiste la loro relazione analogica.

«Altro» (*héteron*), «vicendevole» (*anà lógon*) è allora quel linguaggio, di cui è in questione nel *Politico*, che sappia dischiudere, nel disporre i *prágmata* in serie analogiche, la loro paradigmatica medialità, ovvero l’intelligibilità in questione nel loro discorso.

§ 5. 4. La formula dell’analogia

Che l’esposizione del paradigma presupponga la tessitura di corrispondenze di tipo analogico è mostrato ancora da un celebre passo del *Fedone*, in cui Socrate, nel discutere

intorno a quale sia la «causa originaria del tutto», decide di ricorrere a uno schema analogico tra quattro termini (eclissi, specchio d'acqua, enti, linguaggio). In quel passo, Socrate ricorre, per esprimere l'idea di linguaggio, al paradigma dello specchio d'acqua. Egli compara analogicamente il medio che intercorre fra l'eclissi solare e la sua immagine riflessa in acqua, a quello che intercorre fra la cosa (*prâgma*) e il linguaggio (*lógos*). L'uso dell'analogia è decisivo e ha funzione di evitare proprio ciò che tanta tradizione platonica doveva in malafede fraintendere: il linguaggio, come esplicita Socrate, può dirsi solo «tale quale» (*toioútón ti* ~ 99 e 1), e giammai “lo stesso” di un'immagine riflessa. Ciò significa che il *prâgma* vi dimora *così come ne va*, per l'acqua, del riflesso d'eclisse, senza tuttavia mai appartenere alla medesima classe.

La formula che definisce ciò che è in questione in quel rapporto è: «*hópēi potē échei*» (*Phaed.* 99 c 7): essa ricalca fedelmente quella mediante cui Archita esordiva nelle proprie analogie: «*hókka éōnti*» (D.-K. 35 B 2) – quel che l'analogista intende afferrare non è cioè quale, né che cosa, sia la causa originaria, bensì solo «in che modo possa mai aversi» (*ope pote echei*). Dell'essere in questione nell'analogia deve cioè interessare solamente lo ὅπῃ ποτε, ovvero sia la *dýnamis*, il modo, un certo modo di essere la cosa in rapporto, nel medio del passaggio fra se stessa e l'altra, e non più, o niente affatto, il *ti*, l'essenza. In ciò, pertanto, il termine della relazione analogica null'altro è che un paradigma: come aveva ben compreso Victor Goldschmidt, «*l'élément paradigmaticque est lui-même un rapport*»¹⁸⁰.

§ 5. 5. *Superparticularis proportio*

È possibile, tuttavia, che proprio la traduzione del greco “*analogía*” nel latino “*proportio*” abbia impedito di cogliere ciò che, in quanto fondata sul paradigma, è in questione nella relazione analogica. Con tale vocabolo di origine economico-giuridica era indicata a Roma la parte di cui era lecito detenere il possesso (Catone, *Agr.* 106, 2: «*siquid plus voles aquae marinae concinnare, pro portione ea omnia facito*» – «se qualcuno volesse ricavare più acqua marina, sarà fatto secondo le debite parti»). O ancora Plinio, in altro contesto: «*luna aequa portione divisa*» è l'espressione tecnica per indicare il

¹⁸⁰ V. Goldschmidt, *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*, Paris 1947.

quarto di luna (2, 42). In verità, come si è cercato di mostrare, l’analogia, in quanto interruzione paradigmatica del rapporto di quiddità, consente precisamente, non appena introdotta tra i componenti della dialettica, di liberare il particolare da ogni sospetto che esso possa entrare in rapporto con un “universale”. Qualcosa di simile doveva in tal senso accadere in quella «*seemingly arcane relation*»¹⁸¹ che Boezio aveva definito, nel *De musica*, «*superparticularis proportio*»¹⁸² – gli enti, una volta condotti sul piano analogico, sospendono il loro rapporto particolare. Il paradigma muove, ovvero, come dice Aristotele, dal particolare al particolare (*hos méros pròs méros*) (*Anal. Pr.* 69 a 14-15), a patto di precisare, però, che la sua *metábasis*, quel suo navigare, non delinea più il cieco salto, retorico-poetico, da un genere all’altro (*Ret.* 1357 b), bensì un “permanere nel passaggio” (in questo senso “*pro porta*” e non “*pro portione*”), dall’esemplare all’esemplare, nel medio superparticolare dell’intelligibile.

È ancora il nostro passo del *Politico*, a contenere, in ultima sede, un indizio proverbiale di questa resistenza del paradigma a istituire relazioni tra particolare ed universale. L’esempio dovrà, vi è detto, essere esposto come “ciò che è accanto” (si noti il bisticcio «*para-ballo para-tithemi para-deiknymi*»). Nient’altro, infatti, “*parádeigma*” significa se non il fatto di essere “indice-di-quanto-è-dappresso, accanto”. Si tratta, come ben cifrato nel tedesco *Bei-spiel*, di una *fabula-che-è-accanto* (a. ted. “*spel*” vale *sermo*, *fabula*: “*ich sage dir ein scône spel*”: “ti narro un bel racconto”), così come accade ancora nella forma evangelica della *parabolé*, o *hypódeigma*. L’esempio, come notano i Grimm, è ovvero in origine un logos, una “*Erzählung*”, il cui fine non risiede, come nelle pene giuridiche e, per ciò che è qui di nostro interesse, nella tragedia, nell’esposizione di un’azione esemplare¹⁸³.

Ciò significa, in altri termini, che l’esempio è un essere-alla-pari, il cui aver luogo non può intendersi alla stregua di un sovrastare o di un sottostare. In quanto cioè l’esempio è

¹⁸¹ Daniel Heller-Roazen, *The Fifth Hammer*, New York 2011, p. 36.

¹⁸² «*Superparticularis proportio scindi in aequa medio proportionaliter interposta numero non potest*» (*De musica*, III, 11).

¹⁸³ «*Spell e Beispell* presuppongono originariamente una narrazione (*Erzählung*), e il significato di *exemplum*, *Vorbild*, che si manifesta attraverso un’azione (*durch die That*), posto nell’odierno *Beispiel* era loro del tutto estraneo» (Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, p. 1395). Ulfila vi tradurrà il gr. *mythos* (1 Tim. 4, 7). Nella lingua del basso renano c’è *Spellchen*, sinonimo di “*Märchen*”, favola. Kant distinguerà, in tal senso, fra *Exempel* e *Beispiel*. Egli assegna al primo, tradendo il debito della propria filosofia con la giurisprudenza, il senso di caso particolare di una regola pratica, che sia ovvero in grado di presentare la fattibilità o meno di un’azione. Il secondo, invece, è concepito come quel particolare che sia in grado di esporre un concetto teoretico universale.

un medio analogico più che particolare e meno che universale, esso non può essere ridotto ad alcun caso di induzione o deduzione, che sono modi della relazione fra la parte e il tutto. Il paradigma, piuttosto, pone accanto (sullo stesso piano), per via del suo stesso indicare (*deiknymi*), se stesso e ciò di cui è detto essere indice. Riportate le une accanto alle altre, le sostanze si sciolgono e vengono ad evaporare nel medio del loro intervallo, come in un campo di forze ove ai punti individuabili sul piano si sostituiscano i vettori delle loro tensioni. Né della parte né dell'intero, l'analogia è un *lógos héteron*, una *ratio tertia* che può realmente coincidere, come era stato evocato, con una radicale «sospensione del giudizio»¹⁸⁴.

§ 5. 6. Una somiglianza impercettibile – Similitudine e simultaneità

Ma se non di una semplice eguaglianza si tratta (ad es. fra la *lettura* della prima e la *lettura* della seconda sillaba), in che modo, allora, i termini del rapporto analogico possono ancora dirsi “in relazione”? Che cosa realmente accomuna l'esempio e l'esemplificato?

Se nell'esempio è in gioco il «senso stesso dell'appartenenza dei singoli, il loro far comunità»¹⁸⁵, e se tale comunità può essere intesa come “analogica”, è il senso specifico della comunità di esempio ed esemplificato in questione nell'analogia che si tratta ora, proseguendo le ricerche di Goldschmidt, Melandri ed Agamben, di precisare.

È lo stesso Platone, d'altronde, nella parte finale del *Politico*, ad avere indicato la natura propria di quel rapporto mediante il concetto di “somiglianza” (gr. *homoiótēs*, da *homoîos*, lat. *similis*). Di essa, tuttavia, si attesta una duplice accezione, sulla cui differenza Platone non cessa di ritornare. In quello stesso passaggio, infatti, ove è reintrodotta l'esempio dell'apprendimento delle lettere – mediante una analogia tra le sillabe – lo Straniero insiste sulla distinzione tra una “somiglianza percettibile”, “sensibile” (*aisthētai homoiótētes*), che compete ad ogni ente preso nella sua individualità, e, come egli stesso argomenta, un ipotetico suo opposto (*ouk éstin eidōlon oudén ... pròs tòn aistéseōn tina prosarmóttōn* ~ 285 e – 286 a). Se nel caso della

¹⁸⁴ E. Melandri, *L'analogia, la simmetria, la proporzione*, Istituto editoriale internazionale, Milano 1974, p. 19.

¹⁸⁵ G. Agamben, *Homo sacer*, p. 27.

somiglianza percettibile la *dýnamis* del linguaggio si esaurisce, come Platone sottolinea, nell'esibizione di un *eidōlon*: un mero simulacro della cosa; il paradigma, allora, di cui nel passo è in questione, dovrà essere esposto dalla seconda, opposta, forma di somiglianza: «per le cose di maggior pregio», specifica lo Straniero, «non v'è alcun *eidōlon* che possa saziare l'anima» (285 e), e tuttavia – come si diceva nel passo iniziale, che quell'esempio aveva introdotto –, compito del paradigma è pur sempre quello di mostrare che in entrambe le singolarità «esiste la medesima somiglianza (*tèn autèn homoiótēta*)». Soccorre la definizione di questa paradossale somiglianza non-somiglianza in questione nel rapporto paradigmatico il modo in cui, nel saggio del 1933 *Sulla facoltà mimetica*, Walter Benjamin espone il nesso di *mimesis* e *logos* mediante il concetto di «*unsinnliche Ähnlichkeit*» – *somiglianza impercettibile*: da essa sarebbero accomunati i termini che nelle differenti lingue designano un medesimo oggetto¹⁸⁶. Possiamo ricorrere a questa espressione benjaminiana per sciogliere il paradosso della somiglianza che Platone ha in mente nella designazione del rapporto analogico (è d'altronde verosimile che esso sussista anche tra quegli stessi termini delle diverse lingue, a cui Benjamin si riferisce). È in tal modo, ad esempio, che la tessitura potrà essere detta *analoga* alla politica, poiché *simile* (in tal senso “mimico”), e giammai identico, è il rapporto che lega, per un verso, il tessitore al suo tessuto, e dall'altro, il politico alla città. Ciò significa che in questione, nel loro essere analoghi (e non omologhi), non è una mera identità fra tessitura e politica, bensì il fatto che nell'una, come nell'altra, ne va similmente dell'*eidōs* di “intreccio” (*plégma*), che loro consente una comune intelligibilità.

Il lessico latino dispone di una terminologia utile a fissare la differenza fra le due forme di somiglianza qui in gioco: appartiene alla stessa radice del termine “*similitudo*” (fr. *rassemblance*, ted. *Aehnlichkeit*) – da cui i vari *simulatio*, *simulacrum*, *simulo*, che designano la separazione fra specie e genere –, il vocabolo, semanticamente distinto, “*simultas*”, atto ad indicare il loro venire ad essere in concomitanza. È quest'ultimo termine, piuttosto, a poter distinguere la relazione di somiglianza impercettibile fra esempio ed esemplificato – essa accade, analogicamente, non come una semplice similitudine fra individui, bensì nei modi, del tutto opposti, di una simultaneità dei distinti. Può leggersi in tal senso l'enigmatico passaggio del *Politico*, ove si definisce

¹⁸⁶ Cfr. Walter Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, in *Gesammelte Schriften* Vol. II. I, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977, p. 211 *passim*.

l'esempio come «quell'ente che è lo stesso (*tautón*) nel diverso (*en tè hetéroí*)», e la cui comprensione valga «per ciascuno dei due singolarmente presi *in quanto* entrambi insieme (*hōs synámphō*)»¹⁸⁷ (278 c).

È ora possibile dischiudere l'arduo senso dell'endiadi *lógos kai mímēsis* in cui Aristotele, come è stato mostrato ad esordio del nostro studio, aveva maliziosamente cifrato la parentela, nel *phaûlon*, di mimo e filosofia. È uno degli assunti più tenaci della nostra tradizione letteraria e filosofica, da Omero e Teognide, e fino a Giambattista Vico e Walter Benjamin, che il concetto di “mimesi” indichi specificamente l'aver luogo delle somiglianze. Se ciò è vero, nient'altro in esso è allora in questione che la *dýnamis* dello stesso *aná lógon* platonico. Pertanto, se gli “incorporali” (*asómata*), come è detto ancora nel *Politico*, «i più belli e supremi fra gli enti, sono mostrati chiaramente solo nel *lógos*, e in nient'altro che in esso» (286 a), ciò è poiché solo il *logos* che è *fra* i sensibili (i *phaouíloi*) e *al di là* di ogni loro denotazione, ovvero il *logos* analogico che ne coglie la simultaneità, può dirsi veracemente mimetico. Ciò che vige fra l'azione e il mimo, e, in analogia ad esso, fra l'ordine dei sensibili e quello delle idee, è realmente, con Kerényj, una forma spettrale, e mimica, della somiglianza.

Si comprende ora l'autenticità del gesto con cui Senocrate, nel definire l'idea, aggiunse alla *aitía* l'attributo «*pradigmatiké*» (fr. 94 Isnardi Parente), glissando ironicamente il senso Aristotelico di causa. Le idee, secondo un passaggio del *Parmenide*, «come paradigmi se ne stanno in natura (*hōsper paradeigmata hestánai en téi phýsei*), e le altre cose (*tà dè álla*) assomigliano ad esse e sono somiglianze (*homoiómata*)» (132 d). L'idea non è altro che il sensibile (l'individuale basso, la cosa dappoco), colto nella misura della sua esemplarità (*exemplar aeternum*, come la definisce Seneca, *Epistole*) – vale a dire, nel medio impercettibile della sua conoscibilità.

§ 5. 7. *Etiam capillus unus*

Un paradosso tuttavia accompagna la comprensione del linguaggio paradigmatico: lo esprime bene Socrate proprio nel *Parmenide*, allorché ricade in una gravosa perplessità

¹⁸⁷ Crediamo debba qui essere mantenuta, contrariamente alla congiunzione *kai* del codice B, la *lectio difficilior* *ὡς* del codice A.

(*aporeîs*), domandandosi se non sia possibile concepire un *eîdos* finanche per «le cose ridicole (*geloîa*), come capello, fango, e sporco, oppure qualcos'altro senza valore (*atimótaton te*) e di pochissimo conto (*kai phaulótaton*)» (130 c-e). Confida Socrate: «talora fui tormentato dall'idea se non valesse il medesimo principio per tutte le realtà. Ma ogni volta che mi soffermo su di esse, me ne allontanano immediatamente perché temo di perdermi cadendo in un abisso di insensatezze». Istruttive, e profetiche, sono allora le parole con cui Parmenide lo apostrofa: «perché sei ancora giovane, e la filosofia non ti ha ancora catturato come farà quando non disprezzerai più nessuna di queste cose basse e ridicole».

È opportuno in tal senso precisare che *phaûlon* e *timios*, basso e alto, sono esposti, pena la loro indifferenza, l'uno accanto all'altro, in modo tale che il primo, per dirsi “paradigma” dell'altro, possa afferrare e mostrare il secondo *salva rerum parvitas*, nell'esibizione della sua stessa piccolezza. Che di equivoco si tratti, è chiarito evidentemente dalla circostanza per la quale il *phaûlon kai smikrón*, la cosa bassa, alla mano, sempre aperta a una disponibilità mondana, acquisisce valore paradigmatico solamente laddove la propria disponibilità venga concepita come una contrazione, o un rifugio, di quanto è massimamente indisponibile. Ove cioè, come nella teoria qabbalistica della creazione – che Abraham Herrera aveva non a caso tentato di conciliare con le dottrine platoniche –, il piccolo e l'infimo siano concepiti come scintilla, farsi piccolo dell'infinito bagliore del principio (*infinitus manifestet in omnibus modis suis*)¹⁸⁸.

Ciò significa, detto altrimenti, che fango e capello devone essere tenuti anch'essi in grandissima considerazione, poiché è solo a patto di attribuire loro – a quanto resta apparentemente sospeso al di là di ogni cura, impigliato nel rovo invisibile del quotidiano – il valore di paradigma, che il sensibile tutto, l'intero mondo corruttibile, può, aprendosi all'eterno, essere salvato fin nei suoi più infimi, esigui frammenti. Se allora “comica” deve restare l'idea di fango, veramente “tragico” sarebbe, in tal senso, non poterne afferrare il paradigma. Come in un suo proverbio agilmente si esprime il mimo Publilio Siro: «*etiam capillus unus habet umbram sua*». *Geloîos*, esposto al riso è, per Platone, l'aver luogo paradigmatico della salvezza.

¹⁸⁸ A. E. Waite, *The Holy Kabbalah: a study of the secret tradition in Israel*, London 1924, pp. 71-2.

§ 5. 8. Mimo come intellegibilità della vita esemplare

Ciò che è dunque segnato nel nome di Sofrone è così per noi il più agile paradigma di filosofia. L'atto di mimesi è per il mimo un gesto affatto analogico: esibendo, nel gesto della lenza d'acqua un qualunque "pescatore", il mimo disattiva l'effettiva empiricità della pesca, e insieme ne mostra l'abito e l'idea¹⁸⁹. È allora il mondo stesso del pescatore, reso miniatura sulla scena, ad essere visibilmente analogo, come si suggerisce nel dialogo platonico, al mondo del sofista: la pesca in atto ad essere sospesa e mostrata, nel mimo, in una pura esibizione di adescabilità. Il mimo vive in tal senso l'impalpabile vita di un paradigma: *phaûlon*, non incline ad attività e rendimenti esterni, egli indica accanto a sé, come un angelo dell'esistenza, l'intellegibilità della stessa vita esemplare.

§ 5. 9. Il bene e l'analogo

Tutta l'ardua trattazione del bene nel VI libro della Repubblica si risolve se si intende alla lettera il sintagma «*análogon heautôî*» con cui Platone definisce il bene:

Chiamo "sole" la prole del bene, generato dal bene analogo a se stesso (*hòn tagathòn egénnēsen análogon heautôî*). Ciò che nell'ordine intellegibile è il bene rispetto all'intelletto e agli intellegibili, è nell'ordine sensibile il sole rispetto alla vista e ai visibili (508 b 12- c 2).

Si riesce ad afferrare la genesi intellegibile in questione nel rapporto di cognizione fra bene e sole solamente se si riflette al bene come al paradigma della stessa paradigmaticità del sensibile (in questo senso *análogon heautôî*). Il bene consente cioè all'intelletto di pensare il sensibile, e, al contempo, al sensibile di essere pensato dall'intelletto (il generare, *gígnomai*, e il pensare, *gignôsko*, ascendono, in greco, alla stessa radice

¹⁸⁹ È ciò che in qualche modo nota anche J.-C. Milner, rinvenendo nell'*esempio* la condizione stessa di possibilità del teatro: «*Phèdre n'existe pas, ou n'existe pas comme ce qui existe, ou qu'elle existe ailleurs (dans le cœur de Racine, dans l'imagination du spectateur, dans le Ciel des Idées) ... existe come la classe paradoxale de ses effectuations singulières, tenues et liées par cela qui le disjoint et les isole*» (*L'exemple et la fiction*, in: *Transparence et opacité*, Paris 1988, p. 179).

etimologica), poiché esso è, nel linguaggio, lo stesso aver luogo della medialità analogica: «ciò che conferisce *alétheia* a quanto è pensato, e *dýnamis* a chi vuol pensare».

Il bene non può mai, in altri termini, essere individuato nelle individualità, che esso revoca ed espone analogicamente quali paradigmi. Non è infatti possibile comprendere che cos'è *bene* senza ricorrere ad esempi: noi possiamo dire, al limite, che cos'è la lettura e che cos'è la città, ma non come ogni volta in esse possa essere in questione il bene, almeno non prima di essersi provati a trasferire la stessa bontà della sillaba a quella della *pólis* (ossia l'esperienza benevola della lettura a quella serafica della comunità). Soltanto in tal modo è possibile cogliere la "parte" (in ciò davvero "superparte") di bene che è in questione nell'una, e veicolarla nell'altra. Se si è imparato, ad esempio, fanciulli a camminare, si è fatta allora esperienza, in modo del tutto ininsegnabile, di ciò che è *bene* nel muovere gli arti: della delizia della corsa ne abbiamo per questo latente memoria. Essa può allora divenire realmente "esemplare" per ogni altro movimento del corpo, allorché si ritragga, nella scoperta del ciclista del natante del danzatore, la memoria del bene di quel primo, paradigmatico camminare; ciò di cui in esso allora ne andava (*hópēi potē échei*): come poteva quel primordiale, tentoni, camminare essere tale quale (*toioútón ti*) l'ora, discinto, danzare. Non sono pertanto necessarie, anzi irrimediabilmente ingannevoli – e questa è la segnatura comica della filosofia –, erudizione e fatica per comprendere che cosa è *bene che sia* nella politica: in che modo l'uomo si confà all'uomo; ma solo esercizio, un provarsi (gr. *meletáō*) costante di memoria al di là di se stessa. Dallo stesso camminare sarà allora possibile ricapitolare, addurre (*pro portare*), la danza: è in tal senso che seguendo l'esempio di un poeta del nostro tempo, che per esprimere il bene in questione nella danza dice «provò passi di danza», si potrebbe dire della lettura ideale, su paradigma del camminare, «provare passi di lettura»; e del politico «si provò passi di vita in comune». Laddove si è vista (*ópōpe* ~ *Crat.* 399 c), si è vissuta, l'esperienza paradigmatica, nient'altro che questa sarà dunque *bene* vedere incisa nell'altra¹⁹⁰. Il bene perde inesorabilmente ogni carattere sostanziale e si volge a divenire un avverbio (*eû*).

¹⁹⁰ Nel contesto della critica all'ispirazione musaica, Platone specifica nel *Cratilo* che il nome "*ánthrōpos*" può derivare dal fatto di "*anathrôn à ópōpe*": "*anathréō*" vuol dire "guardare indietro" e "*ópōpe*" (a nostro avviso un altro modo di dire l'idea) è perfetto di *horáō*, "vedere". Egli vuol dire che decisivo non è, per ogni uomo, il progredire indistintamente in direzione di un presunto *locus absconditus*, bensì piuttosto la capacità di avanzare mantenendo lo sguardo fisso sul passato (il proprio animo dimorante sul bene): su quanto cioè, nell'ontogenesi come nella filogenesi, sia da questi già stato esperito. È in tal senso che può dappresso affermare che l'uomo «*episkopeî kai analogízetai kai*

Così, se il linguaggio non può che nominare “*phaúloi*”, quiddità sensibili, esso può nondimeno venire a capo della sua costitutiva, comica, debolezza, collocando l’essere linguistico in una costellazione mimica e paradigmatica. Tutt’altro che scissi, sensibile e intellegibile, basso ed alto, mimo e filosofia, allora si approssimano, si corrispondono, vengono a confabulare (*spel*) in una medialità analogica.

anathreîn: egli si rende capace, mediante analogie, di ricapitolare in ogni momento l’infanzia della propria vita, e insieme la storia della propria specie.

6. Prosopon e persona

Ὁ γὰρ νοῦς οὐ μοι δοκεῖ λελέχθαι καλῶς ἀόρατος εἶναι τὸ παράπαν ·
φαίνεται γὰρ ἀκριβῶς ὡς ἐν κατόπτρῳ τῷ προσώπῳ.

*Non mi pare, infatti, che sia giusto dire che l'intelletto è totalmente invisibile –
questo, anzi, si mostra con precisione, come in uno specchio, proprio sul volto.*

ACHILLE TAZIO, *Leucippe e Clitofonte*

§ 6. 1. Volto e faccia

Nella Grecia antica, in un periodo che va da Omero e giunge almeno fino a Proclo, un solo nome riusciva a contenere quel che noi diciamo coi termini “volto”, “faccia”, “viso”, la cui sinonimia è oggi invalsa. Questo nome è “*prósōpon*”.

In esso, ciò che a noi appare nella separazione veniva espresso in una singolare tendenza all’unità: i tratti fisici del corpo non erano disgiunti da quelli caratteriali della persona; anzi, essi propriamente coincidevano. Di modo che il *prósōpon*, unità indistinta di corpo e carattere, poteva rappresentare a un tempo tanto l’articolazione quanto il superamento della scissione, nell’essere vivente, tra vita materiale e vita pratica, costituzione fisica e disposizione etica.

Così i Romani, che per primi avevano introdotto la scissione tra “volto” e “faccia”, dovettero far corrispondere il greco “*prósōpon*” al latino “*vultus*”, e non a “*facies*”, testimoniando come in questione, per *prósōpon*, non fosse una corporea faccia (una mera fattezze esteriore¹⁹¹), bensì, piuttosto, come ebbe a esprimere una volta lo stesso Cicerone (*De Or.* III, 59, 220), una «*imago animi*», o ancora, come meglio rendono Alfred Ernout e Antoine Meillet, un «viso in quanto interprete delle emozioni dell’anima»¹⁹².

Tuttavia una lunga tradizione, che in tutta probabilità risale ad un passo di Cicerone

¹⁹¹ Dal lat. *facio*, che si dice anche per il fronte di una casa (cfr. it. “facciata”, fr. *façade*). Per *vultus* è stata ipotizzata una radice **uel* di ardua collocazione, e che trova parentele solo nel celtico e nel gotico. Cfr. Pokorny, *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch*, pp. 1136-7.

¹⁹² Chantraine, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, p. 751.

tratto dal *De Legibus*, ha insistito nel tradurre *prósōpon* con *facies*. Ne riferisce in tal modo Cicerone:

gli occhi assai espressivi (*oculi nimis arguti*) rivelano l'affezione dell'anima (*quem ad modum animo affecti*), e quello che si chiama *vultus*, e che non può esistere in nessun animale se non nell'uomo, indica il carattere (*indicat mores*), e i Greci conobbero la sua forza, pur non avendo un termine appropriato (I, 9, 27).

Un'attenta lettura delle fonti smentisce agilmente questa *lectio facilior* ciceroniana. La caratteristica del *prósōpon* greco, infatti, è proprio quella di non poter distinguere fra i significanti che poi furono latini, denotando piuttosto il viso (*visus*: lett. "che è visto") al contempo sia come *vultus* che come *facies*.

La ragione di una tale indistinzione risiede probabilmente nel fatto che per i Greci l'idea di qualcosa come un vivente che manchi di espressione visiva (che difetti nel lasciar affiorare in superficie i propri tratti caratteriali) è propriamente inconcepibile. L'essere vivente tutto, e non soltanto l'uomo, è sempre un essere dotato di volto, sicché il *prósōpon*, contrariamente alla lettura ciceroniana, costituisce precisamente il punto in cui uomo e animale tendono a congiungersi¹⁹³.

Un vivente privo di volto, ma con sola faccia, rappresenta d'altro canto per il mondo antico qualcosa di particolarmente problematico, piuttosto affine alla sfera degli artefatti – come nel caso dell'automa, del colosso, o della statua (*ágalma*), detta non a caso anche "*aprosōpon*" (senza-volto, dunque superficie inespressiva). È in questo senso che ancora Lucrezio può dire che mostri e prodigi sono «ciechi e senza volto» (*De rerum natura*, V, 841), e, per questo, esseri cui la natura, per riparare all'errore, ha impedito ogni sorta di crescita; mentre, per l'aspetto della creatura assistita da Venere fin dal concepimento, non potrà distinguersi fra «volto, voce e capelli (*vultus vocesque comasque*)» e «faccia, corpo e testa (*facies et corpora membraque*)» (*ivi*, IV, 1223-26).

¹⁹³ Pare sia stato il lessicografo Polluce (II sec d. C.) il primo a distinguere, in greco, fra un volto proprio dell'uomo (*prósōpon*) e una faccia dell'animale (*protomé*). La differenza è importata dal latino e non esiste nell'uso greco né arcaico né classico, cfr. F. Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage, Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris 1995, p. 19. Un tenace mitologema che deve essere giunto a Cicerone è quello presentato da Aristotele in *Storia degli animali* (I, 8, 419 b) e *Parti degli animali* (III, 1, 662 a): il nome "prosopon" era fatto lì derivare dalla capacità, resa esclusiva dell'uomo, di persistere nella postura eretta, potendo rivolgere lo sguardo ed emettere la voce in avanti. La relazione di concomitanza fra emissione della voce ed emissione della vista è decisiva per il mondo greco. La seconda, infatti, figura per Aristotele su modello dell'altra, che nel *De interpretatione* era già stata definita quale "simbolo" (*sýmbolon*) e "segno" (*sēmeíon*) delle affezioni dell'animo (Arist. *De interpr.* 16 a 3-7).

§ 6. 2. Volto e occhio

Eppure, la designazione dell'unità del vivente non esaurisce, da sola, la singolarità del termine *prósōpon*. In esso è infatti contenuta una misteriosa formula della vista: il vivente vi è pensato come in un movimento di emersione; il suo volto cioè coincide con il venire alla luce in superficie.

Preso alla lettera, "*prósōpon*" designa non a caso "ciò che si dona alla vista d'altri" (ossia che è posto "davanti agli occhi" ~ *proti ópopa*) e pare piuttosto corrispondere, in questa accezione, al latino "*aspectus*" piuttosto che a "*vultus*". Nell'aspetto, infatti, ciò che si lascia contemplare non è che la stessa superficie del visibile – qualcosa che, implicando che qualcuno guardi ciò che è dato alla vista in superficie, concerne, allo stesso tempo, tanto il soggetto quanto l'oggetto della visione.

Come avverte Platone, la vista compete in egual misura tanto al vedente che al veduto, senza che alcuno di essi possa mai in definitiva appropriarsene. La vista infatti, la quale, non a caso, può dirsi in greco con lo stesso nome dell'occhio (*ópsis*), non è concepita come un prodotto esterno dell'organo, essendone questo, insieme, emanatore e ricettore:

Così, quando una luce diurna è intorno a quello [il flusso di fuoco] della vista, allora, poiché il simile coincide col simile, e poiché diviene qualcosa di compatto (*sympagés*), si forma un solo corpo omogeneo verso la direzione degli occhi, nel punto, quale che sia, dove ciò che proviene dall'interno e dall'esterno vanno a coincidere (*éndothern pròs hó tôn éxō synépesen*). E questo tutto, similmente affetto in virtù della sua similitudine (*homoiopathès dè di' homoiótēta*), se tocca qualcosa o viene toccato, trasmettendo tali movimenti per tutto il corpo e fino all'anima, procura quella sensazione per la quale noi diciamo di vedere (*horân*) (Plat. *Tim.*, 45 c 2 - d 3).

In questo passo, che per primo (se si escludono le poche tracce in Empedocle ~ B 86, 7 D.-K.) si cimenta nella descrizione di una fisiologia dell'organo visivo, l'atto del vedere è presentato come la sensazione che accade nella coincidenza, nell'organo dell'occhio – ovvero nella pupilla –, di un fuoco esterno e un fuoco interno (una «luce meridiana» e un «fuoco puro», dirà più avanti), ossia, letteralmente, nel loro puntuale collidere (*synpeseîn*) in qualcosa che sola rende ragione della «similitudine» che accade nell'atto del vedere. È

per questo che Platone può definire altrove la facoltà del vedere (*horáō*) nei termini di una «*symmetría*» (commisurazione)¹⁹⁴.

Ora, questo terzo in cui interno ed esterno dell'occhio, emissione e ricezione, attività e affettività si uniformano, è definito da Platone, straordinariamente, proprio col termine “*prósōpon*”:

per prima cosa, intorno alla scatola cranica, [gli dèi,] dopo aver collocato il *prósōpon*, adattarono a questo degli organi, che fossero adeguati ad ogni previdenza dell'anima, e stabilirono che partecipe dell'egemonia fosse questo – ciò che per natura sta davanti (*tò katà phýsin prósthen*) (*Tim.* 45 a 6 – b 2).

Il *prósōpon* designa per un Greco anzitutto il punto di reversibilità e radicale indistinzione fra soggetto e oggetto della vista¹⁹⁵. «Per il solo fatto di essere visto, il *prosopon*, inevitabilmente, diviene ciò che vede»¹⁹⁶: esso è insieme prospetto e aspetto, occhio e immagine, pittore e realtà¹⁹⁷.

Nel greco “*prósōpon*”, dunque (le cui prime occorrenze ricorrono al plurale, proprio come per il lat. *vulta*, indicando la molteplicità degli aspetti), l'identità di vita materiale e vita pratica è essa stessa una figura dell'identità originaria della facoltà della vista e del vivente, ove ciò che si rende propriamente visibile è l'aderenza, in una qualche superficie o aspetto, di *vultus* e *facies*, dunque di carattere e corpo.

§ 6. 3. Mimesi dei volti

Tra le fonti antiche, il termine *prósōpon* fa la sua comparsa in un luogo filosoficamente decisivo. È infatti forse proprio quell'unico, indissolubile, tratto d'indistinzione fra il modo di vita e l'occhio, ovvero il carattere e la sua visione, a costituire il presupposto che consente a Proclo, nel suo *Commento alla Repubblica*, di elaborare la propria definizione di dialogo platonico. Egli lo fa a mezzo della formula, tanto enigmatica quanto suggestiva,

¹⁹⁴ Ciò accade nel *Menone*: «SOCR.: E c'è qualcosa che chiami vista (*ópsin*)? – MEN.: Sì - SOCR.: Dunque, come disse Pindaro, “comprendi quello che ti dico”: effluvio di figure è il colore che è perfettamente commisurato alla vista ed è sensibile» (*Men.* 76 d 2-5). Cfr. anche *Tim.* 67 c.

¹⁹⁵ Ne è indice, peraltro, la ricorrenza nelle fonti delle endiadi «*prósōpon kai ómmata*» e «*prósōpon kai ópsis*».

¹⁹⁶ Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*, p. 20.

¹⁹⁷ Cfr. G. Simon, *Le regard, l'être et l'apparence*, Paris 1988.

di «*mímēsis tôn prosōpōn*» – mimesi dei volti –¹⁹⁸, cui aggiunge l'altra, che quella specifica, di «*poikilía tôn ēthōn*» – varietà (come in un ricamo colorato) dei caratteri¹⁹⁹.

Così, Nel definire il dialogo platonico come un “*prósōpon*”, e nell'accostarvi espressamente l'*ēthos*, Proclo avrebbe cioè inteso suggerire quella corrispondenza che già Cicerone in qualche modo lasciava presagire. La “mimesi dei volti” coincide infatti qui in modo esplicito con la stessa “varietà dei caratteri”.

Ciò significa allora che Proclo volle indicare proprio nel dialogo, e specificamente nel dialogo platonico, quel luogo in cui volto e carattere, *prósōpon* e *ēthos*, tendono infine a coincidere.

E tuttavia, se è vero che il *prósōpon* custodisce in sé l'incontro di volto e carattere soltanto nella misura in cui quell'incontro si rende visibile alla superficie – se, cioè, esso si accompagna sempre al contempo a una visione –, allora il dialogo platonico non potrà così agevolmente esaurirsi in una costruzione di caratteri di sofroniana memoria – in una loro compiuta imitazione. La mimesi, piuttosto, dovrà essa stessa contemplare anche sempre il loro evidenziarsi, l'aver luogo di qualcosa come una *visio* – ciò che è propriamente altro e ben più di un mero volto-carattere.

È allora forse solo illuminando il senso di questa compresenza che potremo infine comprendere perché, per Platone, l'occhio, che per i Greci è un piccolo specchio, fosse «la più bella parte del corpo» (*Resp.* 420 c), «dimora di ciò che in noi è divino e sacro» (*Tim.* 47 b 3).

§ 6. 4. *Phersu*

La sede ove l'esercizio della vista pare trovare, da un certo momento in poi, il suo abitacolo naturale, è il *théatron*. Questo lemma – il quale doveva in origine significare un luogo, come era ad es. quello dell'assemblea (*Tuc.* 8, 93), ove qualcosa veniva condotta allo sguardo (gr. *théa*) – poté da un certo momento in poi cristallizzarsi nella designazione

¹⁹⁸ Procl. *In Remp.* I. 14, 23-24: «Τρίτον δὲ τὸ μικτὸν ἐξ ἀμφοτέρων, οἷαν καὶ τὴν Ὀμήρου ποίησιν εἶναι, τὰ μὲν ταῖς τῶν πραγμάτων ἀφηγήσεσι, τὰ δὲ ταῖς τῶν προσώπων μιμήσεσι πεποικιλμένην».

¹⁹⁹ Procl. *In Remp.* I. 171, 14-17: «καὶ γὰρ ἡ τῆς μιμήσεως ἐνάργεια καὶ ἡ ποικιλία τῶν ἠθῶν καὶ ἡ τῶν ὀνομάτων ὥρα καὶ ἡ τῆς οἰκονομίας τέχνη καὶ ἡ τῶν σχημάτων ἐξαλλαγή τῆς Ὀμηρικῆς ἐστὶν ιδέας μεστή».

della scena teatrale. È la natura stessa dello sguardo scenico che deve aver condotto i Greci a elevare il termine *prósōpon* al rango di elemento teatrale per eccellenza, pur eccedendo questi, semanticamente, la ristretta dimensione del teatro. “*Prósōpon*” significa infatti, al contempo e forse nel suo valore più comune, la “maschera” dell’attore di teatro. Ma in che senso la maschera possa dirsi “prosopon” nell’accezione composita fin qui ritrovata ci è, a ben vedere, impedito comprendere a causa della tradizione e della fortuna di un preciso lemma latino interposto.

Nella cosiddetta “tomba di Pulcinella” (datata al 510 a.C.) rinvenuta a Tarquinia, nella Tuscia, è raffigurata l’immagine di un uomo in atto di mimare la fuga, che le incisioni chiamano “*Phersu*”. La figura è considerata enigmatica, a partire dalla maschera che reca, composta da un berretto a cono dai copriguance equini di provenienza lidica (*tutulus*), una bianca corona da atleta, e una barba oblunga. A ragione, vi è stato individuato l’archetipo del mimo delle farse atellane e del Pulcinella napoletano: come mostrano le raffigurazioni di altri dipinti parietali e di rilievi a Tarquinia e Chiusi (in particolare la tomba del Poggio al Moro), *Phersu* assume una caratteristica attitudine «mimetica»²⁰⁰: si presenta ora nelle sembianze di acrobata, ora di flautista, ora di pugile, oppure ancora nell’atto di giocare al tiro alla fune, di catturare o di domare un Cerbero²⁰¹.

Gli studi sul tema concordano almeno in un punto: in *Phersu* è da identificare la personificazione della stessa maschera, ossia di quel particolare congegno che si costituisce nella sfera, liminare fra il rito e l’eccezione, del gioco da cui prese le sue origini il teatro. E pertanto, dal momento che *phersu* nient’altro significa che “maschera”²⁰², il latino *persona* (*phersu-na*), doveva in origine indicare il mascherato, colui che indossa la maschera.

Di tutt’altro avviso è la testimonianza di Boezio, tratta dal *Contra Eutychen et Nestorium*:

Il nome “persona” sembra essere derivato da una diversa origine, cioè dalle maschere che, nelle commedie e nelle tragedie, rappresentavano gli uomini di cui si trattava.

²⁰⁰ J-R. Jannot, *Phersu, Phersuna, Persona. À propos du masque étrusque*, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique*, École française de Rome 1993, p. 290.

²⁰¹ Cfr. M. Pallottino, *Peinture étrusque*, Genève 1952, p. 41 e *passim*. Emblema dell’essenza escatologica del mimo antico e del *ludus*, il *Phersu* etrusco, come ha notato Stephan Steingraber, è circondato di alloro e melograno, e accompagnato da uccelli che simbolizzano l’anima. Cfr. Steingraber, *Etruskische Wandmalerei*, pp. 73, 93, 112.

²⁰² J-R. Jannot, *Phersu, Phersuna, Persona*, p. 292.

Ed è detta così da personare ... evidentemente da *sonum*, poiché è attraverso la concavità [della maschera] che il suono è emesso in modo più vigoroso. I Greci chiamano queste maschere “*prosopa*”, per il fatto che vengono messe in faccia e davanti agli occhi a nascondere il volto (*in facie atque ante oculos obtegant vultum*). Dal momento, però, che, come abbiamo detto, gli attori, indossando le maschere, rappresentavano i singoli uomini di cui si trattava nelle commedie e nelle tragedie, come Ecuba, Medea, Simone o Cremete, per questo motivo anche gli altri uomini, che possono essere identificati in modo certo dal loro aspetto (*certa pro sui forma esset agnitio*), furono chiamati *personae* dai latini e *prosopa* dai Greci. Molto più chiaramente, tuttavia, i Greci chiamano la sostanza individuale di una natura razionale col termine “*hypostasis*”, mentre noi, per mancanza di parole, abbiamo conservato il termine che ci è stato tramandato e chiamiamo “*persona*” ciò che i Greci chiamano “*ipostasi*” (III, 173-94).

È stato proposto, a partire da ciò, di leggere nel significante latino di *persona* un equivalente del concetto greco di *prósōpon*. E tuttavia è precisamente questa tradizione semantica che occorre ora interrompere.

Ciò che il *prósōpon* greco non può infatti denominare, come invece fa la *persona* latina, è il mero supporto ligneo, di stoffa, o cartaceo, del personaggio teatrale, sovrapposto al volto dell'interprete, a dire l'attore in scena separato dal ruolo (detto anche *êthos*) che egli interpreta. Se è dunque vero che *prósōpon* designa al contempo anche la maschera dell'interprete, nonché la maschera del dio che pendeva dinnanzi al tempio, ciò non può in alcun modo coincidere con il senso latino di coprivotto che l'interprete può indossare o svestire a piacimento²⁰³. Di ciò è ragione il fatto che, come fin qui mostrato, per i Greci il *prosopon* fu un modo, anzi, il modo originario di esporre il vivente in forma esemplare, portandone in evidenza il carattere. Ciò vale tanto più per la sua accezione di “*maschera*”²⁰⁴. Tanto che la stessa scena teatrale può infine rendersi paradigma del nesso di *prosopon* ed *ethos* – lo esprime bene Plutarco nell'endiadi «*êthe kai prósōpa*» (*Moralia*, 18 b; 853 d), da cui forse Proclo ha desunto la stessa formula del dialogo

²⁰³ Qualcosa come un duplicato del volto era chiamato dai Greci col diminutivo “*prosōpopeion*” (visetto), o altrimenti “*perikephálaios*” (casco) e “*próschēma*” (paravento, schermo), e si diceva solo dell'attore alle prime armi o di colui che negasse il proprio volto alla vista del pubblico (nel suo gesto simile, per Plutarco, al retore che mente).

²⁰⁴ Il termine “*maschera*” deriva dal longobardo antico “*masca*” che significa “*nera strega, spettro femminile, incubo*” (cfr. W. v. Wartburg, *Französisches etym. Wrt.*, Bd. 6. I., 437-8), ed è affine al latino *larva* che designa lo spettro infestante dei morti. Ancora oggi in questo senso è utilizzato nella lingua basca, nella logudorese e nel monferrino (“*la masca micillina*”).

platonico, e che, come nota Frontisi-Ducroux, ribadisce «la necessità di una completa armonia fra linguaggio, azione, stile, caratteri e personaggio»²⁰⁵.

A differenza che a Roma, infatti, in Grecia l'evento originario di teatro costituisce il luogo paradigmatico dell'impossibilità di separare la maschera dal volto, il carattere dall'interprete: non soltanto essi non sono mai distinti, ma, propriamente, è solo assumendo la maschera (il carattere) che il viso riesce, a sua volta, ad assumere un volto: il corpo ad esibire un aspetto.

È così inoltre chiarito perché anche le maschere dipinte sui crateri rechino un'espressione estremamente viva, di fatto indistinguibile dai volti degli attori. E laddove maschera e volto vengano intenzionalmente contrapposti, ciò che detiene vita è, in definitiva, non il volto, bensì proprio la maschera – come ad esempio mostra un celebre cratere attico conservato al Museo Nazionale di Napoli, ove è la maschera a essere ben delineata, persino nelle iridi e nelle pupille, e non il volto degli attori, che quella recano in mano. Come osserva bene Macchiore, commentando il cratere, solo «quegli attori che hanno eseguito il mascheramento sono pensati come veri e propri satiri e non come satiri posticci»²⁰⁶.

Ma allora, quando Cicerone dice «*ex persona ardent oculi histrionis*» (*De Orat.* 2, 193), precisando che la maschera (*persona*), non avendo occhi, deve essere sovrapposta alla faccia dell'interprete, affinché questo le doni vita, egli sta segnando una distanza dal mondo greco che lo ha preceduto: per un Greco del V secolo – ma, come si è visto, ancora per Plutarco (II d. C.) – è piuttosto l'interprete a rappresentare un supporto e un accessorio per il prosopon, vero detentore della facoltà della vista²⁰⁷.

§ 6. 5. Volto e tragedia

Se è dunque vero che il termine *prósōpon* designa anche l'interprete di scena che si

²⁰⁵ Frontisi-Ducroux, *Du masque au visage*, p. 58.

²⁰⁶ Vittorio Macchiore, *Zagreus. Studi sull'orfismo*, Bari 1920, p. 27.

²⁰⁷ In uno studio esemplare sulle espressioni e le pose delle maschere tragiche, P. Robert Löhrer ha mostrato come il lento processo di stereotipizzazione del prosopon sia dipeso dall'estenuante ricerca, da parte degli autori tragici, di una «maggiore espressione patetica», cfr. Löhrer, *Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Paderborn 1927, p. 5. A differenza di Euripide, ancora in Eschilo, precisa l'autore, «l'esigenza di una maschera psicologicamente densa era relativamente limitata», *ivi*, p. 6.

esibisce, si rende visibile, nella declamazione epica, nel rito misterico, e in secondo luogo, ma soprattutto, nella cavea del teatro, è allora verisimile che la stessa formula “*mímēsis tōn prosōpōn*”, con cui Proclo definisce il dialogo platonico, non sia estranea, per sua stessa natura, alla sfera enigmatica del gioco e del teatro. Che la filosofia abbia a che fare con la forma teatrale di tragedia e commedia ci è del resto suggerito dallo stesso vocabolo *mímēsis*, il quale, come si è mostrato, fino ad almeno due secoli prima di Aristotele significava ancora, e precipuamente, la possibilità di un’interazione danzata, o *Umgang*, tra l’uomo e il dio²⁰⁸.

Platone stesso, che quel vocabolo per primo ha ritematizzato in chiave ontologica, e dunque filosofica, pare esserne testimone:

SOCRATE: – Della poesia e della mitologia, quella che è tutta attraverso la mimesi è, come tu dici, la tragedia e la commedia. (*Resp.* 394 b 9-11)

È in questo breve accenno della *Repubblica* che, come del resto ben noto, i generi letterari – ma è forse il caso di dire le “modalità d’espressione” (*trópoi tēs léxeōs*) – di commedia e tragedia trovano la loro prima delimitazione nel concetto di mimesi, che quelli si propone di unificare in una teoria omogenea dell’espressione.

Che cosa potrà avere avuto in mente Proclo se non questo preciso stato di cose, ricorrendo, per il dialogo platonico, proprio al vocabolo *mímēsis*? Non stupirà allora apprendere ch’egli in realtà proprio quel passo si trovava a commentare, quando, nel glossare il manoscritto platonico, lo comprendeva non con le proprie, ma con le categorie di quello. È come se Proclo, cioè, nell’avanzare il termine *prósōpon*, stesse con esso glossando lo spettacolo proprio della tragedia ovvero della commedia, che la categoria platonica di mimesi già sempre implicava.

Ma quale delle due sfere egli volesse precisamente indicare, e per quali ragioni, è tanto cosa immediata quanto del tutto trascurata dalla tradizione successiva, che della filosofia ha infine istituito una disciplina, dimenticando d’indagare l’esigenza di una sua forma originaria, qual è quella dialogica, che ne costituisce invero il solo e unico presupposto.

Che il genere tragico non riesca a rendere ragione, da solo, della mimesi dei caratteri

²⁰⁸ Cfr. E. Frank, *Platon und die sogenannten Pythagoreer. Ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes*, Halle 1923, n. 18. Bene si esprime a tal riguardo Karol Kerényi, concependo la maschera come il mezzo culturale atto a garantire l’epifania del dio. Cfr. Kerényi, *Maske und Mensch*, in *Eranos-Jahrbuch XVI/1948: Der Mensch (Zweite Folge)*, Zürich 1949.

di cui è con il prosopon in questione, è, a ben guardare, facilmente comprensibile. Il punto cruciale della mimesi tragica è infatti costituito dalla perdita, il più delle volte a seguito di un nunzio nefasto, dei tratti caratteristici del prosopon dell'eroe. È ad esempio in preda alla vergogna che Filottete, rifiutando di raggiungere l'esercito acheo, può rivolgersi ai suoi stessi occhi: «Come, o miei occhi, voi che avete visto tutto quello che mi è capitato, potete sopportare di vedermi accanto ai figli di Atreo, causa della mia rovina?» (Soph. *Phil.* 1354-6). E che similmente Elettra, afflitta da dolore, può nascondere il proprio volto e, nel nascondarlo, smarrire la voce (Eur. *Orest.* 958). O che ancora Medea, rappresentata nella posa tragica del capo riposto fra le mani e con gli occhi rivolti al suolo, è «sorda e simile a una roccia» (Eur. *Med.* 27-8).

La mimesi tragica cioè, poiché l'eroe è mostrato nel diniego del suo prosopon, si manifesta come un processo di negazione dello sguardo: per un verso, esso è un'autonegazione che sancisce la separazione tra un soggetto e un oggetto del vedere, la cosa e il suo *visus*; e ma, al contempo, esso determina anche sempre un'impossibilità, per il pubblico, di costituirsi in quanto tale nel vicendevole scambio della vista. Giunge ovverosia un momento nel dramma tragico in cui il personaggio in scena nega il proprio sguardo, e, insieme, sottraendosi alla vista del pubblico, giunge a negare lo stesso spettacolo.

La mimesi della tragedia non potrà dunque mai coincidere con quella dei *prósopa* – di ciò che detiene la vista –, di cui Proclo confida la permanenza nel dialogo platonico, consistendo, tutt'al più – paradigmatico, su tutti, ne è l'accecamento di Edipo –, nel processo di adombramento del volto e spegnimento della vista.

§ 6. 6. Volto e commedia

Risulta quindi tanto più eccezionale che Aristotele, nella sua *Ars poetica*, usi *prósōpon* solo a proposito della commedia, e non già del teatro tragico:

Ciò che suscita il riso (*tò geloîon*) – dice, essendo quello l'elemento fondamentale della commedia – è un qualche difetto, e una bruttezza indolore e non dannosa, come appunto il *geloîon prósōpon* è qualcosa di brutto e difforme senza dolore (*aischrón ti kai diestamménon áneu odýnēs*) (1449a 34-7).

E al capoverso seguente, mostrando la specificità comica del prosopon – interamente contenuta nell’attributo “*geloïon*”, “ridicolo” –, aggiunge: «la commedia resta celata alla sua origine [...] Chi per primo stabilì i prosopa o i prologhi o il numero degli interpreti non ci è dato saperlo».

Il testo suggerisce che della commedia non molto altro può dirsi, a parere di Aristotele, che una sua essenziale relazione con il prosopon, che esige pertanto di essere tematizzata. La trattazione aristotelica della commedia ha curiosamente luogo nel contesto di una riflessione intorno alla *téchnē poiētiké* – l’attività produttiva degli uomini rinviene cioè nella composizione di opere teatrali il proprio paradigma. Ma allora, se è vero che nella scena teatrale è in questione nient’altro che un’esibizione del prosopon, un aver luogo del personaggio-vista, l’indagine sul “fare” dell’uomo (*poiēîn, drân*) diviene necessariamente al contempo un’indagine sulla correlazione tra il fare e la vista (*ópsis*). Solo nel teatro, cioè, è possibile, tramite il prosopon, una visione del fare. Che si tratti di collocare il fare tragico e il fare comico rispetto alla facoltà del vedere, pare essere stato d’altro canto intravisto dallo stesso Aristotele, che così esordisce:

La vista (*ópsis*) [noi diremmo: “lo spettacolo”] comprende tutto: carattere trama linguaggio canto pensiero (*Poet.* 1450a 13-14).

In che cosa possa consistere la vista che meglio si addice al genere comico è a questo punto indicato da Aristotele in opposizione alla tragedia, che poco oltre definirà «mimesi d’azione» (1449b 37). L’indicazione è però indiretta, dal momento che Aristotele, nei passi che ci sono pervenuti, non ne fa esplicita menzione.

Come già si è mostrato, ascrivendo la buona sorte (*eudaimonía*) al regno della *práxis*, Aristotele ne esclude le possibilità dalla sfera pura dell’*êthos*, ovvero del modo: «gli uomini sono come sono secondo i caratteri, ma felici secondo le azioni». Sintomo di questa esclusione è la predilezione della *ópsis* tragica, “mimesi di azione”, a discapito dell’altra, “mimesi di uomini”, o delle qualità.

Per una definizione del genere comico Aristotele rinvia in modo esplicito al legame di *prósōpon* e *êthos*, confermando la nostra ipotesi iniziale sul prosopon in questione nella definizione di “dialogo”, come unitarietà, nella vista, di aspetto e carattere. La connessione suggerita da Aristotele fra volto e commedia consente inoltre di liberare la definizione di Proclo dall’ambiguità apparentemente contenuta nel termine “*mímēsis*”,

confermando la nostra seconda ipotesi, ovvero che la forma dell'espressione filosofica non potesse in alcun modo essere assimilata a quella della tragedia.

E ciò proprio perché il favore che Aristotele accorda alla poesia tragica si riflette in una particolare designazione della sua vista, che egli chiama «assetto (*kósmos*)» o anche «sistemazione (*sýstasis*)»²⁰⁹ (1449b 33), intendendo con ciò la composizione delle azioni in una trama (*mýthos*), origine e come anima della tragedia. Se ciò che il tragediografo intende mostrare non consiste, dunque, nella semplice visione degli uomini “tali quali sono”, ma nella vista delle azioni che sopraggiungono dall'esterno determinando scelte, affezioni e qualità degli uomini, il componimento comico designerà, di riflesso, l'esibizione dell'unitarietà di prassi e forma di vita, qualità e azione: vale a dire che a mostrarsi, in essa, non sarà più la trama – gli atti compiuti secondo il destino –, bensì la coincidenza, nel prosopon, di vista e carattere²¹⁰.

In definitiva, è possibile che il prevalere della visione dell'*éthos* su quella del *mýthos* sia ciò che Aristotele abbia sigillato nel termine “*prósōpon*”. Ciò vale a dire che può esservi commedia solamente in virtù di una “mimesi dei volti”, ovvero sia – come si rende esemplare nel mimo di Sofrone – di un dialogo fra caratteri senza azione né trama («una mimesi di uomini», aveva detto)²¹¹.

Se la nostra ipotesi è dunque corretta, a incidere, nell'esigenza di conferire una forma alla cosa della filosofia, non è che il rapporto che lega volto e carattere – ma tale rapporto è originariamente e essenzialmente comico. Trova allora conferma, in questa prospettiva, il suggerimento di Giorgio Agamben nel *Pulcinella*, secondo cui «la commedia ... è più vicina della tragedia alla filosofia – così vicina che, in ultimo, pare quasi confondersi con questa»²¹²: l'essenza della filosofia sembra cioè avere a che fare, a differenza della tragedia, con la priorità ontologica del carattere sull'azione.

²⁰⁹ Il composto *sunístēmi* è utilizzato già nel *Protrepticon* (13, 2) nel senso del collocarsi dell'ente all'interno del regno dei fini (*entelécheia*).

²¹⁰ È in tal senso che ancora Dante potrà presentare l'impossibilità tragica di varcare le soglie dell'Ade nei termini di uno squilibrio della vista e di un abbandono del volto: «Una lonza leggiera [...] non mi si partia dianzi al volto, | anzi 'mpediva tanto il mio cammino, | ch'io fui per ritornar più volte volto [...] ed una lupa è [...] con la paura che usciva di sua vista, che io perdevo la speranza dell'altezza» (*Inf.* I, 32-36; 49-54)

²¹¹ Esemplare l'uso del verbo *mimēisthai*, nel senso di “giocare l'aspetto di Elena”, che nella *Tesmoforiazuse* (v. 850) ne fa Aristofane.

²¹² G. Agamben, *Pulcinella*, p. 10.

§ 6. 7. Sulla facoltà mimetica

Non è possibile sapere se Proclo avesse presente o meno, nel corso della stesura del suo *Commento alla Repubblica*, la riflessione aristotelica sul prosopon e sulla tragedia. È tuttavia evidente che nella formula, assai enigmatica, che egli scelse per definire il dialogo platonico sembra essere custodito il tentativo di prendere alla lettera, e, insieme, rovesciare, il giudizio stigmatico che fin da Aristotele pendeva sulla forma filosofica del dialogo: proprio lui l'aveva per primo paragonata, non senza malizia, al genere paracomico e minore dei *Mimi* di Sofrone.

Se così in questione è per noi la possibilità stessa di designare mediante il concetto di mimesi il luogo di un'attività umana che riesca a emanciparsi dal primato di poiesi e prassi, produzione e azione, l'alternativa alla proposta aristotelica non sarà tuttavia da ricercare in altre tradizioni di pensiero. Essa deve, piuttosto, essere strappata dall'assunto più antico e tenace che la memoria filosofica, da Teognide a Platone, da Bruno a Vico, e fino a Walter Benjamin, ci abbia consegnato. Le fonti di tutte le epoche ritornano infatti periodicamente sulla presenza nell'uomo, sotto forma di "facoltà mimetica", della natura dell'immagine; e sulla potenza propria dell'immagine come quella di un aver luogo delle somiglianze.

Così esordisce Benjamin, in apertura del saggio, redatto nel maggio del 1933, *Sulla facoltà mimetica*:

La natura produce somiglianze (*Die Natur erzeugt Ähnlichkeiten*). Basti solo pensare alla mimica. Colui che però detiene la maggiore abilità nel produrre somiglianze è l'uomo. Il dono, che egli possiede, di scorgere le somiglianze, non è che un residuo di quella che era un tempo la violenta sopraffazione a divenire simile e a comportarsi da tale (*ähnlich zu werden und sich zu verhalten*). Forse egli non possiede altra così nobile funzione che non sia condizionata in modo decisivo attraverso la facoltà mimetica²¹³.

Il passo, nel quale l'autore si propone di circoscrivere la comune abilità dei viventi, che l'uomo avrebbe ereditata nel linguaggio, nell'«afferrare» – come egli scrive in una nota

²¹³ W. Benjamin, *Über das mimetische Vermögen*, p. 210.

– «le somiglianze che vengono a compimento in un atto del divenir simile»²¹⁴, doveva rinvenire un celebre antesignano nel paragrafo introduttivo al libro *Degli Elementi* della *Scienza Nuova*:

I fanciulli vagliono potentemente nell'imitare, perché osserviamo per lo più trastullarsi in assembrare ciò che sono capaci di apprendere. Questa dignità dimostra che 'l mondo fanciullo fu di nazioni poetiche, non essendo altro la poesia che imitazione. E questa dignità daranne il principio di ciò: che tutte l'arti del necessario, utile e comodo, e 'n buona parte anco dell'umano piacere si ritruovarono ne' secoli poetici innanzi di venir i filosofi, perché l'arti non sono altro ch'imitazioni della natura e poesie in un certo modo reali (LII).

L'ipotesi «primo mondo fanciullo» (L) del Vico, ove natura e uomo coincidono in virtù di quella che egli appella «somiglianza o rapporto» (XLVIII) fra idee e nome, si riflette così in quello archiviato e finale di Benjamin, ove alla stessa poesia, la cui funzione essenziale è definita, in modo per noi del tutto sorprendente, quale «*Komik*», spetta il compito – si legge nelle note a margine – di «smagare la natura»²¹⁵.

Tale corrispondenza rinviene il proprio indice segreto nel passo che apre, non a caso, l'*Ars poetica* di Aristotele, che l'originalità di quel concetto di mimesi doveva avere neutralizzato nel corso della sua trattazione:

il *mimeisthai* – pone a principio del suo discorso – è connaturato agli uomini fin dalla loro infanzia” (1448b 5-6).

E ciò poiché – continua – si prova grazia nel vedere le immagini (*chairousi tàs eikónas horôntes*) (*ivi*, 15).

È così in ultimo la stessa tradizione filosofica, risalendo da Benjamin a Vico, e da questi fino ad Aristotele, a rinnovare lo spazio idoneo alla propria trasmissione ricorrendo all'ipotesi che fu innanzitutto platonica della coincidenza di *mímēsis* e *eikasía*, facoltà mimetica e iconica – natura e immaginazione; e vale a dire, ancora, l'incontro – che quel carattere mimetico del linguaggio propriamente identifica – di poesia e pittura, onomatopea e eidolopoia, nome e immagine:

²¹⁴ W. Benjamin, *Manuskript 926*, in *ivi*, p. 956.

²¹⁵ «Imitare vuole essere un atto magico; ma è lo stesso imitatore, in egual modo, a smagare la natura, avvicinandola al linguaggio. Avvicinare la natura al linguaggio è una funzione essenziale del comico. Il riso è un caos dell'articolazione» (*ibid.*).

Straniero: - Ebbene, non cominciavamo allora dal distinguere l'arte produttiva (*téchnē poiētikē*) e l'arte acquisitiva (*ktētikē*)? ... è chiaro che la stessa arte produttiva è quella che per prima dobbiamo dividere in due: perché la *mímēsis* è in certo modo *poiēsis*, *poiēsis* però, affermiamo, di *eikónes*, e non già effettiva dei singoli oggetti in se stessi (*Soph.* 265 a 7–b 2).

La precisazione di Platone è densa di indicazioni: la mimesi, che nel dialogo dello Straniero e di Teeteto delimita la sfera operativa del sofista (definito proprio come «ironico mimeta» ~ 268 a 7, e «mimeta del sapiente» ~ b 11), deve essere intenzionalmente legata, proprio in quanto tale, a un costitutivo difetto di poeticità, che Platone tende a evidenziare nella frase introdotta dalla congiunzione avversativa “δε”: «poiesi, però, affermiamo, di *eikónes* [– cioè “somiglianze” –], e non effettiva», pena il suo riassorbimento nel fare sofistico.

Così come il senso dell'*Erzeugen* (produrre) benjaminiano era stato puntualmente glossato nella nota con un “*Ergreifen*” (la mimesi, diceva, consiste «nell'afferrare le somiglianze»), e le imitazioni poetiche di Vico, illustrate come un «trastullarsi in assemblare ciò che [i fanciulli] sono in grado di apprendere», e infine risolte in quella che egli chiama «memoria» («principio delle evidenze dell'immagini poetiche» ~ L), anche la *poiēsis* decisamente mimetica tende a definire, in controluce, una zona di indistinzione con la *eikasía*. Se infatti la mimesi può dirsi solo «in certo modo» poiesi, ciò è poiché il proprio poema è inefficace, senz'opera, ovvero essenzialmente improduttivo come lo è un accadere della somiglianza impercettibile.

Il fatto di una coincidenza mimetica di natura e immagine è pertanto consueto e proverbiale. Salvo poi d'appresso, per mano della medesima tradizione, esserne stato l'accesso frequentemente inibito, forse replicando, come in un teorema filosofico delle rette parallele, il gesto iniquo dello stesso Platone nel X libro della *Repubblica* – il quale, pur avanzatane l'ipotesi, pare averne in seguito, in forma di anatema, lasciato cadere ogni possibilità teorica.

§ 6. 8. Le aporie della mimesi nel libro X della *Repubblica*

6. 8. 1. Il decimo libro della *Repubblica*, da molti considerato come un'appendice postuma, si apre con la celebre proposta di non accogliere in alcun modo le composizioni mimetiche nella città.

È già stato notato come la condanna si riferisca alla sola tragedia: la poesia tragica, infatti, di cui Omero è «guida e fra tutti maestro» (595 c 1-2), costituisce una *lóbbē*, una rovina, per il pensiero (*diánoia*) di chi ascolta, ossia – come si specifica – «per coloro che non dispongono del *phármakon*» (595 b 5-6).

Coloro che non dispongono del «medicamento» sono i destinatari (il pubblico di lettori e spettatori) che non conoscono l'essere di tali componimenti (*tynchánei ónta*) (b 7), e tale ignoranza costituisce un veleno per l'anima.

Il compito del decimo libro sarà pertanto quello di fornire un monito che agisca da contravveleno, o «disincanto» (*epōidē*), contro la mimesi cattiva dei generi tragici. E tale può essere solo la conoscenza della stessa mimesi.

Ma se è allora vero, come è stato mostrato, che Platone è stato il primo a definire i componimenti poetici come *miméseis*, dovrà allora anzitutto distinguersi tra una poesia infettante e una farmacologica, un discorso che avvelena e un ulteriore modo della parola che medica l'ascolto dei presenti, nonché i caratteri che ivi si conformano.

Il farmaco agente sull'anima (e sulla città) come su di una infermità secolare non potrà dunque che essere una nuova, più alta, forma di poesia – «la più bella delle tragedie», si ironizzerà nei *Nomoi* –, che sia essa stessa, ovvero, in grado di porre la questione intorno alla natura di ogni composizione ed esposizione di linguaggio. Pertanto, dopo aver presentato il problema della mimesi, Socrate si fa nei pressi di Glaucone ponendo la domanda: «puoi forse dirmi quale che sia questa mimesi?» (*Resp.* 595 c 7).

È a questo punto che la ricerca dell'essenza della poesia assume una piega inaspettata, e forse decisiva. A modello del farmaco è ora presentata una tutta altrimenti speciale forma di composizione, che non concerne, almeno non direttamente, il discorso e l'udito, quanto piuttosto la vista e l'occhio, ovvero sia la «pittura» (*zōgraphía*).

Con un singolare rovesciamento del discorso del *Filebo*, il pittore è ora assunto a modello del poeta, e il ruolo dell'immagine fatto prevalere su quello della lettera, fino a quel punto considerata essa stessa elemento e materia della memoria. Nel suo incontro

con le sensazioni, la memoria pare ovvero non più, o almeno non anzitutto, trascrivere *lógoi* nell'anima, quanto piuttosto dipingere delle *eikónes*; assomigliare, per questo, non a un libro, bensì a un telero.

Che potrebbe trattarsi, contrariamente alla più comune interpretazione fornita, di un elogio velato, interlineare, e niente affatto di una condanna, della pittura, è confermato dalle parole di Socrate, che non a caso inaugurano il dialogo proprio con la metafora della vista: «molti che hanno vista più offuscata vedono cose prima di quelli che osservano più attentamente» (595 e 10 – 596 a 1). Come se il disincanto dalla cattiva poesia – e cioè di quella che ingannevolmente è detta mimesi –, fosse dissimulato nella forma di un monito contro l'ipermetropia, e solo riuscendo a scorgere, senza tecnicismi, il dono della pittura, sarebbe infine possibile premunirsi dalla stessa brachilogia della scrittura – e dai veleni, «le sostanze catartiche e matetiche»²¹⁶ della poesia. Solamente donando e ricevendo in cambio la vista, sarebbe possibile donare e ricevere in cambio il linguaggio.

La risposta di Glaucone che intempestivamente segue: «vedi piuttosto tu stesso» (a 4) cela, nella sua ironica avventatezza, l'invito a svolgere con più accuratezza la tematica della relazione tra poesia e pittura. Così, introdotta la necessità di ravvedere (*eidénai*) l'essere della mimesi nella composizione pittorica, Platone introduce una prima definizione di *eîdos* (lat. *visus*): «un qualche *eîdos* – dice – siamo soliti attribuire a ciascuna delle cose cui conferiamo identico nome» (596 a 6-7).

La correlazione di *eîdos* e *ónoma* ricalca l'analogia di occhio e linguaggio, pittura e poesia, eidolopoiia e onomatopoea. «Ad esempio – continua Socrate – molte sono le lettighe e le tavole [...] ma due sole le *idéai* di queste suppellettili: una, infatti, di lettiga; una di tavola» (b 1-4). Per comprendere l'unità di visione e nome, Socrate introduce, notoriamente, una gerarchia di pretendenti fabbri (*dēmiourgoi*) e costruttori (*poiētēs*) le cui opere sono *mimémata* più o meno adiacenti, e fedeli, alla visione della cosa stessa – in ordine decrescente: il dio («fabbro di natura»), l'artigiano, e infine, distante tre volte lungi dall'ente secondo natura, colui che della vista è propriamente custode per eccellenza: il pittore.

È in questo stesso preciso istante che Platone introduce il sintagma «*idéa hauté*» (idea stessa) per definire, insieme, ciò che accomuna, percorre, e coordina l'intera costellazione di imitatori-fabbrici, la cui opera sarà tanto migliore quanto più corretta la posizione loro

²¹⁶ Gianni Carchia, *La favola dell'essere. Commento al Sofista*, Macerata 1997.

assegnata alla contemplazione della cosa da costruire («a seconda che la si guardi di profilo, da davanti o in altro modo»).

6. 8. 2. Solo una lettura superficiale di questo libro posto in appendice, così decisivo per le sorti dell'arte in Occidente, induce a credere che il pittore (e per esso la facoltà mimetica tutta), come Socrate farnetica, sia davvero ultimo nel grado ontologico. È questo tanto celeberrimo quanto scolastico mitologema, piuttosto, a dover essere una volta per tutte interrotto. È verisimile, infatti, e anzi assai attendibile, che Platone abbia dissimulato in un monito la teoria negativa, tragedofila, della mimesi, ricorrendo alla nozione allora in voga, sofistica, di mimesi come sinonimo di *thésis*: fabbricazione di un materiale separato dalla sua forma; o ancora nel senso hegeliano di una «immediata posizione dell'oggetto»²¹⁷ – produzione incondizionata di un artefatto che nega a sé ogni *phýsis* (l'oggetto in questione è non a caso un comunissimo prodotto artigianale: una *klínē*, o tavola).

È su questo primo elemento – quello dell'esistenza di un artefatto e di un agire umano senza vincoli di ontologica appartenenza –, che propriamente si fonda il presupposto che funge da impedimento a ogni retta comprensione del concetto di mimesi, e che consente al secondo di minare dall'interno, come un falso dono acheo, la stessa tradizione platonica e aristotelica. Se Aristotele, infatti, nel giovanile, cosiddetto *Protrepticus*, ancora poteva agilmente esprimersi dicendo che «solo al filosofo fra tutti spetta la mimesi delle cose più esatte (*tôn akribôn hē mīmēsis*): egli, infatti, è contemplante di queste, e non di *mimēmata*» (48), il senso recondito dell'oscillazione fra un *mimēisthai* verace, propriamente ontologico (*óntōn phýsis*), e uno fasullo che manchi, come egli suggerisce, di «limiti» (*tinàs ouros*), era invero già cosa non più evidente e il *lapsus* oramai reso contagioso e ammaliante. Quando nell'*Ethica Nicomachea*, ad esempio, discutendo intorno al coraggio, si dice che il temerario «vuole apparire così come il coraggioso si comporta dinanzi ai pericoli, e quando ci riesce, lo mima (*mimētai*)» (III, 1115 b 31-2), Aristotele sta conferendo alla facoltà mimetica il valore etico di dissimulazione dell'abito (*hēxis*), che l'*ethos* applica e disapplica a piacere come una maschera, senza però possederne mai realmente l'abito. Costui – egli aveva specificato, ribadendo il senso

²¹⁷ M. Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, p. 96.

negativo dell'aver luogo della somiglianza, che propriamente definisce la facoltà mimetica – «ha appena un che di somigliante (*ti hómoion*) col coraggioso» (15).

La stessa problematica, infine, che in piena maturità Aristotele dovrà aver seriamente desunto dal dialogo in appendice alla *Repubblica*, della separazione (*chōrismós*) fra l'artefatto e la sua stessa idea, il luogo fisico e l'ontologico, sarà nient'altro che l'ultimo sintomo dell'efficacia di quella originaria confusione, destinata a contagiare durevolmente il corpus delle discipline filosofiche. Lungi dal costituire una esecrazione, la svalutazione del concetto di mimesi deve perciò appartenere geneticamente all'esigenza, per Platone allora improrogabile, di una critica all'argomento sofistico, il quale si professava indifferente, immune, al discorso di una *koinonía* fra *eídos* e *prâgma* – della comunità di linguaggio e opere, *léxis* e *prâxis* che definisce la *synousía dialektiké*; e in quel contesto essere situata in modo esaustivo (i diversi imitatori presi in rassegna, dal poeta all'artigiano, sono non a caso tutti quanti comparati al sofista)²¹⁸.

6. 8. 3. È questo un nodo centrale, inespresso e certamente irrisolto, del platonismo e dell'intera riflessione filosofica a venire: vale a dire la possibilità, che Platone sembra avere appena suggerita, allorché ribadisce fra le righe che «l'idea stessa non la fabbrica nessun fabbro (*tén ge idéan autèn dēmiourgei oudeis tón dēmiourgón*)» (596 b 9-10), e ridefinisce il pittore come quel «*mimētés* di ciò di cui altri sono *dēmiourgoi*» (597 e 2), di una relazione di mimesi pura fra intellegibile e sensibile, ove *eídos* e *prâgma* coesistano metessicamente in una somiglianza impercettibile che ritrovi il proprio paradigma nella pittura. Tale, che vi si possa trarre grazia senza per questo dovervi desumere – come invece Aristotele, nell'*Ars poetica*, si premura di precisare –, alcuna forma di conoscenza («si prova grazia nel vedere le immagini poiché accade che contemplando si apprende»), né dover ricorrere ad alcuna costruzione, segno, o copia, che ne espleti l'essere in una sostanza.

Una comprensione della mimesi come facoltà pittorica di assimilare il sensibile all'ideabile presuppone, pertanto, la distruzione del concetto moderno di “imitazione” –

²¹⁸ Acquisisce un inaspettato tenore di verità, alla luce di questo nostro contrappunto, il ricordo che Aristotele testimonia in *Meth.* I, 991b 6 sgg., secondo cui, a detta di taluni accademici, non potevano esservi idee per artefatti come la casa o l'anello – ove l'artefatto, evidentemente, come la tavola e il letto del X libro della *Repubblica*, avesse cioè preteso uno statuto ontologico per il suo stesso *ergon*, recidendo in tal modo ogni nesso di somiglianza con la *physis*.

crystallizzato nell'assioma medioevale “*ars imitatur naturam*” –, e dei romantici e idealistici di “*Vorstellung*” e “*Nachahmung*” (rappresentazione e rifacimento), intesi quali forme di scissione tra l'esistenza e l'essenza, la natura e l'arte; e la conseguente riproduzione, nell'opera, di una immagine prefissata, che quella preceda e sulla quale agisca dall'esterno come norma.

Come ha ben mostrato Hans Blumenberg, l'imporsi di questa interpretazione dovette derivare, in ultimo, dalla proiezione sull'ontologia platonica del «pathos veemente»²¹⁹ esercitato dalle nozioni teologiche di *creatio* e *voluntas*. L'idea, ovvero, secondo cui il dio avrebbe posto in opera il creato secondo un puro atto di volontà, decidendo, in tal modo, di esteriorizzare la propria intelligenza nella produzione di una materia.

La nostra ipotesi, piuttosto, è che il ricorso platonico alla figura del demiurgo rientri in una strategia ironica, anch'essa pertanto mimica, che concorda con il proprio obiettivo critico: a dire l'infondatezza di un agire umano fissato dalla sofistica ed esibito nella tragedia. Si comprende con ciò l'oscillazione, e la tensione, espresse da Platone, tra le figure del fiturgo nella *Repubblica* e del demiurgo nel *Timeo*, ossia la necessità, in questo secondo e tardivo dialogo, di porre rimedio all'infondatezza di un dio produttore: se il primo, infatti, è un dio propriamente artigiano, che ingenera dalla sua stessa mente le idee, l'altro, invece, è un dio sorprendentemente servile, che alle stesse idee è precisamente asservito.

È possibile, piuttosto, che la relazione di mimesi fra sensibile e intellegibile sia da intendere alla stregua di un auto-esemplificarsi del sensibile, ove cioè questo, venendo in questione nel linguaggio, lasci trasparire, mediante analogie, la propria impercettibile similitudine con l'idea.

6. 8. 4. Testimone dell'origine autenticamente politica del problema della mimesi è lo stesso presentarsi della critica platonica in un libro supplemento, cioè in epilogo, alla *Politéia*. Ciò conferisce alla riflessione filosofica sulla mimesi una specifica segnatura temporale: essa può accadere solamente laddove ogni opera costituente sia già stata portata a termine. Ciò significa che è solamente nella forma di un'interruzione delle forze poetiche costituite ed agenti che può paventarsi una qualche teoria politica della mimesi.

²¹⁹ Hans Blumenberg, *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, Stuttgart 1981.

Ed è ancora in tal senso che qualcosa come un suo canone può essere strappato alla memoria della stessa relazione che il mimo di Sofrone intrattenne con le opere poetiche di tragedia e commedia.

Almeno due sono i caratteri eminentemente politici che il mimo riesce ancora ad esemplificare. Essi concernono, rispettivamente, il “dove” e la “cosa” che nel mimo è mimata: appare anzitutto, nello spazio in cui si gioca il mimo, un confluire di *oikos* e *pólis*, elemento domestico ed elemento politico; la cosa ivi mimata, si annuncia, peraltro, come un superamento della secolare tensione tra basso e alto, popolare e aristocratico, commedia e tragedia.

Il mimo si esibisce non più per l’ampio pubblico dei teatri o delle democrazie, ma in uno spazio domestico, riservato cioè ad ambienti famigliari. La sua materia è quella degli usi comuni della polis: in scena vi appaiono i caratteri dei mestieri e di altre figure note alla collettività. Detti caratteri, per loro stessa natura politici, sono ora, però, sottratti alla polis ed esposti non più in teatro, ma in un ambiente domestico, nelle dimore private, oppure, come doveva accadere a Siracusa, nella stessa coorte dei regnanti, ove cioè luogo domestico e luogo politico vengono per definizione a confondersi. La storia dei mimografi greci vi è puntualmente legata: Sofrone, Senarco, Teocrito, Eroda vissero ed operarono tutti in seno alla coorte di tiranni mecenati.

Ed è proprio questo carattere riservato, ora simposiaco ora cortigiano, dell’interpretazione mimica, che avrà forse paradigmaticamente in mente Platone quando, ancora nella *Politéia*, si tratterà di individuare una forma poetica esente dai pericoli insiti nell’edonismo della mimesi, la quale tiranneggia sulla «folla multiforme raccolta nei teatri» (604 e 5) – effetti in cui la tragedia e la commedia ateniese notoriamente incorrevano.

Questo è il sogno e l’ambizione altissima che il mimo di Sofrone doveva custodire: si tratta della proposta di un’etica e di una politica fondamentale. Ma essa non può che pertenerne al linguaggio – una forma-di-linguaggio, come in effetti è il dialogo, in cui forma e linguaggio, *ethos* e *logos*, non possano più separarsi.

7. Segno e gesto

§ 7. 1. Idee per una mimica

Tra il 1747, anno di pubblicazione di *Le Comédien* di Pierre Rémond de Sainte-Albine, e il 1890, quando Luigi Rasi dà alle stampe *L'arte del comico*, si assiste al fiorire di una letteratura che sarebbe riduttivo ascrivere alla rubrica della trattatistica sull'arte drammatica. Gli argomenti che vi sono indagati sono tutt'altro che omogenei e compendiano, come si evince dai loro stessi titoli, contenuti che afferiscono a differenti ambiti disciplinari – “*physiognomie*”, “*mouvements d'expression*”, “*expression générale*”, “*Mimik*”, “*Gesichtszüge*”, “*körperliche Beredsamkeit*”, “*Gebärde*”, “*Ausdrucksbewegung*”, “*gesture*”, “*chironomia*”, “*pediloquio*”, “*manuloquio*”, “*pantomima*”, “*lingua dei sordo-muti*”²²⁰.

Il nucleo teorico comune a tali opere fu esplicitato da Johann Jakob Engel, allora direttore del *Nationaltheater* di Gendarmenmarkt, a Berlino, il quale nel 1785/'86 aveva pubblicato, sotto forma di epistolario, le *Ideen zu einer Mimik (Idee per una Mimica)*²²¹. L'influenza che le quarantaquattro lettere di Engel – la cui traduzione in spagnolo recava significativamente il titolo: *Carta sobre el gesto y la pantomima (Lettera sul gesto e la pantomima)* – dovettero esercitare sulla drammaturgia e la psicologia moderna è stata ampiamente riconosciuta. Ciò che ad oggi non è stato meditato è, tuttavia, il contributo che quelle dovettero fornire allo sviluppo di una teoria del linguaggio, la quale avrebbe trovato in Alexander von Humboldt (di cui Engel era stato il precettore) e, di riflesso, in Walter Benjamin, la sua formulazione più compiuta.

È forse a causa del fatto che il nodo centrale dell'epistolario tendeva a minare i presupposti dell'idealismo hegeliano, se il suo carattere propriamente teorico fu ben presto reciso dalla memoria della tradizione filosofica tedesca. Se ad essere esplicitamente annunciata non era, infatti, che la mera possibilità – filosoficamente irrilevante – di stabilire delle nuove regole per la recitazione teatrale, l'intento sotteso e

²²⁰ Pierre-Raimon de Sainte-Albine, *Le Comédien*, Desaint & Saillaint, Paris 1747; Luigi Rasi, *L'arte del comico*, ed. Sandron, Milano 1890.

²²¹ Johann Jakob Engel, *Ideen zu einer Mimik. Mit erläuternden Kupfertafeln*, hrsg. v. J.-W. Meil, Mylius Verlag, Berlin 1786.

più autentico dell'opera era quello di fornire, al di qua di ogni pragmatica teatrale, l'accesso a una specifica idea di linguaggio. «Noi abbiamo attori – scriveva Engel – ma non un'arte drammatica. Se essa è un tempo esistita, ora non l'abbiamo più; essa è andata perduta, e occorre ricrearla da capo»²²². Nell'elaborazione di queste regole, Engel doveva cioè urtarsi a un limite: l'urgenza di ripensare quella forma di «linguaggio mimico-gestuale», di cui percepiva ormai la decadenza, «che pretendeva di risultare intelligibile senza l'ausilio della parola e che era tutt'altro che facile da comprendere per chi non fosse avvezzo alla cosa»²²³.

Riferendosi all'arte pantomimica, di cui i coreografi francesi cercavano da oramai più di un secolo di ridefinire il canone, l'epistolario ambiva così a comprendere cosa fosse in questione in quella forma di linguaggio «intelligibile senza la parola». Ma ciò non era nient'altro che il gesto (*Gebärde*).

Occorre soffermarsi sull'esperimento intorno al gesto inaugurato da Engel. Esso consiste nel pretendere per l'interprete teatrale un recupero della gestualità mimica, e tuttavia nel ritenere, al contempo, insufficiente questa stessa gestualità laddove non fosse accompagnata dalla parola. Gesto corporeo e linguaggio verbale non solo si occorrono così, per Engel, l'un l'altro, ma egli non riesce più in alcun modo a separarli e articularli: né l'attore può fare a meno del gesto del pantomimo, né tuttavia può darsi pantomimo senza la parola che ne venga in soccorso. Se ciò che dunque viene, con le *Ideen*, a essere presentata è la riproposta (che come vedremo risale a un'epoca remota) di una necessaria, quasi naturale, promiscuità della sfera dei gesti con quella del linguaggio verbale, a esservi presupposta è tuttavia la questione del nesso essenziale tra facoltà mimico-gestuale e intelligibilità della cosa nel gesto mimata, senza il ricorso alla parola. Come se il linguaggio dei gesti, avendo perduto sulle soglie del XIX secolo la propria evidenza, avesse infine richiesto soccorso al linguaggio verbale.

²²² Engel, *Ideen zu einer Mimik*, Epistola I.

²²³ *Ivi*, Epistola III.

§ 7. 2. Un “abbicci dei gesti”

Colui che si è provato a svolgere con più rigore l'intuizione di Engel è stato probabilmente Andrea de Jorio. Studioso di archeologia e antichità in servizio presso l'allora Real Museo Borbonico di Napoli, egli pubblicò, circa cinquant'anni più tardi, la *Mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano*²²⁴.

De Jorio ricorre a un espediente metodologico per più ragioni esemplare: egli intende presentare la corrispondenza tra le figure dipinte sui vasi fittili provenienti dagli scavi di Ercolano e Pompei e i gesti e il gestire dei concittadini suoi contemporanei.

De Jorio registra, in tal modo, portandola ad esplicitazione, quella promiscuità di linguaggio e gesto che si lasciava già intravedere in Engel, orientandola tuttavia immediatamente in una direzione ben precisa: in lui quella naturale prossimità di gesto e parola viene irrigidita in una sorta di sistema linguistico del gesto, nel senso di qualcosa come una “semiologia dei gesti”. Ma proviamo a fissarne l'architettura.

7. 2. 1. L'opera di semantizzazione del gesto, che la *Mimica degli antichi* si propone come compito, si compie a margine di tre prestazioni ben definite.

Per un verso si tratta, in via preliminare, di concepire qualcosa come una «grammatica dei gesti»: le membra del corpo finiscono per essere considerate, del tutto analogamente alle lettere, quali «elementi» o «parti» di un «linguaggio mimico» – da cui l'esigenza di applicarsi, in via preliminare, allo studio dell'anatomia.

Per altro verso, l'operazione successiva concerne la formulazione di uno specifico lessico e di una sintassi che valgano per la sfera corporea. Gli assiomi di de Jorio sono inequivocabili: «si deve, per quanto si può, tendere ad una specie di dizionario»²²⁵; «ogni gesto può avere uno o più significati, come accade non solo alle parole di qualunque linguaggio, ma alle stesse lettere dell'abbicci»²²⁶.

In terzo luogo, la stessa conformazione fisica del gesto («il modo nel quale fisicamente si esegue quel movimento, quella posizione, quel concerto di mano, di dita, etc.», p. 3) è resa del tutto dipendente dall'oggetto della conversazione («la più sicura ed

²²⁴ Andrea De Jorio, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832), rist. anast. Arnaldo Forni Editore 1979.

²²⁵ De Jorio, *La mimica degli antichi*, p. XXVII.

²²⁶ *Ivi*, p. 5.

indispensabile chiave per la intelligenza de' gesti», p. 7), la cui conoscenza sarebbe dunque presupposto necessario per l'interazione mimico-gestuale.

Il gesto che a Napoli chiamano “schioppetto”, ad esempio, è in primo luogo distinto negli elementi del dito medio e del pollice. Il movimento, poi, ne costituisce il senso: il primo batte sulla falange del secondo a produrre uno scoppio. Il significato, tuttavia, varia a seconda del contesto: denota ora l'allegria del mimico, ove questo, passeggiando, ne faccia uso quasi a dettare il ritmo del passo; ora l'incitamento del fanciullo; ora l'acclamazione; ancora, l'invito al ballo (con lo scoppio, che ricorda il crepitio delle castagnole, si dà inizio alla tarantella); la chiamata confidenziale; infine persino la noncuranza (con ambedue le mani rivolte all'insù, esclamando: «*Justo a tte?*») ²²⁷.

7. 2. 2. Eppure, se il trattato ambisce a una visione rigidamente significante e linguistica del gesto, una latente tendenza sembra tuttavia volerlo svincolare da questa struttura: de Jorio pare inavvertitamente riconoscere nel gesto qualcosa come un'eccedenza rispetto al sistema della significazione verbale. L'impianto metodologico ne è forse il sintomo più eloquente.

Si rifletta accuratamente all'intuizione di de Jorio: essa è per noi tanto più esemplare in quanto istituisce un rapporto analogico tra due figure, e ovvero tra i loro significati, appartenenti a contesti cronologicamente separati da ben due millenni, liberati da ogni presupposto sincronico o diacronico: gli usi e i costumi degli abitanti partenopei divengono il paradigma della comprensione degli usi e dei costumi degli antichi Magnogreci.

È significativo che i critici più recenti abbiano omesso di considerare questo aspetto; che anzi esso abbia potuto costituire il presupposto del loro stesso giudizio di inammissibilità del trattato di de Jorio. Se la teoria linguistica del segno presuppone infatti che i codici linguistici (ovvero, nel nostro caso, gestuali) siano ereditati diacronicamente, de Jorio sembra intuire esattamente il contrario, vale a dire che il gesto non possa sottostare alle regole di diacronia proprie dei sistemi linguistici. Il gesto, pare indicarci de Jorio, in qualche maniera distrugge le tradizioni e i loro sistemi di significato.

²²⁷ Cfr. *ivi*, pp. 273-78.

Il metodo è in secondo luogo esemplare, poiché l'analogia vi è stabilita non tra due soggetti dipinti, bensì tra una figura dipinta e una forma di vita; un disegno, spesso niente più che un debole tratto, inciso su materiale fittile, e degli atteggiamenti, delle posture e dei gesti, impressi nella memoria recente dell'autore. Ciò vale a dire che i due poli della riflessione sono desostanzializzati – ciò che interessa de Jorio, in breve, non è sapere *chi o che cosa* rappresentino le singole figure, bensì rendere possibile, mediante la dettagliata esposizione dei modi e delle evenienze del gestire napoletano, la stessa intelligibilità degli atteggiamenti, ossia del *modus vivendi*, dei Greci, che quei reperti dovevano sigillare.

Si comprende allora per quale ragione l'autore, che pure, come abbiamo visto, dovette cedere alla tentazione di sviluppare un dizionario (un «abbicci de' gesti»), avesse ciononostante nel paragrafo introduttivo ammonito coloro i quali intendessero riferire l'arte mimica mediante l'esposizione di una grammatica e di un vocabolario. Il gesto pare eccedere la mera riduzione a qualsivoglia sistema linguistico.

§ 7. 3. Gesto e parola

Un duplice atteggiamento sembra dunque aver luogo nei confronti del rapporto tra gesto e parola: da una parte, come esemplificato da Andrea de Jorio, si tende a comprendere il gesto attraverso categorie specificamente linguistiche; dall'altra, esso è divenuto a tal punto inintelligibile da esigere ogni volta, come Jakob Engel auspicava, un accompagnamento verbale. Se questo secondo atteggiamento è senz'altro una prerogativa del moderno, il primo sembra invece riproporsi fin dal mondo antico.

Ne testimoniano in modo esemplare alcuni scrittori di lingua latina: già Plinio, parlando dei popoli d'Oriente, aveva notato come questi si servissero di cenni in luogo delle parole («*pro sermone nutus motusque membrorum est*») (*Historia Nat.* I, 6, 30); e Lucano e Tacito, ben prima di Bacone, avevano stabilito un parallelo fra i geroglifici degli Egizi e le «figure che significano la voce» (Lucano, *Lib.* III) prodotte dalle membra del corpo. Ovidio parla, per il gesto espresso dal volto, persino di «*verba superciliis*», cioè di “parole con sopracciglia” (*Eleg.* I, 4); e Cassiodoro, a proposito del pantomimo, di «*linguosi digiti*» e «*loquacissimae manus*», “dita ciarliere” e “mani chiacchierone” (*Variarum*, IV, 51).

Una tale idea di gesto come di una lingua ritratta nel movimento del corpo percorre latentemente tutte le epoche: è a questi stessi ossimori che faranno ripetutamente ricorso Dante – col suo «visibile parlare» (*Purg.* X, 95) –, Petrarca – «un atto che parla con silenzio» (*Son.* 180) –, ancora Tasso. E ciò fino a Giovanni Bonifacio, umanista vicentino del XVII secolo, che, nella sua *Arte de' Cenni* (1616), licenzierà il gesto alla modernità come «favella visibile», «faondo silenzio», «senza lingua formar voce»²²⁸.

Ciò che nel corso dei secoli permane è dunque, per il gesto, l'idea di una relazione di promiscuità fra ente corporeo ed ente linguistico. Promiscuità che dovette, da un certo momento in poi, divenire problematica: se con de Jorio i gesti sono parzialmente ridotti a una grammatica, con Engel essi non riescono più a significare alcunché senza il concorso della voce.

Alla fine del XVIII secolo gesto e parola procedevano così infine lungo due strade parallele: qualcosa, nella loro dialettica, si era definitivamente logorato. È proprio da un tale arresto che occorre allora forse ripartire per tentare da capo di ridefinire il gesto. Che cos'era realmente in questione nella dialettica tra linguaggio gestuale e linguaggio verbale? Come pensare altrimenti la relazione tra i due poli?

§ 7. 4. Gesto e segno

Non il linguaggio in assoluto, ma una sua specifica concezione elaborata da filosofi e grammatici dovette catturare le possibilità del gesto. Nella sua estenuante dialettica con la parola, in questione non era infatti che il primato del segno, di cui il gesto, in assenza della voce, avrebbe fatto le veci. L'ora topica dell'adombramento della gestualità umana in questa specifica concezione di linguaggio è stata segnata (forse per la prima volta, ma sicuramente nel modo più cogente) da Aristotele in un passo degli *Analitici Primi*:

È possibile operare la fisiognomica (*physiognomōneîn*, cioè “giudicare la natura di un qualcosa sulla base della sua forma corporea”), laddove si ammettesse che tutte le affezioni naturali trasformano simultaneamente il corpo e l'anima [...] Quando si ammetta dunque la suddetta condizione, e vi sia un solo segno (*hèn henòs sēmeîon*) per ciascuna natura, e nel caso inoltre in cui noi siamo in grado di stabilire, riguardo ad ogni genere, l'affezione propria e il proprio segno (*tò ídion hekástou génous*

²²⁸ Giovanni Bonifacio, *Arte de' Cenni*, F. Grossi, Vicenza 1616.

páthos kai sēmeíon), senza dubbio potremo operare la fisiognomica [...] In effetti, se a qualche genere indivisibile appartiene in modo proprio un'afezione, ad esempio, se ai leoni appartiene il coraggio, sarà allora necessario che di ciò sussista un qualche segno (*anánkē kai sēmeíon eínai ti*) (Arist. *Anal. I*, 70 b 7-16).

L'aspetto e la forma di un corpo producono, secondo Aristotele, un segno (*sēmeíon*), mediante cui è possibile arguire un giudizio fisiognomico di conoscenza: «ogni pathos», dirà in seguito, «ha il proprio segno» (*ivi*, 24-5). Se, ad esempio, appartiene alla *phýsis* del leone il coraggio, sarà allora segno di ciò il possesso di grandi membra.

Ad essere enunciata, in questo passo degli *Analitici*, è la stessa possibilità di concepire la sfera della corporeità secondo una concezione ermeneutica, la quale finisce per ripetere la *hermēneía* linguistica presentata nel trattato del *De interpretatione*, con cui il passo degli *Analitici* entra in immediata risonanza:

Or dunque, le cose nella voce (*tà en tēi phōnēi*) sono simboli delle affezioni nell'anima (*tôn en tēi psychēi pathēmátōn symbōla*), e le cose scritte sono simboli delle cose nella voce. Allo stesso modo in cui le lettere non sono identiche per tutti, così neppure le voci sono identiche; delle quali voci sono tuttavia segni (*sēmeía*) le affezioni dell'anima, che sono identiche per tutti, di cui le cose, anch'esse identiche, sono similitudini (*homoiómata prágmata*) (16a 3-8).

Si rifletta sulla sinonimia, oggi invalsa, tra “linguaggio di gesti” e “linguaggio di segni”: il passo degli *Analitici* fonda la possibilità di individuare nella figura dell'essere vivente, ovvero nel suo portamento e nel gestire, il segno di un'afezione dell'animo.

Al pari delle «cose nella voce», ovvero delle parole, anche i gesti, che possiamo intendere alla stregua di “cose nel corpo”, divengono in questa prospettiva delle entità semantiche. Esse significano qualcosa per convenzione, in virtù di un simbolo: «nome», riferisce Aristotele poco oltre, «è infatti voce significativa per convenzione (*phōnē sēmantikē katà synthēkēn*) [...] poiché nessuno tra i nomi è per natura, ma quando si genera un simbolo (*all'hótan génētai symbōlon*)» (*De inter.* 16a 19).

Non può non tornare alla mente, qui, il tentativo, a distanza di due millenni, di un “dizionario dei gesti” da parte di de Jorio; così come l'assunto di Bonifacio secondo il quale «cenno è un atto o gesto del corpo co' l quale senza parlare alcuna cosa significhiamo [...] e segno è generalmente detto il cenno»²²⁹.

²²⁹ Bonifacio, *Arte de' cenni*, pp. 13-4.

La sfera della gestualità umana è cioè stata, nella nostra tradizione filosofico-linguistica, fin da allora compresa come un esilio, o un surrogato, del linguaggio significante, di cui avrebbe dovuto fare le veci in assenza della voce. La parola in quanto *segno* avrebbe, in tal modo, ritrovato una dimora sulla superficie del corpo; così come il corpo, a sua volta, avrebbe, stanziando su di sé la parola, consegnato un destino alla propria gestualità.

§ 7. 5. Che cos'è un segno?

Nel termine greco “σημείον” confluiscono due eredità semantiche: quella oracolare e quella medica. Il segno rappresenta per le arti divinatorie l'operatore della conoscenza degli eventi futuri. In ogni ente sono riposte per suo tramite le ambascie di un destino.

L'impianto semeiotico della conoscenza mantica e medica è confluito nella riflessione filosofica sul linguaggio. Della definizione aristotelica di “segno”, infatti, decisiva è l'implicazione, che per suo tramite si determina, tra la conoscenza (il segno produce un sillogismo debole) e il fatto ontologico. In continuità con le arti divinatorie – in questione, nell'esperienza della mantica, è nient'altro che «la conoscenza delle cose che sono, che saranno, e che sono state (*tá t'eónta tá t'essómēna pró t'eónta*)» (Hom. *Il.* I, 70) –, Aristotele concepisce il segno come un congegno che di fatto iscrive l'essere sul piano della conoscenza, lasciando così precipitare l'ontologia nel fondo della logica. Si legga il passo di *Analitici Primi*, 70a 6-9:

La cosa, pertanto, il cui essere è (*óntos éstin*), o il cui essere avvenuto è prima o poi avvenuto (*genoménu próteron è hýsteron gégone ... tò prágma*): tale è il segno dell'essere o dell'essere avvenuto (*toúto sēmeíon esti tou gegonénai è eínai*).

[Nella traduzione libera di Giorgio Colli:] Nel caso in cui, se un qualcosa esiste, la cosa in questione esista, oppure in cui, se un qualcosa è avvenuto, l'oggetto in questione sia avvenuto, questo qualcosa è il segno dell'esistere o dell'essere avvenuto della cosa in questione.

Nel segno – nella voce e nei gesti in quanto «segni di affezioni» – null'altro è ovvero in questione se non l'esistenza o l'evento della cosa, ma in modo tale che questi siano in

ogni caso rinvii a un qualcos'altro, da cui l'esistenza della cosa deriverebbe (*tò prâgma hoû óntos éstin*: «la cosa il cui essere è [...] è segno dell'essere»).

Se il segno implica cioè filosoficamente sempre il rinvio dal piano gnoseologico a quello ontologico, la riflessione sul linguaggio antica e moderna identifica nel segno l'articolatore del piano dei concetti in quello della parola, che si tratta di intendere secondo un accordo – ne va dell'articolazione dei *pathémata en têi psychêi* (essi corrispondono, in Saussure, al significato, o “concetto mentale”) nei cosiddetti *tà en têi phōnêi* (il significante di Saussure, o “immagine acustica”). Si produce, ovvero, un segno linguistico, allorché il piano del significante rinvii a quello del significato – *aliquid pro aliquo* –, che il primo cela e che si necessita di rivelare in virtù di una regola. Il segno sancisce cioè che il linguaggio «non ha alcun aggancio naturale nella realtà»²³⁰, vale a dire che il significante è, nella sua scelta rispetto alla cosa materiale di cui è segno, del tutto immotivato.

Allo stesso modo i gesti, di cui Saussure eleva ad esempio «i segni di cortesia», sono secondo il linguista «dotati di una regola: è questa che costringe a impiegarli, non il loro intrinseco valore» (ivi, p. 86). Malgrado Saussure definisca, nel contesto dei gesti, la pantomima come un «modo di espressione che si fonda su segni interamente naturali» (egli intende iconici: la cui regola è, cioè, dovuta alla rassomiglianza sensibile tra le figure rappresentate) (*ibid.*), si tratta per il linguista pur sempre di segni, ovvero sia di uno slittamento del gesto verso qualcos'altro, in virtù di un accordo spontaneo sul codice figurativo condiviso dai gerenti.

§ 7. 6. *Clandestina loquella*

Una formulazione che radicalizza e insieme squarcia la tradizione che abbiamo finora esposta ce la offre, in una insospettabile *charta* (epistola) sull'uso strategico del silenzio inviata al giovane amico Paolino, il poeta bordigalese Ausonio (IV sec.). Nel tentativo di «cavar fuori la voce (*elicere vocem*)» dell'amico, che si astiene dal rispondergli, Ausonio

²³⁰ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, Paris 1962; ed. it. *Corso di linguistica generale*, a cura di T. de Mauro, Editori Laterza, Bari 1983, p. 87.

enumera degli «*exempla* sulle tecniche di segretezza»²³¹ desunti dal mito e da episodi concreti. Egli prende così per definire una forma misteriosa, criptica, della parola, che Bonifacio riferirà, nella sua *Arte de' Cenni*, direttamente al gesto: definendolo nei termini di una «*clandestina loquella*», mediante cui «si espongono le forme nel celarle (*celandi ostendere formas*)» (*Epistulae*, XXI, vv. 28-9), il poeta Ausonio libera il gesto dalla mera contrapposizione tra corpo e parola, voce e silenzio. Non più semplicemente di una eloquenza negata, «muta», infatti, si tratterebbe per il gesto, bensì di una sua forma «clandestina»: “*clandestina*”, dunque, dall’avverbio “*clam*”, che indica il modo dell’essere chiuso, come cosa che giace in un luogo oscurato, e pertanto cieca, estranea alla vista²³².

Nel gesto pare essere così in gioco una forma della parola (*loquella*) che, ci suggerisce Ausonio, risiede, tuttavia clandestinamente, all’interno del linguaggio comunemente inteso – il gesto risiede cioè clandestinamente nei segni del linguaggio.

Soccorre il senso della locuzione ausoniana un rilievo tratto dal poema di Lucrezio, in cui l’attributo “*clandestinus*” ricorre per ben due volte in endiadi con “*caecus*” per definire la natura propria dei corpi ovvero il loro movimento (*primordia gignundis in rebus oportet / naturam clandestinam caecamque*, I, 778-9; *tales turbae motus quoque materiae / significant clandestestinos caecosque subesse*, II, 127-8). I corpi infatti si muovono, secondo Lucrezio, «ciecamente», «in modo recondito», sul fondo della materia (*materiae subesse*), ove esercitano senza tregua i propri meandri, intrichi, andirivieni, gli scontri, gli assembramenti, manifestandosi apertamente (*id apparet aperte*) (II, 141) sotto forma di «posture (*positura*)», «moti reciproci (*motus inter se*)» (I, 818-9), «figure intricate (*perplexis figuris*)» (II, 102) – in breve, come egli stesso dice, di *gesti* (*res esse gerique*) (I, 442). È ciò che accade, secondo Lucrezio, alla stessa parola orale nel suo rapporto con quella scritta, in cui il moto clandestino della voce viene ad irrigidirsi.

L’ipotesi che a questo punto, con Ausonio e Lucrezio, è possibile proporre, è che il gesto sia una “parola clandestina”, e ciò non a ragione del fatto che, come potremmo superficialmente intendere, la sua natura sia del tutto estranea a quella del linguaggio verbale; bensì, piuttosto, poiché la propria appartenenza ad esso dovette essere occultata dalla concezione semeiotica ed ermeneutica del linguaggio.

²³¹ L. Mondin, cfr. il suo commento a AUSONIO DECIMO MAGNO, *Epistole*, Venezia 1995, p. 242.

²³² *clam me esse*: mi è ignoto; *clam habere aliquem*: celare qualcosa; opposto a “*palam*” – *palam atque aperte*, Plaut. *Bacch.* II, 3, 68.

§ 7. 7. Gesto e idea

In che cosa può altrimenti consistere la clandestinità del gesto nel linguaggio, ovvero la sua irrisolvibilità nella declinazione semiologica della parola?

Un'apertura ci è suggerita dalla meditazione a margine di un passo enigmatico di Platone tratto dal *Cratilo*, in cui è la possibilità di sviluppo di un'ontologia del gesto ad essere per la prima volta annunciata.

Socrate si è proposto di indagare la tesi cratilea – secondo la quale in ogni nome sarebbe custodita la natura della cosa nominata – mediante il ricorso a delle etimologie. Il proprio discorso, condotto ad absurdum, si è così ben presto arenato dinanzi all'esigenza di risalire ai *prôta onómata* (nomi originari), o *stoicheía* (elementi) di linguaggio.

È a questo punto che Socrate introduce un esperimento che concerne inaspettatamente proprio la natura del gesto:

SOCRATE: In che modo riusciranno i primi nomi a produrre quanto più possibile gli enti chiaramente? Se non avessimo né voce né lingua (*phōnēn mē eíchomen mēdē glōttan*), e volessimo ciononostante vicendevolmente rivelarci le cose (*dēloûn allélois tà prágmata*), non cercheremmo allora, come i muti [potremmo glossare: “come i mimi”], di significarle con le mani, con la testa, o con le altre parti del corpo (*sēmaínein taís chersì kai kephalēi kai tōi álloī sómati*)?

ERMOGENE: E come si potrebbe diversamente?

SOCRATE: Se, poniamo, volessimo indicare l'insù e il leggero, leveremmo le mani verso il cielo mimando la natura stessa della cosa (*mimóumenoí autēn tēn phýsin toú prágmatos*); e se, al contrario, l'ingìù e il grave, le abbasseremmo allora verso terra. E se volessimo rivelare un cavallo o un qualunque altro animale nel correre (*hippōn théonta ... dēloûn*), cercheremmo allora di farli quanto più simili ai nostri corpi e gesti (*hōs homoiótat'àn tà hēmétera autōn sómata kai schémata*) [...] Giacché io credo che soltanto così possa avvenire una indicazione (*dēlōma*), ossia mimando (*mimēsaménou*), come mi pare, il corpo, ciò che lui stesso intende indicare (*ekeíno hò eboúleto dēlōsai*) (Plat. *Crat.*, 422 d 11 - 423 b 2).

Il passo è tutt'altro che peregrino: attraverso l'esposizione, mediante il gesto, della mimesi in questione nel nome, Platone intende mostrare come lo stesso nome riesca a mimare la «natura» della cosa nominata – vale a dire a coglierne l'idea – nelle forme di

una privazione di linguaggio. Lo formulerà bene, in stretta risonanza, ancora Bonifacio: «ciò che lingua esprimer ben non pote, muta eloquenza ne' suoi gesti espone»²³³. Platone vi apre cioè alla possibilità che nei gesti sia custodito l'accesso ai cosiddetti «primi nomi», ossia, come si proporrà lo stesso Bonifacio, che per loro tramite si possa risalire a contropelo tutte le lingue storicamente date (i «varii artificiosi modi di favellare»), in direzione dell'esposizione finale di quella che egli chiama la «visibile, natural favella», o «lengua ante Babel».

Se l'esperimento socratico è valido, nei cosiddetti gesti – che dei nomi «dei primordi» (*tôn protérōn*) sarebbero mimesi – non sarà più possibile individuare dei nomi ancestrali, sospinti in un'origine inattingibile. Tali elementi originari di linguaggio dovranno piuttosto valere – come per gli *ágrapha nómima* di *Leggi* (793 a) che si interpongono fra gli usi privati e le leggi civili – quali principi immemorabili che mediano l'intellegibilità della cosa tra i nomi che per essa sono già sempre esistiti e quelli che non ne esistono ancora. È possibile, pertanto, che i gesti costituiscano la stessa forma originaria – la stessa immemorabile intellegibilità – del linguaggio.

Il passo ci informa, in secondo luogo, del carattere delotico dei gesti: essi esibiscono l'esistenza degli enti, e insieme, la loro stessa esistenza di nomi, il loro esser-nomi. I gesti sono cioè in grado di «portare quanto più possibile gli enti nel chiarore (*hóti málista phanerà poiéseí tà ónta*)» (d 12 - e 1).

Martin Heidegger ha dischiuso il senso filosofico del verbo greco “*dēloûn*” nei termini di «uno scoprire che lascia vedere (*ein sehenlassendes Aufdecken*)», un «lasciar vedere che indica (*aufzeigendes Sehen-Lassen*)»: per poter dire qualsivoglia cosa di qualcosa (*légein ti katá tinos*), la cosa deve anzitutto essa stessa poter sorgere nel *phanerón*, che è l'adito aperto alla dimora del linguaggio. Pertiene ovvero al gesto la facoltà – che il primato del segno rende clandestina – di aprire il linguaggio alla cosa che in esso viene ad essere in questione.

Ciò pare debba infatti indicare, per esso, il concetto di “*mímēsis*”. Per “mimesi” non si deve infatti intendere “imitazione”, “contraffazione”, “sostituzione di un originale nel suo duplicato”, bensì nient'altro che il venire ad aver luogo della cosa stessa nel medio del gesto (*autèn tèn phýsin tou prágmatos*).

²³³ Bonifacio, *Arte de' Cenni*, p. 3.

§ 7. 8. Ipotesi di definizione di gesto

È possibile a questo punto tentare alcune ipotesi di definizione di gesto.

7. 8. 1. Il gesto può essere concepito come il residuo mimetico di linguaggio. Tra il piano mimetico e quello semeiotico del linguaggio, tra gesto e segno, non vi è continuità. Sospesa ogni facoltà denotativa e interdetta la sua semantica, il linguaggio diviene gesto – espone, cioè, nel medio del gesto, il nesso di similitudine tra corporeo e incorporeo, facoltà del parlante e mondo.

Quando Platone premette, al passo del *Cratilo* sul gesto, che occorre, dopo aver contemplato a fondo la cosa, «saper assegnare ciascun elemento secondo la somiglianza (*katà tèn homoiótēta*)» (424 d 6), egli intende, come sembra, la facoltà di mediare tra i sensibili e le idee in virtù di quella che altrove definisce nei termini di una somiglianza colta senza sensazione, bensì con puro linguaggio (*Pol.* 285 e - 286 a). Come si è già mostrato in *Al di là della somiglianza*, essa non deve, cioè, essere compresa alla stregua di una somiglianza sensibile, come ad esempio accade per le onomatopee: non è in questione l'imitazione, da parte del parlante, del suono della cosa (non importa quanto il significante sia arbitrario), ma la somiglianza ideale tra linguaggio e cosa (detta somiglianza – l'aver luogo, nel gesto-di-linguaggio, della cosa – non può mai dipendere da un arbitrio).

A null'altro questa facoltà elementare della somiglianza allude se non alla mimesi, di cui la grazia di mimi e pantomimi ha potuto fungere per secoli da paradigma. Nel mimare ad esempio la corsa, il mimo, lasciando che il proprio corpo sia tale quale un nome dei primordi, nient'altro compie che *gestire*, dinanzi agli occhi mimata, la conoscibilità della stessa corsa.

7. 8. 2. Ciò che secondariamente definisce la facoltà mimetica di linguaggio è l'inseparabilità di linguaggio e affezione della cosa da parte del parlante. Se le «somiglianze» o «similitudini» tra le affezioni e le cose sono, secondo Aristotele, per tramite del segno linguistico, sospese e cedute a un arbitrio, Platone indica la possibilità

che i gesti conservino naturalmente, al di qua di ogni significante, tale originaria somiglianza.

Per “gesto” possiamo allora intendere, in questa prospettiva, ciò che espone, insieme all’intellegibilità della cosa, anche sempre l’affezione che di essa ne ha il gerente.

Non è dunque più possibile, nel medio del gesto, deliberare un segno di qualcosa: articolare il piano del significante in quello del significato: è la cosa stessa, piuttosto, ad aver luogo come un’affezione del parlante. Ciò è quanto, a ben vedere, aveva intuito lo stesso Engel, allorché distingue i «*pantomimische Gebärden*» – gesti capaci di sostituirsi interamente alla parola – da una tutt’altra sfera dei gesti che chiama «*ausdrückende Gebärden* (gesti che esprimono)», i quali sono cioè capaci di “citare”, per così dire, rendere visibile, oltre alla cosa, anche sempre l’affezione che di essa ne ha il parlante.

7. 8. 3. Se l’idea – ovvero l’«incorporale» (Plat. *Pol.* 286 a 5) – scaturisce, sotto forma di gesto, nel linguaggio che apre alla cosa stessa, senza mai deliberarne un segno, è allora possibile individuare per esso una qualche fisicità, una certa postura, o conformazione fisica. Agli atteggiamenti dei corpi sarebbero così da attribuire, come sostiene de Jorio, direttamente le idee – le quali, come egli formula, «loro si attaccano». Ciò consentirebbe, peraltro, di registrare la clandestinità della cosa in questione nel linguaggio direttamente sul corpo e nelle movenze del mimo.

Ma che cosa può significare seriamente, al di là del senso metaforico conferitole da de Jorio, l’espressione mediante cui i gesti vengono definiti quali «pendenti delle idee»? In che modo è possibile pensare che a ogni singolo gesto venga, letteralmente, ad essere attaccata un’idea, così come è possibile scorgere dalla fronte l’attaccatura dei capelli? È verosimile che dietro l’immagine di de Jorio nient’altro si celi se non il fatto che il gesto – il suo appartenere tanto alle configurazioni fisiche dei corpi, quanto ai proferimenti di linguaggio – indichi per noi l’aver luogo, in seno al linguaggio, della corporeità stessa: ma ciò vale a dire della conoscibilità stessa – dell’incorporalità – di un corpo.

Potremmo in tal modo pensare che non si tratti più, per il gesto, di un mero fatto corporale, bensì piuttosto di qualcosa come l’incorporalità propria di ogni corpo. Che il gesto figuri, in ultimo, come *quella mano, o arto, che il corpo protende verso l’incorporeo*.

7. 8 4. Se per segno allora intendiamo, con Saussure, ciò che «porta il concetto di cui è segno», il gesto, piuttosto, ne sorreggerebbe direttamente l'idea.

Se il segno è preludio a una qualche conoscenza o concetto – conoscenza e concetto si legano sempre a una *quidditas*, sostano sempre sul piano del “significato”, residuano sempre nel corporeo –, il gesto dischiuderebbe, piuttosto, una pura conoscibilità.

Se il segno sancisce che il linguaggio «non ha alcun aggancio naturale nella realtà», il gesto sarebbe ciò cui propriamente la realtà stessa si aggancia. Questa sarebbe tenuta sulle punte delle dita (*linguosi digiti*), come lo sono i colpi di pennello con cui i pittori Magnogreci allungavano appositamente le mani dei soggetti dipinti, conferendo loro un nimbo.

I gesti si dimostrerebbero solo allora realmente, come formulava de Jorio introducendo alla sua *Mimica*, «pieni di filosofia che potrebbe dirsi romana, greca, naturale»²³⁴.

§ 7. 9. *Posse esse gerique*. Glossa a Lucrezio (I, 440-42)

In *Mezzi senza fine*, Giorgio Agamben ha posto attenzione su un passo, tratto dal *De lingua latina* di Varrone, ove tra la sfera del fare (*facere*) e quella dell'agire (*agere*) viene interposto un «terzo genere d'azione» (*tertium genus agendi*), che l'autore designa nientemeno che attraverso il verbo *gerere*, da cui discende il nostro “gesto”²³⁵. Il passo, di straordinaria importanza, rinviene il proprio omologo ontologico nel libro I del *De rerum natura* (vv. 440-42), ove Lucrezio distingue tre generi dell'essere:

*Praetera per se quodcumque erit aut faciet quid
aut aliis fungi debebit agentibus ipsum
aut erit ut possint in eo res esse gerique*

Inoltre, ogni cosa che esista per sé, o effettuerà qualcosa
o dovrà sopportare essa stessa altri agenti
o sarà tale che in essa le cose possano esistere e gestire

²³⁴ De Jorio, *La mimica degli antichi*, p. VII.

²³⁵ «Si può, infatti *facere* qualcosa e non *agere*, come il poeta fa un dramma e non lo agisce (*facit fabulam et non agit*); al contrario l'attore agisce il dramma e non lo fa. Così il dramma è fatto dal poeta, ma non è agito, mentre dall'attore è agito, ma non è fatto. Invece l'*imperator* [il magistrato], rispetto cui si usa dire *res gerere*, in questo né fa né agisce, ma *gerit*, cioè assume e sopporta» (*De lin. lat.*, 6, 77). Cfr. *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996, pp. 50-1.

Il poeta vi inserisce, tra il *facere quid* (l'agire sopra una cosa) e il *fungi aliis agentibus* (il patire l'azione di altri), un terzo genere dell'essere, enigmaticamente definito come «*posse res esse gerique*» – il potere essere e gestire.

Il poema continua: «*facere et fungi* (agire e patire) nessuna cosa può senza corpo /e a nessuna dar luogo se non il vacante e l'inane (*nec praebere locum porro nisi inane vacansque*)» (443-44).

I corpi, i *rerum primordia* della materia, possono cioè agire o patire, percorrere i propri meandri e configurare i propri simulacri, solo a condizione che vi sia un *tertium* che loro conferisca uno spazio (*praebere locum*). Decisivo è per noi che questo terzo modo tra l'agire e il patire sia enunciato mediante l'endiadi «*esse gerique*»: laddove i corpi, al di là dell'agire e al di qua del patire, si lascino semplicemente essere, questi vengono ad assumere, per Lucrezio, come fossero mimi, l'aspetto di “gesti”.

Ciò accade, tuttavia, proprio nel medio dell'incorporeo: nell'«*intactile*» (437), o «*inane*». Questo spazio (*locus ac spatium*, I, 426), che non deve essere concepito alla stregua di una mera estensione o limite fisico, definisce, piuttosto, la condizione ontologica delle cose: nello spazio incorporale, mediante cui (*in eo*) la stessa corporeità può venire ad aver luogo (*sita corpora possent*), i corpi (voci, colori, audizioni, fibre, esalazioni) trascendono in gesti.

Appendici

Appendice I

Sul gerundio

frigidus in pratis cantando rumpitur anguis

VIRGILIO, *Ecloghe*

ma davvero il freddo serpe scoppia nei prati
per effetto di canto?

JOLANDA INSANA, *La Stortura*

1. Se è vero – come per primo da Nietzsche ipotizzato, e svolto da Émile Benveniste in un suo articolo oramai classico sul pensiero aristotelico²³⁶ – che la genealogia dei concetti metafisici può essere ricondotta alle stesse categorie grammaticali della lingua, può essere allora istruttivo analizzare il modo in cui nella lingua, e nelle sue categorie grammaticali, sia possibile rinvenire un pensiero del gesto.

È questo il caso del *gerundio* e della relazione che questa singolare forma verbale intesse con l'umano gestire.

2. I grammatici latini enumerano, per quella parte del discorso che indica l'azione (il verbo), otto differenti modi:

i modi verbali sono otto: “indicativo”, ovverosia “pronunciativo”; “promissivo”, cioè il tempo futuro del modo indicativo; “imperativo”; “infinito”, ovverosia “perpetuo”; “ottativo”; “congiuntivo”, ovverosia “giuntivo”; “impersonale”; “gerundio”²³⁷.

²³⁶ Émile Benveniste, *Catégories de pensée et catégories de langue*, in *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris 1966, pp. 63-74.

²³⁷ «*Modi verborum sunt octo, indicativus, qui est et pronuntiativus, promissivus, quod est et futurum tempus modi indicativi, imperativus, infinitus, qui est et perpetuus, optativus, coniunctivus, qui est et*

Tra questi un modo, in particolare, dovette per loro costituire nel corso dei secoli un enigma indecifrabile. Il grammatico del IV secolo Diomede riferisce l'esitazione che gli eruditi latini dovettero patire nel corso dei secoli nel tentativo di classificare il gerundio: esso era spesso considerato alla stregua di un participio; Marco Valerio Probo (I sec. d.C.), invece, lo associava tanto a un supino²³⁸ – dello stesso avviso sarà poi Prisciano (V sec.)²³⁹ – quanto a un impersonale²⁴⁰.

Della perplessità provata dai grammatici dinanzi alla cosa del gerundio è per noi esemplare la proposta di Elio Donato (IV sec.), accolta in seguito da Servio e da Pompeo, il quale fu dell'avviso di escluderlo dalla stessa categoria dei modi verbali:

la qualità dei verbi si divide in modi e forme. I modi sono otto ... di cui però solo cinque pare siano legittimi; degli altri tre, invero, si dubita (*habent calumniam*), e cioè del promissivo, dell'impersonale, e del gerundio (Pompeo, *In artem Donati, De verbo*, CGL V, 213).

Non è un caso se “illegittimità” (*esse legitimos vero dubitatur*) e “intrigo” (*calumnia*) siano attribuite a un modo verbale che tanto dal punto di vista morfologico, quanto da quello semantico, non ha equivalenti nelle altre lingue indo-europee.

Come Prisciano, facendo ricorso a numerosi esempi, non si stanca di mostrare, per approssimarsi a qualcosa come un “gerundio”, i Greci dovevano infatti ricorrere all'apposizione dell'articolo dinanzi al sostantivo o al modo infinito del verbo: il gerundio “*legendi*”, ad esempio, «che è simile al caso genitivo del nome» (*Institutiones*, CGL II, 410) era reso dai Greci ora con l'aggiunta dell'articolo dativo “*τοῦ*” al sostantivo “*ἀναγνώστης*” (“discente”) ora con l'aggiunta del genitivo all'infinito “*ἀναγνώσκειν*” (apprendere); o ancora, nel caso della terminazione latina in “do” (come nel gerundio “*legendi*”) – «simile ai casi dativo e ablativo del nome» (*ivi*) – , antepoendo la preposizione “*ἐν*” al sostantivo o verbo infinito in questione.

iunctivus, impersonalis, gerundi», Probo, *Instituta artium, De verbo* = Palladius, *Corpus Grammaticorum Latinorum* IV, 155-6.

²³⁸ «*Modo participiali amandi amando amandum amatum amatu. Haec gerundi sunt apud quosdam, quae Probus supina appellat*». Diomede, *Ars, De verbo*, CGL I, 351.

²³⁹ «*Cicero in I invectiviarum: nihil hic munitissimus habendi senatus locus ... sic etiam gerundia vel supina proferentur*», *Institutiones, De verbo*, CGL II, 410.

²⁴⁰ «*Modum impersonalem vel gerundi sive nomen vel appellationem*», Probo, *Instituta artium, De verbo* = Palladius, CGL IV, 162.

3. Interessati alla classificazione del verbo a mezzo delle consuete divisioni per genere e specie, i grammatici latini non poterono che tralasciare l'analisi del presupposto che solo avrebbe forse loro consentito di dipanare l'intrigo del gerundio.

È sintomo dei limiti della scienza grammaticale l'aver, piuttosto, nel corso dei secoli, completamente ignorato il nome con cui il suo sesso *modus operandi* aveva, fin da tempi immemori, definito l'azione, o pseudo-azione, cifrata nel modo verbale del gerundio.

Dobbiamo così aspettare un grammatico della tarda latinità, e in ogni caso minore, come Cledonio (V-VI sec.), per avere la prima testimonianza di un (malgrado solo descrittivo) interesse per il nome del gerundio:

il fatto che si dica gerundio – annota nella sua *Ars* – significa che noi gestiamo qualcosa (*ideo dicitur gerundi quod nos aliquid gerere significat*), come ad esempio “*legendi causa veni*” (“sono pronto ad apprendere”), “*legendo mihi contigit valetudo*” (“apprendendo, mi accade di essere in salute”), “*legendum mihi erit*” [...] (CGL V, 19).

Se dunque i Romani, come suggerito da Cledonio, scelsero di nominare una sospetta (*vero dubitatur*) modalità dell'azione mediante un lemma che desunsero dallo stesso verbo “*gerere*” da cui derivarono il vocabolo “*gestus*” – la voce “*gerundus*”, o “*gerendus*”, non ne è, infatti, che il participio futuro passivo –, ciò deve altrimenti indicare che è la stessa cosa in questione nel gesto ad essere stata deposta in quel modo, come è il gerundio, che dovette definirne la categoria verbale. Ciò che i Romani si provavano a dire nel gesto, la loro lingua aveva per essi confidato al gerundio.

4. Se inoltre è vero, come la linguistica comparata ha mostrato, che non soltanto il modo del gerundio appartiene in via esclusiva al sistema latino del verbo, ma che per la stessa radice del verbo “*gerere*” non è attestata alcuna familiarità con le altre lingue indo-europee, ciò deve allora significare che il gerundio rappresenta altresì quella categoria modale del verbo in cui è lo stesso sistema della lingua latina ad essere chiamato a fare i conti con la definizione dell'azione.

Che cosa allora può significare, più precisamente, l'incombere di una *calumnia* sul gerundio? Di che cosa si sarebbe reso colpevole il gerundio agli occhi di Donato? Sul

gerundio viene a pendere una *calumnia*, perché esso indica, nel complesso dell'enunciazione latina dell'azione, nient'altro che l'assenza di *actio*.

Poiché secondo la scienza del diritto, con cui i grammatici latini condividono il metodo, solamente ciò che agisce può essere oggetto di *calumnia*, la *calumnia* che pende sul gerundio è indice essa stessa della cattura dell'inoperosità propria della lingua all'interno del sistema del verbo. Tale calunnia si diffonderà a macchia d'olio nel complesso stesso della lingua, dal piano della frase a quello del lessico, dalla proposizione al nome. Come è possibile, a questo punto, assolvere il gerundio – il gesto – dal sistema verbale – dall'azione – che su di esso pende?

5. Soccorre per primo il nostro intento il grammatico Prisciano. Egli ricorre, per definire il verbo, alla categoria del nome, con cui il gerundio sembra intrecciare una relazione essenziale:

Nota autem, quod vim nominis rei ipsius habet verbum infinitum. Unde quidam nomen verbi hoc esse dicebant ... gerundia quoque vel participalia, cum participiorum vel nominum videantur habere casus obliquos nec tempora significant, quod alienum est a verbo (Institutiones, CGL II, 409).

La prossimità di gerundio e participio è ricondotta da Prisciano al possesso comune di una «*vis nominis*», una «forza nominale», comprovata dalla possibilità, per i due modi, di avere dei casi obliqui.

Poiché la forza nominale è d'altronde propria del modo infinito – «quando dico *bonum est legere*, è come se dicessi *bona est lectio*» (*ivi*) –, con cui il gerundio condivide l'assenza di persona (*non enim omnia verba personas habent, ut infinita et impersonalia et gerundia* ~ *Interpretationes grammaticae*, CGL III, 81-2), Prisciano chiamerà altrove la potenza del gerundio anche «*vis infinitorum*» (forza infinitiva) (*De constructione vel syntaxi*, CGL III, 233). Per questo può precisare, nelle *Institutiones*, che i gerundi «*legendi, legendo, legendum, lectum, lectu fanno le veci di infiniti (infiniti vice tamen funguntur)*» (CGL II, 409).

A riprova del valore nominale del gerundio, Prisciano ricorre ai casi esemplari di accusativo e ablativo introdotti dalle particelle “ad” e “in” (ad es. “*ad legendum*”, “*in venando*”): ciò che si palesa, peraltro, nella resa del gerundio nel sistema della lingua

greca mediante una locuzione composta da articolo e modo infinito. Egli ha pertanto ragione a concludere:

da ciò si evince che il gerundio è piuttosto un nome che un verbo (*magis nomen esse quam verbum*) (ivi, 410).

Vi è però questa differenza – precisa poco oltre Prisciano – tra i suddetti gerundi e i nomi il cui nominativo è espresso in *dus*: che quando i nomi sono posti senza incertezza (*absque dubitatione*), allora si aggiungono simili casi ed essi distinguono i generi, come per *intelligendi Homeri gratia o amandae virtutis causa* [...] quando invece sono veramente gerundi [...] questi non distinguono né il numero né il genere (*nec genera discernunt nec numeros*) – ciò che è proprio dei verbi infiniti (*suum est infinitorum verborum*) (ibid.).

Posto sulla soglia fra il modo infinito del verbo (*vis infinitorum*) e il nome (*vis nominis*), il gerundio segna, nel sistema latino della lingua, precisamente il punto in cui il verbo decade nel nome e il nome, a sua volta, sospesi i generi e i numeri del discorso, si ritira dalla propria funzione di sostantivo nel modo infinito del verbo.

Ciò vale a dire che è possibile individuare nel gesto, di cui la categoria grammaticale del gerundio si rende luogo paradigmatico in seno al linguaggio, quella potenza di linguaggio in grado di ricondurre il piano della significazione, comunemente definito dal verbo, al piano della nominazione, e tuttavia suspendendone la sostantivizzazione (*nec genera nec numeros*).

Poiché il gerundio non significa l'azione, esso non può mai predicare, realizzare, il nome in un discorso. La tensione tra piano semiotico e piano semantico del linguaggio (significante e significato) è portata al punto estremo del loro disattivarsi.

Ciò che rappresenta il gerundio nel sistema latino della lingua, è nella sfera della relazione tra corpi il gesto.

6. Quando Virgilio formula: «*frigidus in pratis cantando rumpitur anguis*» (*Ecloga VII, 71*), si chiede allora Pompeo: «*quid est cantando*» – «chi o che cos'è “cantando”?» (*In artem Donati, CGL V, 218*)

E quando Dante descrive l'accorrere delle anime dei penitenti ricorrendo all'antico gerundio introdotto dalla proposizione “in”: «Questa gente che preme a noi è molta, | e vegnonti a pregar, disse' l poeta: | però pur va, e in andando ascolta» (*Purg.*, V 43-45); o

ancora Pascoli si formula: «il paese ove, andando, ci accompagna | l'azzurra vision di San Marino» (*Romagna*) – potremmo allora anche noi chiederci: chi o che cosa, per Pascoli, sta “andando”? Chi o che cosa, per Dante, è “in andando”? Vi è anzitutto qualcuno o qualcosa, per il poeta, che agisce – e se sì in che modo – l’andare?

Alla domanda: «*quid est cantando?*», il grammatico Pompeo aveva risposto: «è a quello [al serpe] che è fatto incanto (*dum ei incantatur*). La significazione è in tal caso passiva» (*In artem Donati*, CGL V, 218).

Il gerundio rappresenta cioè qui per Pompeo un’enigmatica impossibilità di distinguere fra la diatesi attiva e la diatesi passiva del verbo: *cantando* nei prati, ciò vale a dire che quando il poeta agisce il canto è lo stesso serpe a patire l’incanto. Il gerundio pare così piuttosto declinare l’azione in una diatesi media, o affatto esporne una forma impersonale (come nei verbi “piove”, “nevica”), ove cioè soggetto e oggetto del verbo dileguano.

È quanto sembra aver in mente la poetessa messinese Jolanda Insana, la quale, in continuità con l’antico paradigma virgiliano, così si esprime:

Con festivo cicaleccio l’agricola – figura che prende qui il posto del poeta – | va opinando che certe formulette | placano per incanto tempeste incendi e diluvi | conciliano le fazioni avverse | curano i morbi | ammansiscono i lupi | [...] Ma davvero – si chiede Insana a chiusura della strofa – il freddo serpe scoppia nei prati | per effetto di canto? (*Storture*)

Il freddo serpe non è che il sistema verbale della lingua, il quale scoppia, implode propriamente, in mano al poeta quando egli vi esprime i gesti che sono nel linguaggio.

Che cos’è allora realmente un gerundio? Esso non è che la testimonianza dell’appartenenza del linguaggio a una sfera mimica che in nulla partecipa del segno e dell’azione. Ciò che il gerundio infatti significa per il sistema della lingua, questo corrisponde, nella sfera dell’azione, ai movimenti e ai gesti del mimo.

Appendice II

I frammenti del mimo di Sofrone tradotti e commentati nella prospettiva della filosofia platonica

Nota di lettura

Dei mimi del siracusano Sofrone non è rimasto pressoché nulla. I brevi e sparsi frammenti, ricavati da fonti estemporanee e perlopiù disinteressate, appaiono a chi oggi vi si accosti privi di collocazione e di ogni significato. L'impresa di coglierne la rilevanza per la filosofia platonica e la sua forma deve essere apparsa ai più disagiata e vana, se ad oggi alcuna opera vi è stata sistematicamente dedicata. Se "è singolare – come dirà Wilamowitz – che nell'antichità nessuno abbia preso in considerazione l'esistenza di un nesso con il mimo" (Platon, II, p. 28), sorprende certo meno che la critica moderna abbia persistito in questa dimenticanza. Gli unici tentativi – ne abbiamo contati sette –, tutti risalenti all'ultimo secolo (i frammenti superstiti furono raggruppati da Kaibel solo nel 1899), mancano di ogni pur minimo interesse per la questione dell'eredità propriamente "filosofica" del mimo di Sofrone.

A circa due secoli dalla riscoperta platonica, i mimi furono raccolti dallo storico e grammatico alessandrino Apollodoro (ca. 180-110 a.C.) nel suo Περὶ Σώφρονος. In questa pubblicazione che comprendeva tre libri, della quale ci informa Ateneo (VII, 281e), i piccoli testi in prosa erano seguiti da lunghi e liberi commenti, che si distinguevano nell'analisi linguistica e nell'esegesi puntuale dei siracusanismi.

Si è cercato, qui, di seguire la proposta di accompagnare i testi (nel nostro caso si tratta di frammenti) di liberi commenti, non ritenendo opportuno distinguere, come invece fa la tradizione (ipotizzandovi una eco in Platone, Resp. V, 451c), fra μῆμοι ἄνδρεῖοι e γυναικεῖοι (maschili e femminili).

Il nostro studio resta infatti legato al tentativo di sviluppare la forma del commento in direzione di una presentazione della natura filosofica del mimo, e di quella mimica della filosofia, e, soprattutto, delle (spesso assai libere) costellazioni che quel genere riesce a destare.

Alcuni frammenti superstiti – le edizioni filologico-critiche di riferimento restano quelle di A. Olivieri²⁴¹ e la più recente di J. H. Hordern²⁴² – sono stati pertanto omessi, risultando superflui ai fini della nostra ricerca.

²⁴¹ A. Olivieri, *I frammenti del mimo siciliano*, Napoli 1927.

²⁴² J. H. Hordern, *Sophron's Mimes*, Oxford 2004.

[1. Il nunzio]

Ἄγγελος²⁴³

ἐξ Ἑστίας ἀρχόμενος καλέω Δία πάντων ἀρχαγέταν (fr. 41)

Messaggero

Principiando da Hestia invoco Zeus, principio di tutte le cose

Annuncio e racconto

Ἀγγελική ὄρχησις era detta in Sicilia, al tempo di Sofrone, una particolare danza eseguita in occasione di conviti. Gli σχήματα che vi venivano riprodotti erano quelli, assai specifici, del nunzio – figura cara ai più, portatore di notizie e conoscitore dei segreti domestici e di quelli della città (cfr. Olivieri, p. 40). È possibile immaginare che il mimo sofroneo dedicato alla figura del messaggero incarnasse proprio quelle movenze. Il breve frammento superstite ci informa inoltre delle parole pronunciate dal mimo all'ingresso sulla scena. È un incipit dal grande valore simbolico, poiché, in un certo senso, dice se stesso in potenza, ripetendosi quale inizio – del mimo; del discorso annunciato; *di tutte le cose* (πάντων).

Il passo appare carico di indizi circa la portata teorica che il genere mimico rivela. Il messaggero è anzitutto figura per eccellenza della narrazione: egli racconta ciò che è accaduto, esprime l'azione; e, nel farlo, si fa testimone della sua *assenza* sulla scena.

Inteso quale genere letterario, il mimo di Sofrone si distingue dai generi affini proprio nella misura in cui, escludendo da sé ogni compimento d'azione, coincide con la mera esibizione del “carattere”. Ciò va inteso in un senso ben preciso: il mimo è “riproduzione di uomini e fatti quali sono e come sono” (Pinto Colombo, p. 18); è il luogo dell'assenza

²⁴³ Il frammento è ricavato da uno scolio in latino ai *Phaenomena* di Arato. È stato ipotizzato che Ἄγγελος fosse il nome di Hekate, figlia di Zeus ed Hera, ma l'ipotesi è considerata dai più priva di ogni fondamento (cfr. Hordern, p. 166). Lo stile del frammento, intenzionalmente solenne, suggerisce che esso abbia costituito l'incipit del discorso di un vero e proprio messaggero, comparso in scena a riferire un qualche nunzio. Lo conferma lo scolio, il quale precisa che l'insolita invocazione a Zeus – e non alle Muse tutte – è ugualmente presente, oltre che in Sofrone, all'inizio del poema di Arato e in quello del comico Cratete.

di dramma, poiché manca di qualsivoglia δρώμενα, accadimenti. Al decorso drammatico del teatro e della commedia è sostituita l'esibizione dell'atto: esso è un puro fare senza effetto, svolgimento *senza trama e senza storia*.

È in tal modo che il titolo Ἄγγελος per il mimo di Sofrone riesce ad assumere carattere paradigmatico per l'intero genere: suggerisce, nel suo esordio, il meta-dramma, ammettendo l'assenza di ogni atto a compiersi.

Ne ritroviamo un'interessante risonanza in Platone. Alla forma dialogica egli accompagna, in moltissimi dei dialoghi che conosciamo, qualcosa come un *genere del nunzio*, che apre e rende possibile lo svolgersi della prassi dialogica. Non un'azione, ma un annuncio o un racconto inaugurano di volta in volta il decorso del dialogo. Nel *Fedro*, il giovane amico di Socrate si fa messaggero delle parole di Lisia, avviando la conversazione, che più volte ritorna sul valore dell'annuncio e sulla sua convenienza (*Phaedr.* 227a - 228d). Ancora nel *Protagora* il dialogo prende avvio dalla notizia dell'arrivo in città del sofista, notizia che Socrate comunica all'amico, apprestandosi a raccontare quanto visto e udito (309a - 310a). Così si esprime bene Socrate quando, nel *Gorgia*, si chiede se egli non sia giunto ormai che “a festa finita” (κατόπιν ἑορτῆς ἤκομεν καὶ ὑστεροῦμεν; [447a]), troppo tardi, quando il fatto ha già avuto luogo e non resta che chiedere di narrarlo, di esporlo.

Messaggero è, infine, la figura forse più importante dell'intera opera dialogica platonica: lo stesso “filosofo”. Non solamente perché Socrate è, per tutta la vita, anzitutto messaggero dell'Apollo musico – e, si noti, non suo officiante, come i manti (i sacerdoti oracolari privati di logos), ma filosofo incaricato di annunciare e ripetere il messaggio del dio (*Apol.* 20e 5). Lo stesso Eros – l'Amore indigente che presiede alla filosofia – è presentato, nella definizione di δαίμων μέγας che gli riserva il *Simposio* (202e), come colui che ha la facoltà di “trasmettere (διαπορθμεῦον) agli dèi ciò che viene dagli uomini e agli uomini ciò che viene dagli dèi” (203a).

Ma come il messaggero di Sofrone, anche quello platonico, in quanto filosofo, principia da Hestia: conosce il luogo del buon inizio.

Hestia, o il principio del racconto

Si è di fronte, in questo caso, a un'interessante rispondenza. Il "principiare da Hestia", che il nunzio proclama probabilmente ripetendo il gesto proprio dei messaggeri tutti, deve essere stato in effetti un luogo comune per gli antichi. Hestia è la figura perfetta dell'inizio: prima figlia di Kronos e Rea, è anche la prima dea cui rivolgersi nell'invocazione agli dèi. Il messaggero, secondo Sofrone, ne amplifica il valore di principio: la pone all'incipit del discorso, affinché si possa dare inizio al racconto – e partire dall'inizio è partire da Zeus, inizio, a sua volta, di tutte le cose. Hestia è ancora qualcosa di essenziale: il focolare, il centro della casa, del tempio, dello stesso universo; è fuoco invisibile che tutto regge.

La celebre trattazione di Hestia nel *Cratilo* platonico, all'interno della sezione dedicata ai nomi degli dèi, mantiene tutta la forza del nesso di essenzialità e principio: come si ricorderà, Socrate propone per "Hestia" un'originaria connessione con "ousia", che motiverebbe l'uso dell'ἔστιν nel greco del suo tempo (cfr. 401c). Ancora in un passo dell'*Eutifrone*, Socrate viene detto essere la "Hestia" della città: il luogo essenziale e insieme il principio da cui partire se si vuole, annientandolo come è nelle intenzioni dell'accusatore Meleto, mandare in rovina l'intera città (*Euthyphr.* 3a - l'espressione torna in Aristofane, non a caso nel contesto di una condanna: "Hestia è la prima da cui cominciare per distruggere qualcuno", cfr. *Vesp.* 845-6).

Se è vero che il genere mimico mai venne ad interessarsi alla forma della divinità o degli eroi, rifuggendo ogni integrazione di realtà 'non comuni' sulla scena, allora la dichiarazione del nunzio di voler iniziare da Zeus non può che avere valore formale. Egli comincia da Hestia-Zeus, dal principio primissimo, poiché un tale inizio è quello corretto: è in uso nei discorsi, nell'esposizione corretta dei fatti. Così quando ancora nel *Cratilo* Socrate si domanda, per scegliere da dove iniziare: ἄλλο τι οὐν ἀφ' Ἑστίας ἀρχόμεθα κατὰ τὸν νόμον; (401b) - *Da dove, se non da Hestia, dobbiamo cominciare secondo la legge?* – egli sta rendendo esplicita a sua volta la struttura corretta dell'esposizione. Ciò finisce per assumere in Platone un criterio di bontà e di vicinanza al vero per ogni tipo di discorso. Altrove, egli definirà chi non comprenda da dove principiare nel discorrere come qualcuno che "nuota supino all'indietro" (*Phaedr.* 264a); e ciò proprio perché il risalire al vero principio, alla Hestia della questione, è ciò che solo fonda il parlare nel

modo che si addice, “bello e conveniente” (εὖ γε καὶ καλῶς [259e]). Un tale principio è, per Platone, uno solo (μία ἀρχή) (237b): ovvero l'avvistamento del vero (εἰδοῦσαν τὸ ἀληθές) (259e).

La figura della Hestia si fa così, in Platone e come già in Sofrone, luogo che inaugura e insieme acconsente l'annuncio e il racconto. E dunque mimica e dialettica s'incontrano non soltanto nell'annuncio – con la sua occasione di avvio e la sua esposizione dell'assenza del δράμα – ma condividono una fondamentale preoccupazione per la giusta maniera del narrare.

[2. *Il pescatore*]

Ὦλιεὺς τὸν ἀγροιώταν²⁴⁴
Βλέννῳι θηλαμόνι (fr. 42)
Κόγχοι ... μελαινίδες ... χηράμβας (fr. 43)
κωθωνοπλύται (fr. 44)

Pescatore e contadino
Con la bavosa che abbocca
Conchiglie ... melenidi ... cherambe
Puliscighiozzi

fr. 64 (incerto)²⁴⁵
κέστραι βότιν κάπτουσαι
muggini che divorano botis

²⁴⁴ Si tratta probabilmente della messa in scena di un dialogo tra un pescatore e un contadino (come suggerisce peraltro l'uso dell'accusativo τὸν ἀγροιώταν), ed è facile immaginare che ciascuno dei due decantasse le proprie cose denigrando quelle del compagno. La conservazione del titolo e dei tre brevissimi frammenti è dovuta ad Ateneo, in luoghi differenti (7.288 e 309; 3.86). Il mimo risente dell'influenza di almeno due commedie di Epicarmo che recano il titolo “Il campagnolo” e “Terra e Mare”.

²⁴⁵ Il frammento è d'incerta collocazione, poiché Ateneo, unica fonte (7.286), si limita a riferirlo ai “mimi maschili”. Incerto anche il suo significato.

Θυννοθήρας²⁴⁶

ἀ δὲ γαστήρ ὑμέων καρχαρίας, ὄκκα τινὸς δῆσθε (fr. 45)
ἐγκίκρα, ὡς εἶω (fr. 47)
λοξῶν τὰς λογάδας (fr. 48)

Tonnaroto

Il vostro stomaco un pescecane, quando volete qualcosa!
mescola, ché me ne vado
storcendo gli occhi

Sulla figura piccola e di poco conto come paradigma propedeutico (il pescatore come sofista)

Accanto e insieme alla commedia, del mimo fu tratto caratterizzante la presenza esclusiva, in scena, di figure semplici e piuttosto comuni, colte nella loro gestualità quotidiana e prive di ogni elemento di straordinarietà. E non è forse avventato assegnare alla figura del pescatore (dor. ὠλιεύς), ricorrente nel siracusano Sofrone ed elevata a figura principale di almeno due dei suoi mimi, l'onere di rappresentare, di tali “figurine” (Pinto Colombo, p. 85), l'immagine esemplare. La sua celebre apparizione nella prosa platonica (*Soph.* 218e 4), oltre a costituirne conferma, svela ancora una volta il debito del filosofo con la forma mimica del mimografo.

Quando Teeteto e il Forestiero, nell'intenzione di comprendere cosa davvero costituisca la pratica del sofista, si pongono alla ricerca di “un discorso che sempre possa valere in comune intorno alla cosa stessa”, essi compiono un'operazione di gran conto. Essendo quello del sofista un genere “difficile e assai sfuggente” (χαλεπὸν καὶ δυσθήρευτον), il Forestiero consiglia, infatti, “di esercitarsi (προμελετᾶν) per prima cosa nella via da seguire (μέθοδον) attraverso qualcos'altro che sia più agevole (ἐν ἄλλῳ ῥάονι)”. Decidono così di interrogare “qualcosa che sia di poco conto (περὶ τινὸς τῶν φαύλων)”, di rivolgersi cioè a quanto possa effettivamente dirsi “piccolo (σμικρόν)”. E, nel farlo,

²⁴⁶ Ben poco si conosce del mimo Θυννοθήρας, se non che il tonnaroto ne fu personaggio principale, colto in tutta probabilità nel gesto che gli è proprio, quello del pescare (e si noti che nel mondo antico era in uso la tecnica della lenza anche per la pesca del tonno). Il riferimento al mescolare suggerisce la preparazione di una soluzione per favorire la presa del tonno (Hordern, p. 170); altri hanno creduto che potesse trattarsi dell'atto della vendita al mercato del pesce (Olivieri, pp. 147-49).

essi specificano la volontà di “porlo a paradigma di ciò che è più grande (παράδειγμα τοῦ μείζοντος)” (cfr. *Soph.* 218b6 - d9). Il Forestiero non esita infatti a domandare:

“E che cosa mai potremmo allora proporre di più piccolo, e ma ben noto a tutti, tale da esigere per questo di un discorso per nulla inferiore a ciò che è più grande?”

E suggerisce:

“Propongo, ad esempio, il pescatore con amo: non è infatti a tutti noto e non proprio degno di grande fatica?” (*Soph.* 218e 1-5).

Non sappiamo, com'è evidente, cosa abbia condotto Platone a ricorrere, fra i possibili “attori” della caccia (ζωοθηρική τέχνη) – la sofistica sarà infatti definita nei termini di una “caccia ai giovani ricchi e nobili (νέων πλοθσίων καὶ ἐνδόξων θήρα) (223b 4-5) – proprio alla figura del pescatore (ἄσπαλιευτής), che pure immaginiamo facilmente sulla scena del Sofrone; ma è certo che essa abbia un ruolo essenziale: nonostante sia “cosa da nulla”, Platone ne fa dire come di “un discorso in verità per nulla inferiore (λόγον δὲ μηδενὸς ἐλάττονα)”.

È stato proposto, a tal proposito, di assegnare alla figura “piccola” e “non degna di gran fatica ad essere scorta” del pescatore una funzione propedeutica, legata alla necessità di provarsi nell'uso del metodo dialettico. È con un assunto laconico che Victor Goldschmidt comincia il suo studio intorno al concetto platonico di paradigma: “*le paradigme est un exercise*” (p. 9). Questo, egli specifica, “deve abituare, allenare il discepolo al metodo che dovrà applicare nello studio di questi soggetti [*sc.* i maggiori]” (*ibid.*). Nella figura del pescatore andrebbe pertanto letto l'espedito di un esercizio dialettico (μελέτη) che necessariamente conduca al πράγμα αὐτό (la cosa stessa), ovvero agli εἶδη – quelle cose che nel *Politico* sono dette “più grandi e di maggiore valore (μεγίστοις οὔσι καὶ τιμιωτάτοις)” (*Polit.* 285e 4).

Sui phauloi platonici

Il ricorso all'immagine bassa, al τι τὸ φαῦλον (al ché di poco conto), non è affatto casuale, ma del tutto coerente con l'orizzonte teorico più ampio della filosofia platonica: il linguaggio, ricorda Platone nella *VII Lettera*, soccombe dinnanzi alle cose di maggiore

valore – e ciò proprio perché l'espressione è inevitabilmente legata a “cose di poco conto”. Di questo segreto era consapevole Sofrone, i cui mimi rappresentano caratteri bassi che si esprimono in discorsi diretti (“*mescola, ché me ne vado*”), in un linguaggio prosastico, dimesso, ricco di solecismi e paragoni non elusivi (“*il vostro stomaco un pescecane, quando volete qualcosa!*”), in assoluta mancanza di ogni artificio retorico. E questo linguaggio “domestico” – “λόγους οικείους”, come si dice in *Leggi* (811d) dei discorsi che compongono il dialogo –, intimo e familiare, è un tratto che certo accomuna il mimo di Sofrone e la filosofia platonica²⁴⁷.

Così è certamente vero che la μελέτη, l'esercizio – la forma bassa assunta dal paradigma –, è espediente teso a neutralizzare la norma, la δόξα: la presunzione derivante dall'autorevolezza dell'oggetto in questione (cfr. Goldschmidt, cit., pp. 20, 14).

E tuttavia nella figura “di poco conto” sembra essere custodito l'arcano della stessa essenza del linguaggio. Un passo fondamentale del *Politico* recita:

“gli incorporali (ἀσώματα), infatti, che sono le cose più belle e più grandi (κάλλιστα ὄντα καὶ μέγιστα), sono indicati in modo chiaro solo a mezzo del logos e con nient'altro (λόγῳ μόνον ἄλλῳ δε οὐδενί), e tutto ciò che noi ora diciamo ha di mira queste cose. In tutte le cose, d'altronde, l'esercizio si rende più semplice nelle cose più piccole (ἐν τοῖς ἐλαττοσιν) piuttosto che in quelle più grandi” (286a5 - b).

È così solo attraverso l'esercizio dialogico che il linguaggio – la filosofia – si prova a dire le cose che sono più grandi e di maggiore valore. Ed è il linguaggio, quel linguaggio che si dice attraverso cose “alla mano” (προχείρον) (*Theat.* 147a 1-2), che consente di indicare (παρα-δείκνυμι significa, alla lettera, “indicare accanto”) gli stessi “incorporali” –, di poter dire le idee come paradigmi.

Così, nell'insignificanza e dappocaggine dei mimi possiamo leggere un'origine degli stessi φαῦλοι platonici: le figure rilevate dall'esperienza quotidiana, l'intero repertorio di caratteri e personaggi ordinari di cui sono costellati i dialoghi. Non stupisce, pertanto, il giudizio in cui Socrate si lancia nel *Fedro* sull'utilità e il danno della scrittura per la vita, allorché questi definisce “filosofo” colui che “parlando (λέγων) è in grado di dimostrare che le cose che egli ha scritto sono φαῦλα” (*Phaid.* 278 c 6-7), cose di poco conto.

²⁴⁷ Si vedano per elenchi delle forme “basse” del linguaggio platonico il lavoro di Tarrant sull'*Ippia maggiore* e quello di Jowett e Campbell sulla *Repubblica*.

“La commedia – dice Aristotele nella *Poetica* – è “μίμησις φαυλοτέρων” (mimesi delle cose più basse) (1449 a 32) – questo è il lascito comico, e mimico, della filosofia platonica: le cose di minore valore – come anche la scrittura –, le figure abiette della vita quotidiana e persino motivo di biasimo, custodiscono la via di accesso alle idee.

Occorre tuttavia precisare che l’*ethopoia* platonica – l’inscenamento di maschere (*prosopa*) e caratteri (*ethe*) bassi – resta pur sempre funzionale al disvelamento dell’idea (del senza forma, senza carattere e “senza maschera” come è detto nel *Carmide*). La filosofia si distingue anzi dalla sofistica per l’uso del *phaulon*, considerando propriamente “di poco conto” le cose effimere e mondane che quella tende invece a celebrare e glorificare, costruendole e strumentalizzandole (con una mimesi cattiva) ai fini dell’effetto edonistico. La liberazione del *phaulon* dalla cattura della sofistica è un compito filosofico – sulla cui attualità il lettore non potrà che convenire.

Singularità mimica e filosofica

All’interno del gruppo del *pescatore*, i frammenti nr. 43 e 64 sono esemplari dell’uso naturalistico del linguaggio sofroneo: i termini utilizzati (*melenidi*, *cherambe*, *muggini*, *botis*) sono talmente specifici che lo stesso Ateneo non sa se, per *botis*, si tratti di una pianta o di un pesce (Ateneo, VII, 286d).

Così come i gesti e i movimenti del corpo, anche il linguaggio testimonia di una perfetta aderenza fra εἶδος e δύναμις – la figurina sulla scena partecipa in ogni suo aspetto dell’attività della pesca. Allo stesso modo, la tendenza dialettica alla distinzione degli εἶδη e alla formulazione di una definizione adeguata testimonia dell’interesse filosofico per l’uso specifico del segno linguistico. Eppure, mimo e filosofia, formalmente accomunati dall’espressione della singularità, mostrano un’importante divergenza quanto al contenuto. Se ancora in Sofrone il nome del pescatore del secondo mimo (Θυννοθήρας, lett. “cacciatore di tonno”) poteva essere connotato dal pesce che da questi è pescato, il nome con cui Platone definisce il pescatore – ἄσπαλιεύς – non è più legato all’oggetto, bensì alla tecnica della pesca.

Come ha notato Felix Solmsen, il gr. ἄσπαλος corrisponde al lat. *squalus* (pesce grande) – ἄσπαλία potrebbe dunque indicare la “pesca di grossa taglia” (*Beiträge zur griechischen*

Wortforschung, p. 21). Platone, tuttavia, ne fa derivare il significato da ἀνασπάω: “trarre dal basso verso l'alto”. Ciò che interessa l'indagine dialettica è la specificazione dell'attività (se la pesca avvenga dal basso o dall'alto) e non della cosa cui essa si riferisce (se gambero o squalo). Il dialogo platonico raccoglie dal mimo l'interesse per la singolarità, sviluppandola nel senso della δύναμις, cioè, come si dice nel *Politico*, del περὶ πάντα δρῶμενα: di tutto ciò che è fatto. Il δρᾶν, il fare, ancora una volta, è esibito in un discorso, o in un racconto – ovvero sospeso nel dialogo, e non agito.

Sul nome comico, il mimico, e il filosofico

Quanto sostiene Aristotele nella *Poetica* intorno al nome comico ha valore per lo stesso mimo:

“[i poeti comici] attribuiscono i nomi che capitano (τὰ τυχόντα ὀνόματα), e non secondo ciascuno [*sc.* dei personaggi]... Nella tragedia, invece, sono ripetuti i nomi che sono esistiti (τῶν γενομένων ὀνομάτων)”. (*Poet.* 1451b 15)

Di una tale natura comica, occasionale – il τυγχάνειν –, degli avvenimenti, il nome mimico rappresenta in verità una radicalizzazione. Ed essa torna in Platone, il quale, immaginando l'attività di ogni singolo cittadino, la esprime nei termini di καιρὸς ἔργου, “istante dell'attività” (*Resp.* 370b 8), intendendo con ciò il momento opportuno che prevale sull'azione, determinandola. È proprio questo aspetto, che diremmo “politico”, a creare un nesso parentale col Sofrone: nel mimo del pescatore l'occasione (l'episodio della mescita dell'esca, quello del taglio del pesce, ...) prevale sulla mimesi dell'azione – sulla mera opera della pesca. Se è vero che il tragediografo “imita le azioni” (μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις) (*Arist. Poet.* 1451b 29) occorre allora dire che il mimografo ne imita il solo istante, sostituendo in tal modo il carattere al compimento di un'azione.

Il prevalere del καιρὸς sul tempo dell'azione ha effetti sulla natura del nome proprio. Se il nome comico nasce dall'esigenza di prelevare un tratto ridicolizzante del carattere (es. *Kolaphos*, “Schiaffo”, è il burbero maestro di scuola in *Epicarmo*), il mimico, invece, rifugge dall'intento ridicolizzante, provando piuttosto a rilevare nel nome *lo stesso carattere in quanto tale*. L'ambizione mimica è per questo altissima: il carattere deve nascere puro, *ex tempore*, privo di alcuna nota grottesca. Come riportano i commentatori,

il figlio del cacciatore di tonno dell'omonimo mimo reca il nome del pesce che sulla scena si trova a pulire – *Kothon* (“Ghiozzo”) –, e non è avventato pensare che possa all'occorrenza cambiare nome in “Triglia”, o “Sgombro”. La tendenza mimica ad indicare nel nome il fatto estemporaneo sarà anzi ancor più forte laddove, come nel mimo *Pescatore e Contadino*, il carattere in scena preleverà il nome a seconda dell'attività che in quel momento lo sta occupando: mostrandosi, evidentemente, nell'atto di pulire il ghiozzo su di un banchetto dinanzi cui sosta il campagnolo, il pescatore è da questi appellato “Puliscighiozzi” (crasi di κόθων e πλύνω). Così, nell'occasione rilevata dal nome mimico risiede l'imitazione di un atteggiamento, o aspetto estemporaneo, del carattere sulla scena. Esso indica che l'ἥθος non consiste in qualcosa di stabile, una volta per tutte determinato, bensì piuttosto nella stessa possibilità di assumere un abito, una forma.

È forse possibile rintracciare una eco dell'uso mimico del nome ancora nei dialoghi platonici, benché con una variante. Non di rado il nome dei caratteri-personaggi del dialogo assume infatti un'improvvisa verità nel contesto in cui è nominato; ed è certo notevole che, ogniquale volta venga riferito per un nome il suo significato più proprio, ciò avvenga nella forma di un augurio – che venga a compiersi ciò che in potenza quel nome esprime e che si è ora data occasione di poter assumere. Il nome è ciò che il personaggio non solo può assumere, ma anche sempre, nella circostanza data, dovrebbe.

Così i nomi dei dialoghi non sono affatto “estemporanei”, come quelli del Sofrone; né tuttavia determinanti e definitivi, come la radice arcaica della verità dei nomi aveva istituito (in Omero e fino ai tragici, di cui è esempio brillante l'Elena, “distruttrice di navi” per nome e destino, dell'*Agamennone* eschileo).

Agatone, come si ricorderà, assume nel *Simposio* (174b) in modo evidentemente ironico il carattere espresso dal nome: “A mangiare dai buoni (ἀγαθῶν) – dice Socrate, riproponendo per l'occasione un antico proverbio – vanno spontaneamente i buoni (ἀγαθοί)”. E Meleto, nel discorso di difesa dell'*Apologia* (25b), è associato da Socrate a una palese incuranza (ἀμέλειαν), al non prestare attenzione alcuna (οὐδέν σοι μεμέληκεν), con un intenzionale gioco sul nome a testimoniare l'inopportunità del comportamento ch'egli, in quello stesso momento, sta tenendo. Se di Agatone Socrate sottolinea, in modo augurale, ch'egli possa essere “buono” degno di “buoni”, realizzando la promessa del suo nome, di Meleto egli evidenzia la mancata realizzazione della possibilità – la non volontà,

nell'occasione data, di assumere il proprio nome. Ancora è al figlio di Aristone che spetta, nella *Repubblica*, di “proclamare che è l'uomo migliore (τὸν ἄριστόν) o il più giusto colui che è il più felice” (580b); e Fedro, all'ascolto del vecchio Socrate, è detto non a caso “[figlio] di Pitocle” (Πυθοκλέους, da πυνθάνομαι, “apprendere”) mentre Stesicoro, nello stesso passo, è giustamente “[figlio] di Eufemo” (Εὐφήμου, “che dice bene”) (*Phaedr.* 244a). Così il nome filosofico si è liberato, con il mimico, dal peso del destino tragico, accadendo solo nell'istante dell'occasione e solo quale eventualità – e tuttavia esso è al contempo compimento di ciò che avrebbe dovuto e che è ancora possibile, per la circostanza data, che accada.

[3. *Il tessitore*]

Ἀκέστριαι²⁴⁸

φορτάτους ἀεὶ καπήλους παρέχεται (fr. 1)

ἄκουε νῦν καὶ ἐμεῦ, Ῥόγκα (fr. 2)

Sarte

Finisce sempre per accogliere i mercanti più furfanti

Ora ascolta anche me, Ronca

Sulla figura come paradigma correttivo (il tessitore come politico)

Fra gli antichi personaggi dell'arte comica a figurare con maggiore frequenza vi è l'artigiano tessile – Antifane, Aristofane, Decimo Laberio, Epicarmo, Eroda hanno tutti composto almeno una commedia intorno all'immagine del sarto o del tessitore. Non sorprende, pertanto, che anche Platone nel *Politico* vi ricorra in almeno due circostanze (279a - 283a; 305e - 311a).

Il dialogo, scritto con buona probabilità al ritorno dal secondo soggiorno in Sicilia (366-65 a. C.), è presentato come immediata continuazione di quello inscenato nel *Sofista*. Ciò

²⁴⁸ I frammenti del mimo “*Cucitrici*”, o “*Sarte*”, come propone Bekker (*Anecd.* 364, 8) – pervenutici il nr. 1 dallo *Etymologicum genuinum* (p. 563, 54) e il nr. 2 da Apollonio Discolo, *Περὶ ἀντωνομίας* (p. 82) –, tratterebbero secondo i commentatori moderni di una scenetta domestica di due sartine, sedute l'una accanto all'altra, intente al cicaleccio. Botzon (p. 71) immagina, su modello dello sfogo di Metrotima nel 3° mimo di Eroda, che il primo frammento contenga parte di uno sfogo d'amore.

consente di avvalorare l'ipotesi di una continuità fra i μίμοι sofronei del pescatore e del sarto e gli σχήματα platonici del sofista e del politico.

Il paradigma del tessitore (ύφαντής) è proposto al fine di rettificare (έπανορθών) il tentativo corso in precedenza con la figura del pastore (βομέυς). Il Forestiero di Elea, che nel dialogo ha il compito di introdurre in un mito la figura, ha infatti condotto il discorso sulla via dell'errore (άμάρτημα), quando, nell'alludere all'analogia fra il pastore divino dell'età dell'oro e il pastore umano dell'età storica presente, ha indicato “un dio invece che un mortale” (275 a 1-2): il pastore divino – evidenza Socrate – è “cosa assai più grande (μείζον) del politico” (275c 1-2). La stessa pastorizia (άγελαιοκομική, lett. “arte dell'accudire il gregge”), d'altro canto, non era stata definita accortamente, figurando quale paradigma troppo generico per definire l'attività politica.

È solo a questo punto che fa la sua comparsa l'espedito platonico, il quale, come di consueto, consiste nel ricorrere a una figura esemplare più piccola, cercando di risalire all'immagine del politico di paradigma in paradigma, attraverso i singoli aspetti. In virtù della sua partecipazione all'είδος di “intreccio” (πλέγμα), il tessitore (la cui arte consiste nell'intrecciare trama e ordito) (283a 3-8) è in grado di mimare il politico (il quale si prodiga nell'intrecciare il carattere degli uomini coraggiosi con quello degli uomini temperanti) (311b 7- c 7).

L'immagine del tessitore mostra pertanto la possibilità di una funzione correttiva del paradigma. Tutt'altro che complementare, in una tale esigenza di correzione possiamo leggere il segno che contraddistingue il dialogo platonico dalla tragedia, e provarci, inoltre, a cogliere il presupposto dello stile di scrittura paradigmatica comune tanto al mimo quanto al dialogo.

Colpa tragica e pseudocolpa filosofica

La “correzione” (έπανόρθωμα), cui si fa spesso riferimento nel dialogo, coincide con una ripresa della tecnica dialettica di divisione (διαίρεσις) dei generi (γένος) in due gruppi distinti: “avremmo potuto distinguere il pastore divino e quello umano” – e ancora: “poi sarebbe stato necessario tagliare ancora in due la tecnica della cura” (276 d 5-9). Si tratta, ovvero, del modo in cui Platone elabora una strategia filosofica della purificazione dalla

colpa (ἀμάρτημα) a mezzo del λόγος. Così si esprime bene il Forestiero, poco oltre: “anche in questo, prima siamo caduti in colpa (ἀμαρτάνοντες), poiché, più bendisposti del dovuto, abbiamo tenuto insieme re e tiranno, pur essendo del tutto ineguali (ἀνομοιοτάτους)” (e 1-3). Il discorso filosofico, che si proponeva di comprendere l’essenza del politico, ha dunque fallito nell’elemento mimico che lo contraddistingue: la produzione dell’eguale (ὅμοιον).

Il “tessitore” rappresenta in tal modo il farmaco che consente al linguaggio di spiare la colpa. Questa, a differenza della tragedia, non è scaturita da un’azione, e non richiede alcuna pena, ma è immanente all’uso del linguaggio di colui che, possedendo un buon carattere (εὐήθης), si riconosce ignorante dinanzi a ciò che è più grande. All’ignoranza tragica della colpevolezza contenuta nelle azioni, imperscrutabili per l’uomo, il dialogo platonico contrappone l’ignoranza filosofica delle cose di maggiore valore – e tuttavia, lo abbiamo visto, predicibili attraverso cose minori. In tal senso, di lì a poco, si esprimerà Socrate: “è difficile, uomo divino, mostrare in modo adeguato qualcuna delle cose più grandi senza fare uso di paradigmi” (277 d 1-2).

La sostituzione del paradigma del pastore con quello del tessitore può essere pertanto assunta a paradigma della stessa scelta platonica di un discorso comico e profano che prende nome di διάλογος. Nel passaggio al tessitore, Socrate, interrompendo la recita del mito sull’età di Crono, arresta infatti la fiaba e segna il ritorno al mimo. Il discorso monologato, brachilogico, è abbandonato per il discorso breve e dialogato.

In tal modo, Platone espone la natura de-eroicizzante, diminutiva, della filosofia – l’esigenza di ricorrere al soccorso delle immagini di cose minori per la ricerca delle cose di maggiore valore. Non a caso Platone, nel *Cratilo*, istituisce ad arte la corrispondenza etimologica fra i termini ἦρωες e ῥητορεύω: “quelli che in lingua attica sono chiamati “eroi” risultano essere retori e versati nell’arte di interrogare, sicché la stirpe eroica diventa una progenie di retori e di sofisti” (398 d 5-e 3).

Si può ora comprendere in che senso Socrate definisca nel *Menone* lo stile di Gorgia con l’appellativo di “tragico” (76 e 3), e nel *Fedro*, la nascita dei manuali di retorica (τέχναι) sia fatta risalire alla guerra di Troia, e più precisamente ai discorsi di Nestore, Odisseo e Palamede (261 b 6-c 3). Se il linguaggio retorico si fonda sulla presunzione del sapere, e ciò consente che la verità, per lo stesso fatto di essere δοξαζόμενα (presunta), sia contesa in una lite (ἔρις), quello filosofico è connaturato alla buona disposizione d’animo

(εὐήθεια), e la verità, inizialmente ignorata, si mostra solo ove si riesca, in amicizia, a dividerne lo stesso linguaggio (ὁμολογία). Per questo, il tratto eroico, epico e tragico, del discorso è contrapposto, nella forma del dialogo, a quello umano, comico e mimico.

Sulla figura come paradigma del paradigma (il tessitore come dialettico)

Il sintagma “τὸ παράδειγμα παραδείγματος”, indica l'esempio cui ricorre il Forestiero per esemplificare la stessa necessità per la filosofia di ricorrere all'esempio. “Anche il paradigma – egli dice – necessita del paradigma” (*Polit.* 277d 9). Che non si possa prescindere dall'uso dell'esempio è già stato mostrato. Ne va non tanto, o niente affatto, della mera convenienza dell'indagine, quanto della natura, essa stessa “di poco conto”, ovvero “esemplare” del linguaggio. Ciò vale a dire che anche l'esempio dell'esempio deve essere espresso in modo esemplare, elusivo, indiretto. E che pertanto, al paradigma del riconoscimento del γράμμα (la lettera alfabetica), che Platone esplicitamente propone ad esempio dell'esempio, è da preferire il paradigma del tessitore, che subito dopo è proposto ad esempio del politico. In ossequio alla natura comica del dialogo filosofico, Platone nasconde nella figura del tessitore come paradigma del politico l'esempio dello stesso filosofo e dialettico. Il paradigma del tessitore ha per questo portata ancora più grande di quello della lettera che lo precede. Se quest'ultimo funge, infatti, da esempio per il funzionamento dell'uso di paradigmi in generale, il tessitore può figurare egli stesso quale paradigma per eccellenza, esempio della stessa dialettica (del buono uso del linguaggio). La sua figura, non a caso, è introdotta dall'appellativo “piccolissima” (σμικρότατον) (*Polit.* 279a 8), e accuratamente rimpicciolita, ulteriormente sminuzzata in tutte le sue parti. Il τέμνειν, il taglio – la capacità di ridimensionare l'uno in due – è infatti l'attività originaria del tessitore-dialettico, così come lo ἀκέομαι – il *rammendare*, da cui prende nome lo stesso mimo di Sofrone – ne definisce il compito finale. Il dialettico – il filosofo – colui che fa buon uso del linguaggio, comico e mimico, è “tessitore” per natura. Egli conosce la διαλυτική (arte disgiuntiva), sapendo operare tagli nei punti nodali – il Forestiero, non a caso, che è un buon dialettico, taglia il suo discorso, interrompendo lo “sconcertante peso del mito” (θαυμαστὸν ὄγκος) (277 b 4), per ripiegare sul dialogo –, non meno di quanto eserciti la συμπλοκή (arte del congiungere con la piega), sapendo intrecciare fra loro i brandelli tagliati.

È in tal senso che in un passo essenziale alla filosofia platonica, si dice che è possibile “riferire come unità” (ὡς ἓν φράζειν) le tecniche che concorrono al confezionamento delle vesti, ossia considerarle come parti delle due “grandi tecniche che hanno a che fare con tutte le cose”: la συνκριτική e la διακριτική (282 b 6-7). Le due tecniche alludono, come era stato già esplicitato nel *Fedro* (265d-e; 266b), ai due momenti della dialettica, di cui il tessitore è paradigma.

Ancora sul nome mimico

Ritorna qui un esempio dell'uso mimico del nome. “Ronca” deriva infatti da ῥέγκειν, “russare”, ed è con questo appellativo che la cucitrice desta la compagna che deve essersi appisolata nell'ascoltarla. A meno che non si accetti l'ipotesi per la quale qui il riferimento è al topos antico della servitù pigra (cfr. Hordern, p.124), il nome mimico, come ben nota anche Olivieri (p. 116), coglie in questo caso tutta l'estemporaneità del carattere: ora la donna è detta “Ronca” poiché colta nel suo russare – ella cioè presentifica, fa essere sulla scena mimica, una delle possibilità del suo fare (in questo caso quello dormiente).

[4. *Il non la posso smettere di grattarmi*]

fr. 53 (incerto)²⁴⁹

κνυζοῦμαι δὲ οὐδὲν ἰσχύων ἅ δὲ ξυσμὰ ἐκ ποδῶν εἰς κεφαλὰν ἰπάζεται
mi gratto, e non riesco a smettere – il prurito galoppa dai piedi alla testa

fr. 147 (incerto)²⁵⁰

αἶ τις τὸν ξύοντα ἀντιξύει

²⁴⁹ Secondo Olivieri, nel mimo “un vecchio sta vituperando se stesso” (p. 155). Nulla si sa della composizione sofronea, ma è facile immaginarne l'efficacia mimica della rappresentazione scenica di un corpo che prude e irresistibilmente si gratta. L'*Etymologicum genuinum*, che ne è fonte, lo riporta alla voce κνυζῶ, non citando tuttavia il titolo di appartenenza.

²⁵⁰ È menzionato nel *Lexicon* di Photius alla voce κνήν (dorico ξύειν, come appunto in Sofrone), ma senza alcuna ulteriore indicazione. È probabile che appartenesse allo stesso mimo del fr. 53, poiché alcune fonti citano i due frammenti l'uno dopo l'altro. Hordern immagina che un mimo stia qui dando dei suggerimenti al coro, attaccato da pulci e dunque catturato dal bisogno di grattarsi – ma non è escluso che l'espressione sia usata a mo' di proverbio. (Hordern, p. 174).

ὁ χοραγὸς ζύεται
se uno ricambia con lo stesso prurito
il corego prude se stesso

Sulla figura provocatoria come paradigma (il tignoso come incontinente)

Il dorico κνυζῶω corrisponde all'attico ζύω (“grattare via con foga”, “raschiare”), così come ζύμα a κνῆσις. L'immagine della κνῆσις, dell'instirpabile pizzicore che lede la serenità del corpo, riappare nei dialoghi del *Gorgia* e del *Filebo*, ove disegna la figura dell'incontinente. Figura fortemente espressiva: è facile immaginare come già la scena del mimo sofronico fosse riempita da un correre qua e là per via dell'irresistibile prurigine, e come dunque il carattere del personaggio fosse espresso da un'essenziale incapacità di porvi freno.

In Platone l'immagine, che Callicle non teme di definire “indecente”, è assunta a ruolo di paradigma in un interessante contesto dialogico. Per contraddire la tesi sofistica secondo cui la natura della vita felice consisterebbe nell'incontenibilità del desiderio ai fini di un sempre rinnovato godimento (*Gorg.* 494c), Socrate ne radicalizza e concreta la portata immaginando una serie di figure proverbiali: il caradrio, o piviere – uccello che mangia evacuando ed evacua mangiando –; il cinedo – adolescente che ama prostituirsi –; lo scabbioso (“colui che passa la vita a grattarsi”, κνόμενον διατελοῦντα τὸν βίον), per l'appunto, – che vive della necessità di apportare sollievo al suo corpo nell'impossibilità di estinguere il prurito.

La strategia mimica platonica – che di per sé mira alla distinzione assiologica fra bene e piacere, felicità e appagamento – è qui particolarmente efficace in virtù di un uso preciso del paradigma cui ricorre: egli gli attribuisce una funzione *provocatoria*. La quale consiste nel rovesciamento della tesi altrui (in questo caso: la vita felice è la vita inappagabile) in un discorso che, pur a rigore conseguente (lo scabbioso è infatti fra gli uomini il più felice), ciascuno è costretto a considerare paradossale ed abietto. È proprio e soltanto in virtù dell'immagine provocatoria – ridicola, ignominiosa, inammissibile – che il sofista si scopre costretto ad avallare l'insostenibile ed è messo in tal modo in fallo.

Così, l'affidarsi a un rilievo mimico, tanto più se provocatorio e paradossale, è un espediente cui Platone ricorre con un fine dialettico ben preciso: insidiare l'*ethos* dello

sfidante. La *krisis*, lo snodo di tale contesa, consiste nel colpire con la forza della figura il carattere dell'avversario, mettendone a nudo le abiezioni, e mediante queste le abitudini di un'intera comunità. Ciò, che invero era stata peculiare tecnica sofisticata, è funzionale in filosofia alla ἐκπλαγής (il colpo che sconvolge l'ordinario) e alla αἰσχύνη (la soggezione), momenti destruenti che consentono ogni avviamento alla filosofia.

[5. *Il cuoco*]

fr. 18²⁵¹

αἰ δὲ μὴ ἐγὼν ἔμασσον ταῖς αὐταυτᾶς χερσίν
“Se non l'avessi impastata io con le mie stesse mani!”

fr. 21

ἦ ῥα καλῶς ἀποκαθάρασα ἐξελεπύρωσεν
“Per certo dopo aver pulito per bene lo sbucciò”

fr. 22

αὐτῷ ὀρῆις, Φύσκα ;
Vedi da qui, Fisca?

Il paradigma elusivo (il retore come cuoco)

Non molto può essere dedotto su questo mimo dagli scarni frammenti che ne sono pervenuti – e incerto è se si sia di fronte a una oppure a diverse rappresentazioni mimiche. Il tratto comune, nel contesto condiviso di un ambiente culinario e femminile, è certamente la modestia del registro. È probabile che sulla scena le donne fossero semplicemente intente a preparare delle pietanze, e che i dialoghi consistessero in uno scambio di commenti sull'appetibilità dei propri cibi. Il fatto che tanto il frammento n. 18 che il n. 22 siano particolarmente ammiccanti, ha lasciato pensare a un uso metaforico

²⁵¹ I frammenti sono citati da Apollonio Discolo, in opere diverse (*De pron.* 79 e *Adv.* II, 1, 1, p. 169) e testimoniano tutti di un contesto di preparazione di pietanze. I personaggi sono tutti femminili, come vuole l'antica collocazione tra i Μίμοι Γυναικεῖοι, ma non necessariamente appartenenti a uno stesso mimo (cfr. Hordern, p. 155). È possibile che si fosse in presenza di un pranzo comune, ma anche che le cose della cucina venissero utilizzate in scena in senso metaforico (Oliveri, p. 133).

delle espressioni, perlopiù infarcito di allusioni sessuali (cfr. Oliveri, p. 133). Ciò non è improbabile, ma testimonia anzitutto di come l'interesse delle donne nel preparare cibi fosse focalizzato non tanto al nutrimento quanto alla produzione di piacere.

Ve n'è traccia nello stesso nome con cui, come è solita fare l'arte mimica, è nominata in maniera estemporanea una delle donne sulla scena: "Fisca", che incontriamo al fr. 22, risale al verbo φυσάω, "gonfio", e allude certamente all'aspetto di chi è solito godere in abbondanza di buon cibo (φύσκη è "vescica, salsicciotto", e l'aggettivo corrispondente vale "gonfio, panciuto"). La cuoca cioè, per il mimo sofroneo, è figura che asseconda il godimento dei piaceri fisici, la dissolutezza nella delizia, l'abbandono agli istinti.

L'opera platonica, così attenta nel segnalare la soglia tra moderazione e smodatezza, ha elevato la figura del cuoco a uno dei luoghi paradigmatici di maggior rilievo. Come si ricorderà, in una scena intermedia del *Gorgia* (462d-465e), il giovane Polo pretende che Socrate si esprima in maniera esplicita quanto al valore dell'arte retorica, su cui verte la conversazione. Socrate è costretto a improvvisarsi un discorso. Nell'espone le ragioni che rendono la pratica dei retori "parte di una cosa niente affatto bella" (μόριον οὐδενὸς τῶν καλῶν), egli subito fa ricorso ad una figura, la ὀψοποιία τέχνη appunto, l'arte del cucinare (463b).

"Dannosa, ingannevole, ignobile e servile" Platone la caratterizza in primo luogo, e in toni assai vicini a quelli di Sofrone, come pratica tutta intenta a soddisfare il corpo, così padrone dell'anima. La cuoca attraente e allusiva del mimo è divenuta nel linguaggio platonico un esemplare modello di κολακείαν, "adulazione", che è sempre anche un inganno: essa convince per la sola forza della sua lusinga, al punto da avere la meglio sulla stessa arte medica (521a-522b). E poiché promette beni che non è in grado di offrire (come un sapere cosa sia migliore per il corpo), essa è perfetto paradigma d'inganno, dell'εἶδωλον, dell'apparenza seducente.

Come bene ha notato Goldschmidt, il ricorso alla figura-paradigma è finalizzato, in questo come in altri casi, alla scoperta di qualcosa come un "genere" (p. 18) che accomuna l'oggetto del discorso e la figurina in questione. Alla domanda di Polo: "Culinaria e retorica sono dunque la stessa cosa?", Socrate risponde infatti: "no di certo! Eppure la culinaria è parte di una stessa pratica (ἐπιτήδευσις μόριον)" (462e 3). Il paradigma ha dunque la funzione del *fare le veci*: Socrate ricorre a un elemento della stessa classe per

“chiarire” (σαφῆς λέγειν, egli dice) la vera qualità dell’oggetto in questione, rinvenendo la qualità comune all’insieme.

Ma in ciò egli evidenzia l’origine della propria reticenza: se è vero che il paradigma, come già in ognuno degli altri casi, aiuta attraverso figure più basse o comuni a visualizzare l’oggetto in questione, tuttavia in questo caso l’impressione è che Socrate vi ricorra in funzione di una copertura. Egli affronta la questione, per così dire, in obliquo, con un logos trasversale che non vuole, o non può, dire la cosa in modo diretto: “sarebbe cosa assai villana (ἀγροικότερον) dire la verità; per questo esito a parlare (ὀκνῶ λέγειν)” (462e 6-7).

Così eludendo, Socrate resta fedele alla professione di ignoranza: contro la villania di chi crede di possedere il vero, egli ne fugge ogni occasione di espressione, coprendosi all’ombra del paradigma.

[6. *Il servo*]

[**Koikoa**]²⁵²

Πάρφερε, Κοικόα, τὸν σκύφον μεστόν (fr. 14)
Coicoa, porta a tavola il calice pieno!

Τάλαινα Κοικόα, κατὰ χειρὸς δοῦσα ἀπόδος ποχ’ ἄμιν τὰν τράπεζαν (fr. 15)
Disgraziata Coicoa, dacci l’acqua per le mani e porta subito la tavola imbandita!

Il paradigma vivente (lo schiavo come memoria dell’uomo)

²⁵² Di entrambi i frammenti in realtà non si conosce il titolo di appartenenza, e “Koikoa” è stato attribuito successivamente dai critici. Anche in questo caso è Ateneo a darne notizia: nel caso del fr. 14, citandolo alla voce παραγέρειν (9.380 e); per il fr. 15, commentando l’uso dell’espressione κατὰ χειρὸς per indicare il lavarsi le mani prima dei pranzi (9.408 f). La scena presentava dunque sicuramente una tavola imbandita, e poiché è certo che si trattasse di un mimo femminile, è ben probabile che la serva intenta a portare le pietanze ne sia stata il carattere protagonista.

La serva pigra è un topos di origine sumera (cfr. Hordern, p. 151), mantenutosi per tutto il mondo antico. Sofrone ne tratteggia i modi col consueto vivo realismo: il testo del frammento è ricco di solecismi, a testimoniare l'ignoranza della donna.

Forse un'eco della figura della servitù pigra agisce ancora in Platone: nel *Simposio*, una certa insofferenza sembra trasparire dalla richiesta di Agatone: “Perché non ti sbrighi, ragazzo, a vedere dov'è Socrate e condurlo qua?!” (175a 2). Nel *Fedro*, nel noto passo delle cicale, Socrate vi fa riferimento come a un esempio negativo: “Se dunque vedessero che anche noi due, come fanno i più a mezzogiorno, non discorriamo, ma sonnacchiamo e ci lasciamo incantare da loro per pigrizia della mente, giustamente ci deriderebbero, considerandoci degli schiavi venuti da loro per dormire in questo luogo di sosta, come delle pecore che passano il pomeriggio presso la fonte” (259a).

E tuttavia la presenza del servo nell'opera platonica riesce ad assumere contorni straordinari, resi possibili proprio dal sottolineare, per la persona di quello, un'assoluta ignoranza. In un lungo e memorabile passo del *Menone* (80d-87a) Socrate sta discorrendo con il padrone di casa quanto alla possibilità della conoscenza e della ricerca che ad essa conduce. All'obiezione, definita “eristica”, secondo la quale “non è possibile cercare (ζητεῖν) né quello che si sa (ὃ οἶδε) né quello che non si sa” (80e 2-4) – l'uno dal momento che, in quanto già noto, non ha bisogno di essere cercato; l'altro perché non si saprebbe che cosa si va cercando – Socrate risponde attraverso il noto racconto mitico della reminiscenza (ἀνάμνησιν) (81a; cfr. anche *Phaedr.* 249b-d). A ciò egli aggiunge che non è possibile, a rigore, insegnare alcunché (διδάξαι) (cfr. 82a), ma al più aiutare a ricordare. E, affinché Menone si faccia convinto, Socrate chiede che venga chiamato a testimoniare un servo. Nel farlo, egli potrà infatti non cadere in contraddizione: non insegnerà nulla a Menone, decidendo piuttosto di ἐνδείξασθαι, di *mostrare* la verità enunciata.

Com'è noto, il servo risolverà mediante l'aiuto di Socrate, e tuttavia per propria sola capacità, un compito di geometria che di certo “non può avergli insegnato nessuno” (85e 6). Socrate continua a ribadire l'ignoranza del servo: gli serve per mostrare l'evidenza del principio di memoria, agente in lui in quella circostanza. Questi assume così uno statuto assai singolare: egli non è che esempio – e tuttavia non è paradigma come i precedenti.

Il servo è infatti *paradigma vivente*, una figurina che per una volta Platone ha tirato direttamente sulla scena – incarnazione del carattere mimico, sua presentificazione nel dialogo. Ha visibile funzione di ἐπιδείξις (82a-b), di *di-mostrazione* diretta, la quale

esibisce l'evidenza del vero superando ogni insegnamento, venendo fuori dal vincolo dell'esemplificazione nel linguaggio – altrimenti presente nei paradigmi precedenti. Ciò che il logos non riusciva a dire – cercando un esempio, un'immagine, un'espressione di traverso – riesce ora a farlo l'atto del mostrare.

La funzione dimostrativa è svolta nei due momenti fondamentali del passo, tutti interni all'iniziazione alla filosofia che sembra avervi luogo: il servo, paradigma vivente, è divenuto esempio dell'uomo – di ciascun uomo – che “*non sapendo, nemmeno crede di sapere*” (84b 1); ma egli è anche, poco oltre, paradigma dell'uomo che può avviarsi finalmente alla ricerca, potendo, “se lo si interrogasse ripetutamente sugli stessi argomenti” (85c 10-11), aspirare persino all'ἐπιστήμη – e dunque del filosofo.

Si noti come l'elevazione della figura del servo a paradigma dell'uomo e della sua relazione con la memoria ben si concilia con la tendenza ridimensionante e ribassante che la filosofia platonica condivide con il mimo. In un passo della sezione della *Poetica* dedicata ai caratteri (ἥθη), Aristotele attribuisce infatti ai caratteri della sola tragedia un profilo “nobile” (essi sono detti χρηστά) (1454a 17); per la donna egli prevede un carattere “inferiore” (χειρόν), ma è al servo che Aristotele attribuisce il carattere più umile, definendolo τὸ ὅλως φαῦλον, “basso del tutto”, il più comune e di poco conto in assoluto.

Se è dunque vero che la filosofia platonica condivide con il mimo la ricerca del φαῦλον come del luogo propriamente "umano", allora lo schiavo non ne è che figura essenziale – qualcosa come la figura delle figure dell'uomo, il luogo originario delle forme comiche dell'arte poetica. È possibile allora che tanto nel “mimo” quanto nel “filosofo” sia segreta la memoria dell'essere dello schiavo.

Ancora sul nome mimico

V'è qui ancora un caso di nome mimico, ben colto già a suo tempo da Demetrio: “e la verità di ciò che abbiamo detto è più facile riconoscerla, volgendo l'attenzione al modo come si manifesta la donna rappresentata. Infatti il nome Κουκόα Sofrone l'ha creato in corrispondenza con il carattere e la condizione del personaggio introdotto” (trad. Olivieri, p. 131). Il nome in effetti è particolarmente eloquente: deriva dal verbo κοικύλλω, “sono

scimunito”, “guardo attorno sbadigliando”, e bene coglie il carattere esibito dalla serva imbranata.

[7. *L'incantatrice*]

Ταὶ γυναῖκες αἱ τὰν θεόν φαντι ἐξελαῖν
ὑποκατώρυκται δὲ ἐν κυαθίδι τρικτὺς ἀλεξιφαρμάκων (fr. 3)

A: τὰν τράπεζαν κάτθετε
ὥσπερ ἔχει· λάξεσθε δὲ
ἀλὸς χονδρὸν ἐς τὰν χῆρα
καὶ δάφναν πὰρ τὸ ὄας.
ποτιβάντες νυν πὸτ τὰν | ἰστίαν θωκεῖτε. δὸς μοι τὺ | τῶμφακες· φέρ' ὦ τὰν σκύλακα.
πεῖ γὰρ ἄ ἄσφαλτος;
B: οὔτα.

A: ἔχε καὶ τὸ δάιδιον καὶ τὸν | λιβανωτὸν ἄγετε δὴ πεπτάσθων μοι ταὶ θύραι | πάσαι.
ὕμῃς δὲ ἐνταῦθα | ὀρήτε καὶ τὸν δαελὸν σβῆτε ὥσπερ ἔχει.
εὐκαμίαν | νυν παρέχεσθε ἄς κ' ἐγὼν | πὸτ τᾶνδε πυκταλεῦσω.
πότνια, δείπνου μὲν τυ καὶ ξενίων ἀμεμφέων (fr. 4)

Le donne che dicono di tirar giù la dea
è nascosta nella coppa una miscela di tre antidoti

A: Posate la tavola
laggiù; prendete in mano
un granello di sale
e mettete l'alloro all'orecchio.
Avanzando verso il focolare, sedetevi; tu, dammi la scure; porta qui il cagnetto.
Ora, dov'è la pece?
B: Eccola!

A: Che si prendano anche torcia e incenso. Venite, e che tutte le porte siano spalancate!
Guardate laggiù, e spegnete subito la fiaccola. E ora fate che vi sia silenzio, affinché io
per costoro possa combattere:
“Oh Signora, godi delle nostre illibate offerte...”

Mimos/mimetés. Il disincanto del mimo

Era assai nota presso i Greci la fama delle maghe tessale di “rapire la luna dal cielo”, ovvero procurarsi il favore della dea Selene, a mezzo di scongiuri e sortilegi. Ne troviamo una testimonianza in Aristofane, *Nub.* 749 sgg., e già Pindaro aveva chiamato l'eclisse “un furto” (Peana IX, v. 3). Sofrone sembra essere stato il primo a trasporre l'immagine in un dialogo, presentando una donna siracusana intenta ad eseguire, con l'ausilio di un'ancella, tutti i passaggi del rito, mescolando i diversi ingredienti di un antidoto

(ἀλεξιφάρμακον), e scandendo infine la ἐπωδή, il canto magico idoneo a rovesciare la luna nel calice.

Di questo mimo ‘magico’ sembra custodire una traccia la celebre figura platonica del γόης, dell’incantatore (γοητεύω si dice del movimento ammaliante del serpente), variamente presente tra i dialoghi. Poiché Platone la erge a paradigma del sofista, ciò ci rende possibile specificare la distinzione fra una mimesi buona, che il mimo di Sofrone ancora custodisce, e la mimesi cattiva dei generi tragici.

Il mago, infatti, è descritto da Platone come “μιμητής” (imitatore, simulatore) – ciò che può erroneamente suggerire una qualche identificazione con il mimo. Ma esso rappresenta, in verità, precisamente l’antiparadigma per eccellenza, il prodotto di un uso erroneo (poiché riproduttivo e soggettivo) della mimesi. Vi è, cioè, figurato il negativo del mimo – e di ogni possibilità metessica della μίμησις – che dal μιμητής deve essere costantemente strappato con una nuova ἐπωδή filosofica, una “contromagia”, come si dice in *Resp.* 426 b, a proposito della cattiva pittura.

La mimesi sofistica, infatti, definita come “θαυματοποικόν μόριον” e “εἰδωλοποιική” (*Soph.* 268d 2; 235b 8), “produzione di miraggi” e di “idoli”, consiste nella tecnica illusoria che consente di “conoscere come fare e produrre ogni cosa” (d 9-10). Essa si lega a un uso tragico del linguaggio, che si realizza nella pratica, cara a retori e sofisti, della controversia (ἀμφισβήτημα). L’uso è anche sempre legalistico: la controversia, che nel lessico giuridico indica propriamente la “rivendicazione di un’eredità” (cfr. Chantraine, *Dictionnaire*, p. 81), si presenta come la pretesa demiurgica di costruzione della verità attraverso φαντάσματα (apparenze che, pur lungi dall’essere vere, sono tuttavia credute, comunicate, e poetate, quali tali).

La mimesi tragica e la sofistica, che hanno infestato la polis, non riconoscono cioè “l’istanza della differenza” (G. Carchia, *L’estetica antica*, p. 99) che è propria del sensibile – il fatto che l’arte non possa produrre che “μιμήματα τῶν ὄντων” (*Soph.* 264d 5), immagini, messe in scena, delle idee; che ovvero il sensibile, per quanto “μὴ ὄν αὐτὸ καθ’ αὐτό” (238c 9), in sé e per sé *non* propriamente essente (poiché lungi dall’idea), ne resti purtuttavia “εἰκὸς ὄν” (part. perf. di εἶκα; 236a 8), ne sia “somigliante” – sia

qualcosa come una “simil-idea” (“un *Ab-bild* nel senso stretto di *Ebenbild*”²⁵³, come ha suggerito M. Heidegger, in *Sophistes*, p. 401).

Nel μῖμος dovrebbe così poter essere custodita la traccia – pur labile, accennata – del disincanto per le forme tragiche di rappresentazione (che il sofista traspone in “εἶδωλα λεγόμενα”, figure parlate ~ 234c 6), quelle che, come è detto nel X libro della *Repubblica*, “producono φαντάσματα e non ὄντα” (599a 2).

Il mimografo, invece, non essendo interessato a coinvolgere (ἐξάπατᾶν) lo spettatore (598e 6) (non rappresentando alcun intreccio; alcuna azione; dunque alcun contrasto passionale tra personaggio e destino), si limita a mettere in scena delle εἰκόνες, dei παραδείγματα: delle icone di caratteri che mostrano la loro somiglianza con quelli reali, senza mai pretendere di sostituirsi ad essi; capaci, come sono i cittadini della polis ideale, di “attendere ad una sola cosa in conformità alla propria natura e cogliendo volta per volta il momento giusto” (370c 4-5).

A differenza dell'incantatore, che ammalia il pubblico esibendo un “uomo multiplo” (άνηρ πολλαπλοῦς ~ 397e 1-2), versipelle, che come Proto sia in grado “di assumere ogni forma e mimare [creare da sé] ogni cosa” (398a 1-2), il mimografo, guidato dall'istante opportuno in cui della figura sono sospese le azioni ed esibito ne è il carattere, inscena un vivente la cui tendenza mimetica è votata alla “assimilazione al dio”: ove la mimesi si risolve in quella che Platone chiama “ὁμοίωσις θεῶ” (*Theat.* 176b 1). Essa rende colui che si fa simile al “paradigma divino” (176e 3-4) –professando la buona mimesi – un essere “sempre semplice nella sua forma” (*Resp.* 381c 9); un'icona che non dissimula l'inclinazione mimetica originaria del sensibile.

E non a caso, la figura delle maghe tessale è ripresa da Platone nel *Gorgia* a modello della cattiva politica ateniese, che coltiva un cieco “amore per il demo” (513c 7), di cui riesce proprio con incanti retorici ad assecondare i desideri di piacere. Il politico tradizionale, il democratico, è detto per questo un “μμητήρ” del demo (513b 3), cui mai si oppone – pena la perdita di fascino e di potere. Egli, al pari di un mago, pratica la mimesi fantasmagorica ed illude di poter fare qualcosa, di creare il bene comunitario, mentre in realtà, proprio come i poeti tragici, non crea proprio nulla. Ancora una volta, questione ontologica e questione politica mostrano il loro legame nella *mimesi*.

²⁵³ Vale: ritratto, immagine vivente, nel senso in cui è detto che “Christus ist das Ebenbilde Gottes (ὅς ἐστιν εἰκὼν τοῦ θεοῦ)” (2 Cor. 4, 4).

Un mimo dell'antimimo

Ma come immaginare allora un mimo dell'incantatore (ossia di un "antimimo") che riesca compiuto ed esemplare, dal punto di vista platonico?

In una riscrittura elegante del mito di Gige, il romanziere Fénelon (XVII sec.) ha presentato il pastore lidio Callimaco, investito dai poteri magici dell'anello, nell'atto di trarre giù la luna a proprio gradimento. Il potere magico conferitogli dal monile non riesce tuttavia a destarlo dall'inquietudine, e l'uomo muore braccato da cattiva coscienza, costretto a fuggire di reame in reame, profondamente infelice (*Fables*, VIII). Il racconto corrisponde certamente agli intenti della filosofia platonica: un mimo, una fiaba, che ritragga la magia (la sofistica) dovrà infatti mostrare quella pratica come illusoria, profondamente inefficace.

È possibile, pertanto, che il mimo magico del Sofrone avesse esposto, nella figura di una fantasmagoria senza esito, la falsa idea di mimesi – e l'immagine erronea, "malefica" (*Resp.* 379b 3), della divinità, che quella contiene – mostrando la tendenza schiettamente falsificatrice, adulatrice, della magia: l'idea che ci si possa ingraziare il dio (che questo possa agire) mediante implorazioni e sacrifici. E non a caso, nel II idillio di Teocrito, *Le incantatrici* – che ha nel mimo di Sofrone il suo modello (cfr. Olivieri, pp. 120-1) –, l'incanto non sortisce esito alcuno: la maga Simeta, dopo aver compiuto il sacrificio prescritto, condotta la luna sulla terra, e intrisa col veleno la porta della casa dell'amato, non riesce tuttavia a raggiungerlo. Sospese l'effetto, prodotto il disincanto, la scena non mostra altro che i gesti e le formule inefficaci di un vano magheggio.

[8. *Il tormento fanciulli*]

Παιδικὰ ποιυξείς

Τρίγλας μὲν γένηον, τριγόλα δ'ὀπισθίδια (fr. 49)²⁵⁴

²⁵⁴ È ancora Ateneo la fonte dei due frammenti (fr. 49 e fr. 66; *Athen.* VII.324), di cui solo del primo è tuttavia specificata l'opera di appartenenza. Botzon immagina che sulla scena due personaggi stiano confabulando sulla strategia per la riconquista di un giovane, e l'uno derida l'altro per il suo aspetto, definendolo una triglia, con tutte le specificazioni del caso (di fango, di scoglio, levatrice, che tranquillizza); altri (cfr. Hordern, p.171) intravedono nel tono irriverente delle espressioni una canzonatura in generale delle abitudini omosessuali.

Spaventerai i fanciulli

Il barbiglio della triglia di fango, e il didietro della triglia di scoglio

fr. 66 (incerto)

τριγόλαι ὀμφαλοτόμωι
τριγόλαν τὸν εὐδιαῖον

- A. alla triglia levatrice
- B. la triglia che tranquillizza

La metafora mimica

È certo suggestiva la singolare corrispondenza tra la scenetta del mimo sofroneo “Spaventerai i fanciulli” e il curioso incipit del *Protagora* platonico. Socrate e un amico stanno discorrendo di un giovane, possibile amante. Di costui essi valutano anzitutto un aspetto: la peluria, indizio di età e dunque di appetibilità. La figurazione in una triglia è sparita, ma i toni non sono meno ammiccanti dei sofronei, ed è facile immaginarsi i personaggi platonici nelle vesti dei due compagni mimici:

Amico: Da dove salti fuori, Socrate? Di sicuro torni dalla caccia al bell’Alcibiade! Io l’ho visto l’altro giorno, e mi è sembrato ancora un bell’uomo, e tuttavia oramai un uomo – sia detto tra noi, Socrate, che si è già quasi coperto di barba! (καὶ πάγωνος ἤδη ὑποπιμπλάμενος).

Socrate: E con questo? Non sei forse ammiratore di Omero, il quale diceva che l’età più deliziosa (χαριεστάτην) è quella in cui spunta la prima barba (τοῦ πρώτου ὑπηνήτου), appunto l’età che ha ora Alcibiade? (*Prot.* 309a 1 – b2)

La nota di costume, tuttavia, non riesce a rendere ragione della portata teorica che il mimo bene esprime nei due frammenti. Essi sono in verità rivelatori di un aspetto essenziale della mimesi.

Nel primo caso è in scena un dialogo tra uomini, con tutta probabilità intenti a misurare le possibilità di successo amoroso di uno di loro (cfr. Hordern, p.171). Per connotarne l’aspetto, l’interlocutore dipinge costui come un pesce: la barba è ancora incolta e il didietro scarno. Egli, cioè, vale proprio come una triglia, davanti è triglia “di fango” (il *mullus barbatus*) e per il lato posteriore è quella “di scoglio” (il *mullus surmuletus*). I commentatori hanno insistito sulla presenza in questo frammento di un *eikasma*, immagine o “comparazione burlesca” (cfr. Olivieri, p. 152) tipica della commedia. Si noti

però come l'assenza di qualsivoglia particella comparativa e l'uso disinvolto del genitivo (τριγόλα è gen. Dorico) rendano piuttosto la forma "integrale" che qui la mimesi assume: l'amante non è semplicemente paragonato a una triglia; egli è divenuto, agli occhi dell'amico, una vera e propria triglia – ha assunto in sé l'εἰκών animalesco stesso con il quale lo si sta canzonando. Sulla scena del mimo sofroneo ciò dovette certamente corrispondere a una vera e propria presentificazione dell'animale nel corpo del mimo, che quello avrebbe potuto per un momento mimare, e non limitarsi alla sola canzonatura a voce. Il personaggio è, di fatto, "divenuto" triglia; egli vale, sulla scena, propriamente quale pesce barbuto e asciutto, tutt'altro che appetibile.

Così la mimesi sembra mancare, nel mimo, anzitutto di un carattere: quello imitativo, rappresentativo, di copia – manca del *come* e del *come se*; e ne assume un altro, assai più radicale: della personificazione, presentificazione, coincidenza. L'ethos mimico coincide con – poiché assume in sé – l'εἰκών animalesco di cui si fa carico.

Della efficacia della canzonatura a mezzo di figure animali troviamo traccia in altri generi, fra tutti il giambo (Archil. Fr. 43; Semon. Frr. 7; Callim. *Iamb.* 2); Hordern dà notizia di una nota composizione sumerica in cui è il cane il metro di paragone (p. 172); ma è in una commedia di Epicarmo, nel fr. 90, che l'immagine ha il suo parallelo più vicino: alle triglie è sostituita la razza, e – ciò che ne segna la differenza dal mimo – è reso esplicito il medio di comparazione: τὸν δ' ὀπισθίαν ἔχεις, Θεάγενες, οἰόνπερ βάτος: *Teagene, hai il didietro come una razza!*

Pur apparendo a noi epiteti fortemente immaginativi, i riferimenti alla triglia quale animale che ben si presta a unirsi in mimesi con l'uomo devono essere stati assai comuni. Lo testimonia anche il fr. 66, d'incerta collocazione: non possono certo essere riferite a una triglia l'abilità di "tranquillizzare" e quella di "tagliare il cordone ombelicale", ed è facile immaginare come la scena fosse occupata da qualcosa come un uomo-triglia.

Non è allora forse un caso che figurazioni mimico-animalesche siano frequenti anche per i personaggi platonici. Socrate, com'è noto, è "tafano" (μύωπος) (*Apol.* 30e 5). Solo in quanto tafano è in grado di spronare quel "cavallo grande e di razza" (ἵππῳ μεγάλῳ μὲν καὶ γενναίῳ) che è la città di Atene. Egli è ancor più notoriamente una "piatta torpedine di mare" (τῆ πλατεία νάρκη τῆ θαλαττία) (*Men.* 80° 6): non soltanto in quanto "torpedine che paralizza" (ναρκῶν ποιεῖ), dunque per il suo modo di agire e per gli effetti che ciò ha sull'interlocutore, ma anche e anzitutto "nella figura e nel resto" (τό τε εἶδος καὶ τᾶλλα).

Egli assume cioè nella sua totalità l'*eidos* dell'animale marino – e nell'aspetto e nel proprio atto – fino a rendersi, per il giovane amico che gli sta di fronte, vera e propria torpedine, animale reale che realmente paralizza, determinando un reale e decisivo ἄπορεῖν.

Il passo platonico riesce così a ricreare perfettamente una scenetta comica: è volutamente inserito in un contesto di “gioco” (εἰ δεῖ τι καὶ σκῶψαι, “se posso scherzare”, ha appena esordito Menone), e Socrate provvede subito a rilanciare il gioco di attribuzione di immagini (εἰκόνες), affinché anche Menone ne sia caratterizzato – cosa, egli sostiene, di cui “le persone belle” “si rallegrano” (χαίρουσιν) e da cui “traggono giovamento” (λυσίτελεῖ) (80c 4).

Il naturalismo

Si ripresenta infine, nei fr. 49 e 66, un esempio di riuscito naturalismo linguistico. Il contesto è forse estraneo a quello della pesca, e tuttavia il mimo sulla scena non esita a utilizzare i due nomi specifici (τρίγλας e τριγόλα) per i due diversi tipi di triglia. Ancora una volta l'estremo realismo non è un carattere accessorio per il genere mimico: solo presupponendo la conoscenza condivisa delle singolarità delle triglie, ha senso l'uso dell'espressione e può dirsi riuscito l'intento descrittivo. Nel dialogo filosofico, invece, non si dà certo mostra della conoscenza fra le diverse specie di triglia, eppure non si disdegna il riferimento ad animali anche insoliti per l'ambiente dell'Attica del tempo (ad es. leopardi, leoni, o scimmie, cfr. *Lach.* 196e), e poco noti, come il caradrio, uccello rarissimo che Platone nomina a icona dell'uomo incontinente. Così l'estrema specificità delle parti in cui è distinta nel *Politico* la tecnica della tessitura (filatura, cardatura, follone, etc.) o nel *Sofista* quella della pesca (con nasse, reti, lacci, etc.) indicano un'attenzione fortemente acuta alle parentele fra le singole immagini di cui si compone il procedimento dialettico. L'impressione tuttavia è che Platone esprima una preferenza per le immagini legate al mondo della tecnica e delle arti – ciò che bene testimonia della sostanza politica del dialogo filosofico –, e meno, e perlopiù in funzione caricaturale, per le icone animalesche. Una eco è ritrovabile nella frequente carenza di specificazione delle

specie animali, di cui è facile esempio il *Menone*, ove il riferimento alle api come “specie” resta generico e manca ogni denominazione singolare.

[9. *Il comparativo*]

fr. 34 (incerto)²⁵⁵

ὑγιώτερον κολοκύντας
più sano di una zucca

fr. 62 (incerto)²⁵⁶

λιγνοτέρα τῶν πορφυρᾶν
più vorace delle porpore

fr. 63 (incerto)²⁵⁷

καταπυγοτέραν τ' ἄλφηστᾶν
più voluttuosa degli alfesti

fr. 59 (incerto)

Ἡρακλῆς τεοῦς κάρρων ἦς
Eracle era più forte di te

fr. 103 (incerto)

φαλακρώτερος εὐδίας
più calvo del cielo chiaro

fr. 158 Oliv. (incerto)

ἰλλοτέρα τῶν κορωνᾶν
più strabica delle cornacchie

fr. 169 Oliv. (incerto)²⁵⁸

²⁵⁵ Il passo è riportato dall'*Etymologicum Magnum* (774, 12) come esempio di solecismo: il termine ὑγιώτερον è scorretto, e starebbe per ὑγιέστερων. Sofrone, sempre secondo il lessico bizantino, lo avrebbe usato deliberatamente per “mimare” (μιμούμενος) il τὸ ἄκακον, la schiettezza del “linguaggio femminile”.

²⁵⁶ Ateneo (3.89a) cita il breve passo riportando le osservazioni di Apollodoro di Atene su Sofrone. Secondo Apollodoro, si tratterebbe di un proverbio relativo a una tinta che intinge di sé tutto ciò con cui entra in contatto. Si è pensato, come di consueto, ad un'allusione sessuale (cfr. Hordern, p. 178). Nulla si conosce quanto al titolo di attribuzione né alla funzione dell'espressione sulla scena.

²⁵⁷ Ancora da Ateneo (7.281e), che cita Apollodoro, e ne indica il commento nel terzo libro su Sofrone, dedicato ai “mimi maschili”.

²⁵⁸ L'espressione è proverbiale e la fonte cita insieme a Sofrone anche Menandro. Veniva usato in relazione a cose vere ma non credute. Questa la sua origine: presso il fiume Sagra, nel 580 a.C., 10'000 Locresi avevano vinto contro ben 130'000 Crotoniati (Olivieri, p. 194). Sagra dunque era il luogo per eccellenza di ciò che è vero e tuttavia inverosimile.

ἀληθέστερα τῶν ἐπὶ Σάγρα
più vero di ciò che al Sagra

La comparazione esemplare

I frammenti appaiono tutti costruiti secondo la medesima struttura sintattica: il personaggio in questione, già mimo di qualche sorta, viene caratterizzato in scena da una qualità ulteriore – “vorace”, “voluttuosa”, “forte”. La qualità tuttavia non costituisce semplice predicato, ma è sempre accompagnata da una figura che ne rappresenti il compimento massimo, l'esemplarità, l'antonomasia (le “porpore”, gli “alfesti”, o persino “Eracle”). Eppure rispetto ad essa, e del tutto coerentemente con la sua propria funzione mimica, il personaggio-mimo si fa partecipe in misura maggiore che l'antonomasia stessa: egli è quanto di più vorace, voluttuoso o forte si possa immaginare – è l'espressione compiuta del carattere qualitativo, ancor più assoluta che il suo stesso modello (l'Eracle, le porpore). Ciò corrisponde, nel greco, all'uso della comparazione: λιχνοτέρα, καταπυγοτέρα, κάρρων (che è comparativo dorico); figura dunque usata di buon grado sulla scena di Sofrone.

L'attribuzione di una qualità nel suo grado sommo è figura mimetica per eccellenza; non solo i personaggi del mimo siracusano si rendono mimetici alle figure-caratteri della realtà, ma essi sono continuamente detti sulla scena come mimetici anche sempre di altro, di qualcosa di esemplare. Così, chi è più vorace delle porpore le assume in mimesi, diventa porpora vorace quanto e più d'essa – si rende il suo stesso carattere esemplare. Ancora Apollodoro, nel suo commento all'opera di Sofrone, rilevò nell'espressione del nostro frammento n. 63 la presenza essenziale dell'antonomasia: “alcuni pesci, gli alfesti, sono generalmente d'aspetto giallo, con alcune chiazze violacee. Si dice che vengano pescati a coppie, e l'uno segue l'altro per la coda. Dal fatto dunque che l'uno segue l'altro per il deretano, alcuni antichi chiamavano col loro nome gli intemperanti e i voluttuosi” (FGrH 244 F 214). I voluttuosi sono detti “alfesti”, ed è facile immaginare come essi in Sofrone debbano aver mimato il loro stesso carattere proprio, divenendolo sulla scena. In Platone, ove la ricerca di figurazioni mimiche per i tanti personaggi è, come visto, tratto assai diffuso, la funzione comparativa nel senso di Sofrone è mantenuta in alcune

circostanze. Esemplari i casi del girino (γυρίνος) e del porco (ῥός). In un passo del *Teeteto*, Socrate, per dare un'idea della insulsaggine di Protagora e delle sue convinzioni, così lo apostrofa: “mentre noi lo ammiravamo per la sua sapienza come fosse un dio, in realtà quello era meno intelligente di un girino di ranocchia” (161d 1).

Il passo ha, non a caso, tonalità vistosamente comiche: Socrate si era chiesto poco prima perché mai il sofista non avesse preferito alla sua nota sentenza espressioni del tipo “di tutte le cose è misura il porco” o “il cinocefalo” (161c 5). E l'ottusità del porco era, a sua volta, proverbiale. La incontriamo in *Lach.* 196d, ove Socrate, che sta indagando chi possa conseguire la scienza del coraggio e dunque essere coraggioso, ricorre ancora al porco come termine d'antonomasia per la stupidità e inadeguatezza ad ogni scienza: “nessun porco potrebbe mai sapere né divenire coraggioso”, “neppure il porco di Crommione” (*Lach.* 196e 1).

[10. *Il proverbiale*]

Προμύθιον

κοντῶι μηλαφῶν αὐτὸ τυψεῖς (fr. 50)

...βλεννόν (fr. 51)

Antemito (morale premessa al mito)

cercando a tentoni con il palo, colpirai con esso

...fannullone

fr. 67 (incerto)²⁵⁹

Ἐπιάλῃς ὁ τὸν πατέρα πνίγων

Epiale che strozza il padre

fr. 68 (incerto)

Ἑρακλῆς Ἐπιάλῃτα πνίγων

Eracle che strozza Epiale

²⁵⁹ Il frammento è riportato nel *de eloc.* 156 (di autore ignoto, in passato identificato con Demetrio), in un passo in cui si discute in generale di proverbi. Ignoto dunque ogni contesto nel mimo sofroneo. Poiché “ἠπιάλῃς” vuol dire “incubo”, è probabile che si trattasse della personificazione del demone del cattivo sonno, a seguito di una cena abbondante o di preoccupazioni. Spesso tradotto anche con “brivido”: Aristofane, in *Vesp.* 1016 sgg., lo usa in questa accezione, riproponendo il proverbio e identificando nei filosofi e nei sofisti che pretendono denaro dai giovani la causa degli incubi dei padri.

fr. 72 (incerto)²⁶⁰
Ἡράκλεις, πνίγνεις γύλιόν τι
Per Eracle, stai strozzando un porcospino!

fr. 73 (incerto)²⁶¹
μωρότερος εἶ Μορύχου, ὄς τᾶνδον ἀφεις ἔξω τᾶς οἰκίας κάθηται
Sei più sciocco di Morico, che avendo lasciato l'interno se ne sta seduto fuori casa

fr. 33 (incerto)²⁶²
πρὶν αὐτὰν τὰν νόσον εἰς τὸν μυελὸν σκιρωθῆναι
prima che la malattia stessa faccia radici nel midollo

fr. 99 (incerto)²⁶³
βόες δὲ λαρινεύονται
sono ingrassati i buoi

fr. 105 (incerto)²⁶⁴
a. ἐκ τοῦ ὄνου γὰρ τὸν λέοντα ἔγραψεν
b. τορύναν ἔξεσεν
c. κῦμινον ἔπρισεν
a. dipinse il leone dall'unghia
b. lustrò il mestolo
c. segò il cumino

²⁶⁰ Da uno scolio ad Aristoph. *Pax* 527. Poiché strozzare un porcospino è più pericoloso per lo strozzante che per lo strozzato, il proverbio invita forse a comportarsi coscientemente. L'invocazione a Eracle, che si trova in Sofrone, ha ancora tono canzonatorio: come nota Olivieri, l'eroe desunse proprio dal porcospino uno dei suoi epiteti.

²⁶¹ Ateneo ci informa che si tratta di un "proverbio siciliano per quelli che compiono qualche sciocchezza" (Olivieri, p. 163). Probabilmente il Morico in questione è lo stesso che spesso fu bersaglio di commedie, in qualità di dissipatore e ghiottone. Ve n'è un curioso riferimento in Platone, nel *Fedro*, ove è il ricco proprietario della casa ateniese in cui vive Epicrate e presso cui alloggia Lidia. Fu però forse anche epiteto di Dioniso "imbrattato di mosto", e in questo caso il frammento riferirebbe della sua statua all'esterno del tempio. Si noti, come fa già Olivieri, la prossimità di μωρότερος e Μορύχου (μωρ-/μορ-), che rafforza l'affinità del nome proprio con la qualità e che dunque rende perfettamente il valore antonomastico di cui si carica il personaggio, e a cui si è dedicata la sezione precedente.

²⁶² L'*Etymologicum magnum* (718, 2) riporta la curiosa espressione riferendo dell'uso che Sofrone ne fece nei suoi "mimi femminili", ovvero un uso "τροπικῶς", "figurato". L'espressione indicherebbe qualcosa che si indurisce, calcifica, al punto da non poter essere più estirpato (come ad esempio un'opinione o un'abitudine).

²⁶³ Da un passo di Ateneo, che discutendo del verbo λαρινεύειν, ne ricorda l'associazione tipica con i buoi, riferendo di Sofrone. L'espressione ha un tratto evidentemente ilare, ed è da trovare anche in Aristofane (es. *Pax* 925).

²⁶⁴ I tre modi sono quelli che figurano, in Demetrio, come esemplari della preferenza di Sofrone per il proverbio. Il primo indicherebbe il riconoscimento del tutto da una parte caratteristica; il secondo sarebbe forse colmo dell'avarizia – nell'*Ippia Maggiore*, Socrate fa ricorso al "mestolo" in un contesto di seria argomentazione teoretica: "d'oro" o "di legno di fico" (290d - 291a), l'oggetto, nella solita tendenza al ricorso a luoghi comuni, diviene paradigmatico per comprendere in che misura il bello sia anche conveniente. Non è da escludere che Sofrone e Platone stessero facendo uso proprio dello stesso motto. Infine il terzo, ripreso in Teocrito e Aristofane, pare si dicesse degli spilorci.

fr. 122 (incerto)²⁶⁵
κινησῶ δ' ἤδη καὶ τὸν ἀφ' ἰαράς
sposterò via il sassolino dalla linea sacra

fr. 168 Oliv. (incerto)²⁶⁶
μοῖτον ἀντὶ μοίτου
grazia per grazia

Il proverbio

V'è certamente una ragione stilistica nell'abbondanza dei proverbi (παροιμία) che si ritrovano tra i frammenti di Sofrone, e di cui qui non abbiamo riportato che una parte. Nel trattato *De elocutione*, il Περὶ ἐρμηνείας a lungo attribuito a Demetrio, ne veniva individuata la ragione nella χάρις, la grazia che ogni proverbio possederebbe in modo naturale e che presterebbe ogni volta al contesto in cui è inserito: “Sofrone”, vi si diceva, “usa due e tre proverbi l'uno dopo l'altro, affinché le grazie gli si moltiplichino” (*de eloc.* 156).

Ma è evidente che, in materia di stile, l'apporto maggiore dei proverbi vada piuttosto in direzione della colloquialità delle conversazioni: è ancora il linguaggio comune, verace, quotidiano e mai artefatto, ricco di luoghi comuni, ciò che caratterizza i caratteri del mimo sofronico (anche in questo più simili a viventi che ad attori di rappresentazione, di storie mitiche).

Ma se ciò può dirsi anche, in generale, della commedia attica, per il mimo assume un significato ulteriore: si sposa infatti bene con quella diffusa proverbialità che informa tutta la struttura mimografica. Non è possibile, mancando qualsivoglia azione sulla scena, immaginare un carattere-mimo improvvisare un gesto inaudito; né egli può presentare un atteggiamento o una personalità difformi dal carattere che gli è proprio. E ciò non per una norma esterna, bensì per integrità di forma di vita, per compiutezza del carattere rappresentato. In ciò, il proverbio quale figura del linguaggio che crede di aver sempre previsto ciò che sarebbe stato è figura paradigmatica del genere mimo, poiché

²⁶⁵ Il proverbio, che ricorre in Epicarmo (fr. 225 K) e Teocrito (6, 18), è desunto da un gioco simile agli scacchi (πεπτεία), ove sassolini erano spostati tra delle linee. Quella di mezzo, la “linea sacra”, era da rimuovere solo nei casi più gravi (cfr. Olivieri, p. 179). Vale dunque come il nostro: giocherò la mia ultima carta.

²⁶⁶ Contenuto in Varro, *ling. lat.* V. 179, e piuttosto frequente, pur con variazioni. Vale “pari con pari”, ovvero ci si aspetti quel che si è dato.

propriamente null'altro fa che rilevarne il carattere. Nella ripetitività che il proverbio prevede per gli eventi si rispecchia la ripetitività, o meglio la “reduplicazione”, che costituisce ogni carattere, ogni figura mimica. Di ciò custodisce la traccia lo stesso nome del μῖμος, sorto, come indicano il suo etimo, dal fenomeno fonetico della reduplicazione (*anadíplōsis*) del fonema *μι in μι-μος. Il gesto proverbiale di un mimo è così qualcosa come “una piega” (lat. *plico*, gr. *plékō*); nel suo carattere è il generarsi delle pieghe che il linguaggio trascrive sul volto.

Anche in Platone, il ricorso, imponente, a proverbi (in modo diretto, indiretto, con “semiproverbi” e non di rado improvvisandone di inediti, cfr. Tarrant, *Colloquialisms, Semi-Proverbs, and Word-Play in Plato*, p. 113) conferma un registro stilistico informale, volutamente comune. È certo possibile concordare sul fatto che Platone avesse una sorta di “istinto per i giochi di parole” (Tarrant, p. 114), e che ciò bene concordasse con un uso spesso ironico di massime e sentenze. Ma è probabile che, come già per il mimo di Sofrone, valesse l'idea della norma desunta dall'esperienza, di una certa regolarità propria di situazioni tipiche o caratteri.

Nel *Sofista*, in cui la presenza di proverbi è notevole (numerosi ad es. quelli nella sezione da 226a a 261b, di cui molti inclusi nei *Paroemiographi*, la raccolta di proverbi del mondo antico), l'impressione è che Socrate intenda rendere il discorso meno estraneo di quanto potrebbe apparire, facendo sì che lo sviluppo sia coerente con situazioni tipiche e ai più note. I *logoi* su “essere e non-essere” sono in verità, sembra dirci Socrate, alla portata di chiunque voglia dialogarne, e non dei soli sapienti (è forse per questo che, in 249d 3 egli, discutendo se l'essere sia o no in movimento, ὄν κινούντων, rimanda ad una imprecisata “preghiera dei bambini”, τῶν παίδων εὐχήν). Così le massime semplici, o divenute popolari, riportano il discorso su un piano comune, invitando alla condivisione delle cose dialogate e riportando tra gli uomini questioni altissime.

[12. *Il vecchio che si sta al porto*]

fr. 52 (incerto)²⁶⁷

ἐνθάδε ὦν κήγῶ παρ' ὑμῆ τοὺς ὁμότριχας ἐξορμίζομαι πλόον δοκάζων
ἴποντῖναι ἴ γὰρ ἤδη τοῖς ταλικοῖσδε ταὶ ἄγκυραι
Ora che dunque anch'io sono dei vostri, d'uguali capelli, nell'attesa mi metto a
navigare;
e infatti già a quelli di questa età [...] le ancore

fr. 57 (incerto)

ὦ οὗτος, ἦ οἴη στρατείαν ἐσσεῖσθαι ;
ehilà, mica credi che ci sarà una spedizione?

fr. 54 (incerto)

τὸ γὰρ ἀπεχθόμενον γῆρας ἀμὲ μαραῖνον ταριχεύει
la vecchiaia, odiosa, pur sfinendoci ci tiene imbalsamati

fr. 55 (incerto)

τί μὲν ξύσιλος ; – τί γάρ ; σῦφαρ ἀντ' ἀνδρός.
A. perché tignoso?
B. come perché?! Pelle rinsecchita invece che uomo

fr. 56 (incerto)

καθαιρημένος θην καὶ τῆνος ὑπὸ τῷ χρόνῳ
anche quello proprio decaduto col tempo

Êthos/Charaktēr

Sesto Empirico ci informa che lo scettico Timone rimproverò a Platone di aver presentato nei suoi dialoghi un Socrate fantastico, interessato a questioni di fisica e di logica. Questi, dice Timone, non sarebbe invero stato altro che un “etologo” (*adv. dogm.* I, 10). “*Ethologos*” era in quel tempo il nome che in Attica si usava dare al *mimos* (cfr. Reich, *Der Mimos*, pp. 284-5), il cui genere era definito come una “composizione di caratteri”. Se la filosofia trae dal mimo la natura dell'etologia, occorre pur precisare che gli *ethe* del mimo presentano una forma peculiare. Essi, infatti, non espongono le attività e le tecniche dei *polites* in quanto tali (il tonnaroto, la cucitrice, etc.); queste anzi sono come sospese,

²⁶⁷ Tutti i frammenti qui riuniti sono di incerta collocazione. Sia Ahrens che Wilamowitz ritennero di poter attribuire alcuni di loro ad un unico mimo dal titolo Γέροντες, “Vecchi”, ma null'altro è conosciuto sul loro conto oltre all'appartenenza ai “mimi maschili”.

ritiratesi nei singoli atteggiamenti quotidiani in cui sfumano le stesse azioni degli uomini. Così, ritroveremo nel mimo interpreti che mimano anche le età della vita (il fatto di essere giovani o vecchi, persino neonati); il ceto di appartenenza; il grado di parentela; il semplice bighellonare per strada o starsene seduti. Ciò perché la figurina mimica non presenta il χαρακτήρ di Teofrasto (il marchio, il conio), il carattere sintetico, nell'insieme delle sue note – “una certa qualità etica, prevalente sulle altre sì da farle scomparire” (G. Pasquali, *Prefazione a I Caratteri*, p. VII) –, bensì solamente quel tratto caratteriale (il volto di circostanza) che interessa il momento del ritratto scenico. Nell'etologo – nel mimografo – risiede l'archetipo di quello “sguardo tagliente del conoscitore di uomini” che secondo Walter Benjamin sarebbe il solo in grado di cogliere “accanto ai tratti più marcati, quelli più fini e connessi in modo più stretto” (*Schicksal und Charakter*, p. 101). Gli *ethe* del mimo restano, al pari di ogni buon ritratto, legati all'estemporaneo: la mimesi arresta il movimento drammatico impedendo lo sviluppo di una irrigidita ostentazione del carattere.

Ed è proprio in virtù dell'arresto, che questa forma d'istantanea che per i Greci soggiace ad ogni arte dell'espressione poetica, si mostra fortemente idonea alla indicazione dell'essenza dell'ethos, che la filosofia platonica ricerca. Nel mimo è tutta la forza della forma di vita integralmente assunta che distrugge l'identità cosificata, storicamente o socialmente predeterminata. Questa apre alla possibilità di essere qualcosa: poter essere “ghiozzo”, “servo dormiente”, “Socrate”, “Eros” – ma non rende tale cosa ineluttabile; non assume su di sé il carico di una storia, di un ordine prescritto, di un modello esterno; non definisce inderogabilmente, non fa soggetto.

Mimesi delle età della vita

I frammenti, forse originariamente non apparentati e qui accostati per somiglianza di materia, offrono un'immagine della maniera in cui il mimo di Sofrone dovette figurarsi l'essere vecchio. È infatti un caso, questo, di mimesi di caratteri non legati a un mestiere o una ripetitività dell'azione, ma ad una fase della vita. I toni, come già il *De elocutione* ebbe a riconoscere (151), sono ironici ovvero autoironici, e testimoniano al contempo di una disaffezione per l'età della vecchiaia (“odiosa”, di “decadenza”, non più davvero

“uomo”) e di una certa scherzosa consapevolezza dell’avvicinarsi della morte. Ciò segna certo una rivisitazione del motivo tradizionale della vecchiaia: non solamente nulla v’è della autorevolezza di un vecchio saggio; ma se da Omero a Eschilo il mondo di Ade è luogo narrativo di sgomento, lamentevole e stridente, in Sofrone i vecchi che si stanno al porto sbeffeggiano in motteggi e lazzi il prossimo momento del “salpare”. Essi assumono in pieno la loro condizione, accettandola senza ulteriore gravità.

Ad accentuare la caratterizzazione mimica dei personaggi concorre certamente l’insistenza di Sofrone sull’aspetto visivo: vecchi sono coloro che parimenti lo ‘appaiano – i “capelli bianchi” e la “pelle rinsecchita” della tigna sono i segni che rendono comune la condizione –; la decadenza non è dunque dello spirito ma tutta esterna, del corpo, visibile. Ciò ci ricorda come il mimo sia anzitutto il luogo in cui si dà visibilità alla *visione*, in cui è l’immagine a riproporre immagini, la figura a determinare, poiché tutt’altro che rappresentativa, ri-produttiva, il carattere sulla scena. Il vecchio come il pescatore o il messaggero sono inscindibili dal loro apparire tali, dal darsi nella propria vera forma anzitutto alla visione.

I frammenti si legano ancora alla metafora della dipartita come navigazione, la quale non diversamente è ben datata, e anzi deve aver costituito una sorta di topos per le solennità epiche e tragiche (ad es.: Hom. *Od.* VI, II; *Il.* XVI, 856; Aesch. *Coeph.* 776, *Eumen.* 315; tra gli altri). Il fatto che Sofrone la riprenda in circostanze di dileggio ci ricorda ancora una volta la singolarità del genere mimico e la sua fiera indipendenza da molta tradizione. Quanto a Platone, è certo difficile stabilire quanto l’immagine del viaggio oltre la vita possa essergli derivata dai motivi tradizionali o suggerita dai mimi siracusani. Essa è abbastanza presente tra i dialoghi – es. *Resp.* 328e, e in moltissimi altri luoghi (cfr. per una lista Louis, *Les métaphores de Platon*, p. 102). In *Apol.* 40c, Socrate nell’indicare la propria dipartita riferisce esplicitamente del debito con la tradizione (“κατὰ τὰ λεγόμενα”). Ma tra i dialoghi la specificazione del viaggio come navigazione sembra verificarsi una sola volta, in un passo delle *Leggi* (923b), ove è detto di coloro che sono ormai anziani che essi “si trovano a levare l’ancora (σαλεύοντας)”, e, proprio in questa circostanza, Platone accosta alla vecchiaia malattia e debolezza. Altrove, una certa ironia sulla condizione del vecchio è stata notata nel dialogo tra Critone e Socrate (*Eutid.* 272b 9), riconoscendovi una qualche “reminiscenza comica” (cfr. Brock, *Plato and Comedy*, p. 43 e Norwood, *Greek Comedy*, p. 310).

[13.]

Νυμφοπόνος

Κῆπειτα λαβὼν προῆχε, τοὶ δ' ἐβάλλιζον
Βαλλίζοντες τὸν θάλαμον σκάτους ἐνέπλησαν (fr. 11)

L'ancella della sposa

Dopo averlo raccolto, se lo portava davanti, e quelli gettavano,
e gettando riempiono il talamo di robaccia

Πενθερά

Συμβουλευὼ τ' ἐμφαγεῖν ἄρτον γάρ τις τυρῶντα τοῖς παιδίοις ἴαλε (fr. 13)

La suocera

Ti consiglio di rimpinzarti; ai bambini infatti qualcuno ha già portato pane e cacio

L'etimologia comica

Viene presentata nel mimo una parodia del κατάχυσμα – il rito nuziale del lancio di noci, fichi, chicchi per buon augurio è qui trasformato in lancio di chincaglie, pattume, forse persino sterco (Olivieri), che una allegra brigata di amici riversa sul letto nuziale a dispetto dell'ancella solerte.

Paul Schuster (*Heraklit und Sophron in Platonischen Citaten*, in: *Rhein. Museum* 29, pp. 626-32) ha visto nella scenetta del Sofrone una parodia della figura dell'iniziato ai misteri, e l'ha posta in connessione con il racconto che Platone fa nel *Gorgia* (493a 5 – 494b 8) attribuendone la paternità a un ignoto, “divertente, mitologo siceliota o italico” (τις μυθολογῶν κομψὸς ἀνὴρ, ἴσως Σικελὸς τις ἢ Ἰταλικὸς – come egli fa dire a Socrate – è una formula prelevata dalla satira di Timocreonte di Ialiso ~ fr. 6). L'intento platonico è quello di istituire una contrapposizione fra l'uso tragico e quello filosofico del linguaggio, ossia fra il *deinos bios* e il *kosmos bios* (la vita rispettivamente terribile, ineludibile, dell'eroe tragico e quella decorosa, virtuosa, dell'uomo a modo) (492e 7). Questa contrapposizione viene espressa dall'antitesi *sophia/kompseia* – fierezza/delicatezza del linguaggio; terrore/diletto.

A modello del primo carattere è citata una formula tratta dal *Poliido* di Euripide, icona della verità tragica: «chi mai può sapere, se l'essere in vita non è che morire, e il morire l'essere in vita?». Figura, sull'altro versante, il “favolista siceliota o italico”, icona della verità comica, il quale, “dilettandosi coi nomi chiama l'animo *viscerale* ‘otre’ per il fatto che sempre *ulteriormente* si lascia riempire, (*e-pith-ymía dià tò pith-anòn píth-on*)”.

La favola è nota: Platone, rovesciando il mito delle Danaidi, condannate nell'Ade a recare acqua in una botte forata, paragona l'indole dissoluta, per sua natura “permeabile” (oὐ στεγανόν), ad una ampia giara senza fondo (*epithymía = píthos*), anch'essa forata. Ed immagina che gli uomini che sono nell'Ade, ove per “Ade” intende “*tò a-idés* (l'invisibile)”, siano per loro natura “*aplēstoi* (incolmabili)”, poiché “*a-múētoi* (lett. “dischiusi”, come le giare forate, ma che qui vale anche “non-iniziati ai misteri”).

Nell'ipotesi di Schuster, questo uso esplicitamente parodistico dell'etimologia, che Platone assegna al favolista “*kompsoi* (*witzig, geistreich, fein*) di Sicilia o d'Italia”, sarebbe da riferire al mimografo Sofrone. (L'ipotesi è avallata dal suggerimento di Schleiermacher, che data la compilazione del dialogo al periodo immediatamente successivo al primo viaggio in Sicilia.) Come si è già notato altrove, ad es. per il tonnaroto detto “Kothon”, e per la serva detta “Koikoa”, il gioco etimologico – che è qui chiamato da Platone “*παράγωγη*” (deviazione, raggiri) – è una delle caratteristiche portanti del linguaggio sofroneo, che la dialettica socratica esercita ampiamente. È in tal senso probabile, seguendo il suggerimento di Schuster, che nella figura dell'*ancella* fosse parodizzata la stessa Kore: la mirabile “fanciulla” senza nome figlia di Demetra, la cui fuga temporanea dal regno di Ade e il cui ritorno alla vita terrena era al centro delle celebrazioni eleusine dei Misteri, particolarmente care a Platone. Qui l'*a-múētos* è *anoētos*, egli, infatti, è *èn Háidou* (*èn a-idès*): il non-iniziato (il dischiuso) è dis-sennato, egli sta all'Ade (è nell'In-visibile). Colui che non è iniziato alla rinascita della fanciulla – il tragico che “parla male dell'Ade” (*Resp.* 386b 9-10) considerando cosa terribile la morte – ha una vita orribile, irrefrenabile, disadorna del bene; gli è pertanto preclusa la visibilità del visibile: la vita che viene dall'Ade.

In questa breve favola dell'ignoto siceliota (che sia Sofrone o piuttosto Epicarmo non è infine decisivo) mimo e mito (realistico e fiabesco) giungono infine a toccarsi. Se è alla narrazione del mito, infatti, ossia all'arresto del dialogo, che corrisponde l'accesso alle “cose di maggiore valore”, è nondimeno evidente come partecipi anch'esso dell'idea di

kompseia; una buona favola può essere recitata solo in modo antitragico, garbato e leggiadro.

Un'ultima suggestione ci informa della presenza mimica nel dialogo del *Gorgia*. Essendo lo scopo del dialogo, come viene esplicitamente indicato, quello di comprendere l'essenza dell'ethos "assennato" (σκόπει γὰρ εἰ τοιόνδε λέγεις περὶ τοῦ βίου ἐκατέρου, τοῦ τε σώφρονος ~ 493d 7), è possibile che Platone abbia inteso cifrare un elogio del mimografo nella stessa omofonia. "*Sóphron*", infatti, era detto, e ancor oggi si dice, il giusto e assennato; colui che conduce una vita felice.

[14. *Lo spettatore*]

Ταὶ θάμεναι τὰ Ἴσθμια
φέρ' ὧ τὸν δρίφον (fr. 10)

Le spettatrici dei giochi Istmici
Porta la seggiola!

Sullo spettare

Sofrone trasse il mimo da una commedia di Epicarmo che aveva a sua volta preso spunto dal dramma satiresco "*Gli spettatori (Theoroi)*". Il coro di satiri del dramma eschileo recava con sé in scena quello che è detto τὸ Δαιδάλου μείμημα φωνῆς δεῖ μόνον: "un *mimema* di Dedalo che manca solo di voce" (Aesch. fr. Poxy 2162). Fra gli usi più antichi del deverbale μιμεῖσθαι, nel *mimema* di Eschilo è stata vista una fotografia *ante litteram* (cfr. Else, *Imitation*, p. 78), ma è più probabile che vi sia denotato una sorta di burattino, fantoccio o *mannequin*: è facile immaginare i satiri irrompere in scena portando ciascuno un piccolo uomo di legno che ha vita, proprio come i celebri automi costruiti da Dedalo. Se il *mimema* – l'*immagine vivente* – è ciò che i satiri recano, e agiscono, sulla scena come spettacolo (*thauma*), allora il *mimo* sofroneo, nell'agire *le spettatrici dei giochi*, porta sulla scena il fatto di *theorein* – l'assistere visivamente allo spettacolo – che le *spettatrici* esemplificano.

I dialoghi platonici sono disseminati dell'immagine dello spettatore. Nella presenza latente, perlopiù inavvertibile, dello spettatore o ascoltatore, è anzi possibile individuare una condizione imprescindibile per lo svolgersi dei dialoghi. Essa è qualcosa come una risonanza, una estensione o antitesi, della figura del nunzio, di cui rappresenta la corrispondenza conclusiva.

Se *nunzio*, infatti, – come abbiamo visto nel frammento che apre la raccolta – è colui che annuncia in un ricordo l'evento, la cui narrazione sarà a centro del dialogo, lo *spettatore*, invece, designa colui che quel racconto, cui partecipa nell'ombra, riceve indirettamente all'ascolto. Al di qua dei vivi dialoganti che, nel dialogo platonico, si scambiano mutevolmente discorso e carattere, si staglia tutto un coro di mutoli, umbratili astanti che si stanno nel fondo, e con sommo disinteresse partecipano alla conversazione in qualità di meri testimoni. Nell'*Apologia* (che è meno e più che dialogo), gli spettatori – che oltre ad assistere, hanno l'onere di giudicare i fatti del processo – sono introdotti come pubblico drammatico di cui Socrate è l'unico, ingiudicabile, *thauma*: in linea con la tragedia e la commedia attica, essi sono istituzionalizzati nella stessa figura dei cittadini di Atene. Nel *Protagora*, invece – che è dialogo di spettatori per eccellenza –, questi si distinguono nei movimenti, che l'occhio tende a seguire, formando, come suggerisce Marcazzan, almeno tre cori: i giovani che assistono nell'angolo ai discorsi di Prodicò; coloro che accerchiano e pendono al centro della stanza dalla bocca di Protagora; e infine l'insieme – che i due cori riunisce – degli ascoltatori del dialogo fra Socrate e il grande sofista.

Nella stessa trilogia *Sofista*, *Politico*, *Parmenide*, gli spettatori – che in un primo momento sono nominati – si alternano con i dialoganti, come se costasse “sforzo” (*Polit.* 257c 10) venir fuori dal fondo silenzioso della vista, per assumere la parola e di volta in volta calarsi nel mezzo della dialettica. (Non è certo per disaffezione progressiva nei confronti di Socrate – come tanta critica ha ripetuto – se in questi dialoghi ultimi egli, che interviene puntualmente per assegnare le parti del discorso, se ne sta silenziosamente nel fondo, riassorbito dalla materia che guadagna e vigila l'ascolto.)

Se “nunzio” è colui che testimonia della possibilità del dialogo introducendo a un racconto, “spettatore” o “astante” è colui che di riflesso ne partecipa dispensandosi, però, dell'atto di parola, cui veglia nell'ombra. È qui decisivo che l'impossibilità venga mostrata come un partecipare, anzitutto visivamente, alla narrazione altrui.

Che la filosofia avvenga come un annuncio o come uno spettare, una ἀπαγγελία o una θεωρία; come una scrittura o come una lettura – questi due movimenti che aprono e chiudono il dialogo (e il mimo: la voce d’apertura dell’angelo si acquieta nel taciturno seno dello spettatore) sono movimenti interni alla stessa mimesi: *aggelos e theoros* sono mimemata – immagini esemplari – di dialogo e mimo.

Alla distinzione fra *dialogoi dramatikoï* e *dialogoi diegematikoï* (dialoghi drammatici e dialoghi narrativi) cui la tradizione, come testimonia Diogene Laerzio (III, 50), ci ha abituati, sarebbe allora forse opportuno provarsi a riflettere quale sia, per ogni dialogo la relazione fra “parte angelica” e “parte teoretica”, annuncio e contemplazione, proferimento e ascolto. E come queste due parti siano volta per volta riflesse al modo della relazione, che il dialogo appronta, di mimesi e ricordo.

Bibliografia

AGAMBEN GIORGIO, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995

—, *Mezzi senza fine. Note sulla politica*, Bollati Boringhieri, Torino 1996

—, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino 2008

—, con M. Ferrando, *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Mondadori, 2010

—, *L'uso dei corpi. Homo Sacer IV, 2*, Neri Pozza Editore, Vicenza 2014

—, *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi in quattro scene*, Nottetempo, Roma 2015

—, *Karman. Breve trattato sull'azione, la colpa e il gesto*, Bollati Boringhieri, Torino 2017

ARENDT HANNAH, *The Human Condition*, Chicago 1958

ARRIGHETTI G., *La mimesis nel Περί ποιημάτων di Filodemo e Aristotele*, in «Cronache Ercolanesi», n. XLI

AUSONIO DECIMO MAGNO, *Epistole*, introduzione, testo critico e commento a cura di L. Mondin, Il Cardo Editore, Venezia 1995

AVERROÉ, ed. C. E. Butterworth, *Averroes' Middle Commentary on Aristotle's Poetics*, Princeton University Press, 1986

BACONE (FRANCISCI BACONIS), *De Dignitate et Augmentis Scientiarum* (1665), Sumptibus Riegelii et Wiessner, Norimbergae 1829

BENJAMIN WALTER, *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1916-1925), in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. I. 1, hrsg. von R. Tiedemann / H. Schweppenhäuser, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1974

—, *Über das mimetische Vermögen*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Bd. II. 1, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972-87

BENVENISTE ÉMILE, *Catégories de pensée et catégories de langue*, in *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris 1966

—, *Le Vocabulaire des institutions indo-européennes*, vol. II, Paris 1969

BERNAYS JACOB, *Ergänzung zu Aristoteles' Poetik*, in Id., *Zwei Abhandlungen über die Aristotelische Theorie des Dramas*, Berlin 1880

BLUMENBERG HANS, *Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen*, in Id., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Reclam, Stuttgart 1981

BRAUN ALFONSINA, *I verbi del "fare" nel greco*, in «Studi italiani di filologia classica», n. XV, 1938

BRÉHIER ÉMILE, *La théorie des incorporels dans l'ancien Stoïcisme*, Picard, Paris 1907

BONIFACIO GIOVANNI, *Arte de' Cenni*, F. Grossi, Vicenza 1616

BURKERT WALTER, *Antike Mysterien. Funktionen und Gehalt*, München 1990 *antiker Mysterien*, Rhein-Verlag, 1944, tr. it. *Miti e misteri*, Torino 1979

CALVINO ITALO, *Introduzione a Francesco Lanza, Mimi siciliani*, Palermo 1971

CANTARELLA RAFFAELE, *Atene: la polis e il teatro* (1965), in: *Scritti minori sul teatro greco*, Editrice Paideia, Brescia 1970

CARCHIA GIANNI, *Estetica ed erotica. Saggio sull'immaginazione*, Celuc Libri, Milano 1981

—, *La favola dell'essere. Commento al Sofista*, Quodlibet, Macerata 1997

—, *L'estetica antica*, Editori Laterza, Roma-Bari 1999

—, *Orfismo e tragedia. Il mito trasfigurato*, Celuc Libri, Milano 1979

CÀSSOLA FILIPPO (a cura di), *Inni omerici*, Fondazione Lorenzo Valla, Mondadori, Milano 1975

CHANTRAINE PAUL, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1968

CHASTEL ANDRÉ, *Le geste dans l'art*, éd. L. Lévi, Paris 2001; ed. it. *Il gesto nell'arte*, Editori Laterza, Roma-Bari 2008

COLLI GIORGIO, *La nascita della filosofia*, Adelphi 1975

COOPER LANE, *An Aristotelian Theory of Comedy with an Adaptation of the Poetics and a Translation of the Tractatus Coislinianus*, New York 1922

CUNIBERTO FLAVIO, *Etimologia e mitologia del "daimon"*, in: Angelucci D. (a cura di), *Arte e daimon*, Quodlibet, Macerata 2002

DECROUX ÉTIENNE, *Paroles sur le mime*, Gallimard, Paris 1963

DELEUZE GILLES, *Logique du sens*, Les Éditions de Minuit, Paris 1969

DERRIDA JACQUES, *La double séance*, («Tel Quel» 1970) in *La dissémination*, Éditions du Seuil, Paris 1972

DETIENNE MARCEL, *De la pensée religieuse à la pensée philosophique. La notion de daimon dans le pythagorisme ancien*, Les Belles Lettres, Paris 1963

DE JORIO ANDREA, *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano (1832)*, rist. anast. Arnaldo Forni Editore 1979

DIANO CARLO, *Teodicea e poetica nella tragedia attica*, in «Rivista di Estetica», v. XI, n. 2, 1966

DIELS HERMANN / KRANZ WALTHER, *Die Fragmente der Vorsokratiker*, griechisch und deutsch, 3 Bde., Weidmannsche Buchhandlung, Berlin 1951/52⁶

DUBEL S., *Le voix de Socrate : Remarques sur le dialogue socratique comme forme dramatique*, in *Dialogue et théâtralité / Lucien (de Samosate) et nous*, «Revue éponyme Cahiers FoReLL», Université de Poitiers, n. 1, 2014

DÜMMLER F., *De amphora Corinthia Caere reperta*, in «Annali dell'istituto di corrispondenza archeologica», n. 57, 1885

ENGEL JOHANN JAKOB, *Ideen zu einer Mimik. Mit erläuternden Kupfertafeln*, hrsg. v. J.-W. Meil, Mylius Verlag, Berlin 1786

ERNOUT A./ MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Klincksieck, Paris 1959

FASCE SILVANA, *Il motivo del «dramma della vita»*, in: V. Lanternari, M. Massenzio, V. Sabbatucci (a cura di), *Religioni e civiltà. Scritti in memoria di Angelo Brelich*, Edizioni Dedalo, Roma 1982

FOUCAULT MICHEL, *Theatrum philosophicum* (1970), in *Dits et écrits*, Gallimard, Paris 1994

FRANK E., *Platon und die sogenannten Pythagoreer. Ein Kapitel aus der Geschichte des griechischen Geistes*, Niemeyer Verlag, Halle 1923 (repr. Darmstadt 1962)

FRONTISI-DUCROUX FRANÇOISE, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Flammarion, Paris 1995

FURTWÄNGLER ADOLF, *Postilla all'articolo intitolato "Cista prenestina e teca di specchio con rappresentazioni bacchiche"*, in «Annali dell'Istituto di Corrispondenza Archeologica», 49, 1877

—, *Zwei griechische Terrakotten*, in: «Archiv für Religionswissenschaft», X, Leipzig 1907

GASTALDI SILVIA, *Lo spoudaios aristotelico tra etica e poetica*, in: «Elenchos. Rivista di studi del pensiero antico», anno VIII. 1, 1987

GENETTE GÉRARD, *Mimologiques. Voyage en Cratylie*, Éditions du Seuil, Paris 1976

GIGANTE MARCELLO, *Rintone e il teatro in Magna Grecia*, Guida editori, Napoli 1971

GIGON OLAF, *Theorie und Praxis bei Platon und Aristoteles*, in: «Museum Helveticum», n. 30, 1973

GOLDSCHMIDT VICTOR., *Le paradigme dans la dialectique platonicienne*, Presses Universitaires de France, Paris 1947

HALLIWELL STEPHEN, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton University Press, Princeton and Oxford 2002; ed. it. *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica Edizioni, Palermo 2009

HASLAM M. W., *Plato, Sophron and the dramatic dialogue*, in «Bulletin of the Institute of Classical Studies», n. 19, 1972

HEIDEGGER MARTIN, *Parmenides*, in *Gesamtausgabe*, Bd. 54, Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1982

—, *Platon: Sophistes* (1924-25), in *Gesamtausgabe*, Bd. 19, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1992

—, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935-36), in *Holzwege, Gesamtausgabe*, Bd. 5, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main 1977

HEYDEMANN, *Die Phlyakendarstellungen auf bemalten Vasen*, in: «Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts» IV, Berlin 1886

HELLER-ROAZEN DANIEL, *The Fifth Hammer. Pythagoras and the Disharmony of the World*, Zone Books, New York 2011

HIRZEL RUDOLF, *Der Dialog. Ein Literarhistorischer Versuch*, 2 Bd., Leipzig 1895, repr. Hildesheim 1963

HOFFMANN ERNST, *Die Sprache und die archaische Logik*, Mohr-Siebeck Verlag, Tübingen 1925

HORDERN J. H., *Sophron's Mimes*, Oxford 2004

HUGOUNET PAUL, *Mimes et Pierrots. Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la Pantomime*, Librairie Fischbacher, Paris 1889

HUIZINGA JOHAN, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Rowohlt, München 1956

ILDEFONSE FRÉDÉRIQUE, *La naissance de la grammaire dans l'Antiquité grecque*, Vrin, Paris 1997

JANNOT J-R., *Phersu, Phersuna, Persona. À propos du masque étrusque*, in *Spectacles sportifs et scéniques dans le monde étrusco-italique. Actes de la table ronde (Rome, 3-4 mai 1991)*, Collection de l'École française de Rome 172, Roma 1993

KEIL HEINRICH, *Corpus Grammaticorum Latinorum (CGL)*, Leipzig, 1855-1880

KERÉNYI KAROLY, *Maske und Mensch*, in *Eranos-Jahrbuch XVI/1948: Der Mensch (Zweite Folge)*, hrsg. v. O. Fröbe-Kapteyn, Rhein-Verlag, Zürich 1949

—, *Mysterien der Kabiren. Einleitendes zum Studium antiker Mysterien*, Rhein-Verlag, Zürich 1944, tr. it. *Miti e misteri*, Torino 1979

—, *Sophon oder der griechische Naturalismus*, in Id., *Apollon. Studien über antike Religion und Humanität*, Eugen Diederichs Verlag, Düsseldorf 1953

KOLLER HERMANN, *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, A. Francke, Bern 1954

KÖRTE ALFRED, *Archäologische Studie zur alten Komödie*, in «Jahrbuch des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts», n. 8, 1893

LANZA FRANCESCO, *Mimi Siciliani*, Sellerio, Palermo 1971

LE MEUR-WEISSMAN NADINE, *Les dithyrambes de Pindare et de Bacchylide sont-ils des hymnes ?*, in: R. Bouchon, P. Brillet-Dubois, N. Le Meur-Weissman (a cura di), *Hymnes de la Grèce antique : approches littéraires et historiques*, Lyon 2012

LEVI EUGENIO, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Einaudi, Torino 1959

LÖHRER ROBERT, *Mienenspiel und Maske in der griechischen Tragödie*, Paderborn 1927

LOHMANN JOHANNES, *Mousiké und Logos*, Stuttgart 1970

MACCHIORO VITTORIO, *Zagreus. Studi sull'orfismo*, Laterza & figli, Bari 1920

MALLARMÉ STEPHAN, *Mimique*, in *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, Paris 1945

MANNHARDT WILHELM, *Wald- und Feldkulte*, Gebrüder Borntraeger, Berlin 1904

MARCAZZAN MARIO, *Scene e maschere del dramma socratico*, Bocca, Torino 1929

MARGUERITTE PAUL, *Notice*, in *Pierrot Assassin de sa femme*, Calmann-Lévy, Paris 1886

MAZZOLI GIANCARLO, *Seneca de Ira e de Clementia: la politica negli specchi della morale*, in A. de Vivo e E. Lo Cascio (a cura di), *Seneca uomo politico e l'età di Claudio e di Nerone*, Edipuglia, Bari 2003

MCDONALD J. M. S., *Character-Portraiture in Epicharmus, Sophron and Plato*, Sewanee, Tennessee 1931

- MELANDRI ENZO, *I generi letterari e la loro origine* (1980), Quodlibet, Macerata 2014
- , *La linea e il circolo. Studio logico-filosofico sull'analogia* (1968), Quodlibet, Macerata 2004
- , *L'analogia, la simmetria, la proporzione*, Istituto editoriale internazionale, Milano 1974
- MIGNE JACQUES-PAUL, *Patrologiae Cursus Completus (Migne)*, 1844-66
- MILNER JEAN-CLAUDE, *L'exemple et la fiction*, in Id., *Transparence et opacité. Littérature et sciences cognitives*, Cerf, Paris 1988
- MUGLER CHARLES, *Ἐξίς, Σχέσις et σχῆμα chez Platon*, in «Revue des Études Grecques», 1957
- NANCY JEAN-LUC, *Que faire ?*, Paris 2016
- NIETZSCHE FRIEDRICH, *Die Geburt der Tragödie* (1872), Kritische Studienausgabe, Berlin/New York 1967
- , *Die Geburt der Tragödie Oder: Griechentum und Pessimismus*, Hammer-Verlag, Leipzig 1878
- NILSSON M., *Götter und Psychologie bei Homer*, in: «Archiv für Religionswissenschaft» 22, 1923-34
- NORDEN EDUARD, *Die Antike Kunstprosa vom VI Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, 2 Bd., Teubner, Leipzig 1898 (Neudruck De Gruyter 1995)
- OLIVIERI A., *Frammenti della commedia greca e del mimo nella Sicilia e nella Magna Grecia, vol. I: Frammenti della commedia dorica siciliana*, Libreria scientifica editrice, Napoli 1946
- OTTO WALTER FRIEDRICH, *Die Götter Griechenlands. Das Bild des Göttlichen im Spiegel des griechischen Geistes* (1934), Schulte-Bulmke, Frankfurt a. M. 1961
- PACE NICOLA, *La mimèsi in Filodemo di Gadara*, in «Dionysus ex machina», n. VII, 2016
- PALLOTTINO M., *Peinture étrusque*, Skira, Genève 1952

- PASQUALI GIORGIO, *Prefazione a Teofrasto, I Caratteri* (1919), Milano 1956
- PINTO COLOMBO MELINA, *Il mimo di Sofrone e di Senarco: studio dei frammenti e nuove indagini sui rapporti con la commedia de Epicarmo e sulle origini del mimo greco*, Pubblicazioni della Università di Studi di Firenze, Facoltà di Lettere e Filosofia (vol. 13), Firenze 1934
- PIRAS ANTONIO, *Le parole del volto. Spigolature storico-linguistiche a margine di un campo semantico*, in D. Vinci (a cura di), *Il volto nel pensiero contemporaneo*, Il pozzo di Giacobbe, Trapani 2010
- POKORNY J., *Indogermanisches etymologisches Wörterbuch* (1887), Bern/ Wien 1959
- RASI LUIGI, *L'arte del comico*, ed. Sandron, Milano 1890
- REICH HERMANN, *Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Weidtmann, Berlin 1903
- RENAN ERNEST, *Averroès et l'Averroïsme : essai historique*, Calmann Lévy, Paris 1882
- ROMAGNOLI ETTORE, *Nel Regno di Dioniso. Studi sul teatro comico greco*, Bologna 1951
- ROTSTEIN ANDREA, *The Idea of Iambos*, Oxford University Press 2010
- SAINTE-ALBINE PIERRE-RAIMON DE, *Le Comédien*, Desaint & Saillaint, Paris 1747
- SAUSSURE FERDINAND DE, *Cours de linguistique générale*, éd. Payot, Paris 1962; ed. it. *Corso di linguistica generale*, a cura di T. de Mauro, Editori Laterza, Bari 1983
- SCHUSTER PAUL, *Heraklit und Sophron in Platonischen Citaten*, in «Rheinisches Museum für Philologie», n. 29, 1874
- SCHWAB A., *Thales von Milet in der frühen christlichen Literatur* (1977), De Gruyter, Berlin-Boston 2011
- SIMON G., *Le regard, l'être et l'apparence dans l'Optique de l'Antiquité*, Seuil, Paris 1988
- STEINGRÄBER S., *Etruskische Wandmalerei. Von der geometrischen Periode bis zum Hellenismus*, Besler, Stuttgart 1985

STIMILLI DAVIDE, *The face of immortality: Physiognomy and Criticism*, SUNY Press, 2005

THIELE GEORGE, *Die Anfänge der griechischen Komödie*, in: «Neue Jahrbücher für das klassische Altertum», 5, 1902

UKERT FRIEDRICH A., *Über Dämonen, Heroen und Genien*, Verlag Weidmann, Leipzig 1850

UNTERSTEINER MARIO, *Commedia e mimo in Grecia. Aristofane - Menandro - Eronda - Teocrito*, Libreria Editrice F. Perrella, Napoli 1930

—, *Problemi di filologia filosofica*, Milano 1980

USENER HERMANN, *Götternamen. Versuch einer Lehre von der religiösen Begriffsbildung* (1896), Verlag Schulte-Bulmke, Frankfurt a. M. 1948

VEGETTI MARIO, *L'etica degli antichi*, Bari-Laterza 2007

VICO GIAMBATTISTA, *Scienza Nuova (Principj di una Scienza Nuova intorno alla natura delle nazioni)* (1775), Bari-Laterza 1931

VOLLMER H. (hrsg.), *Literarische Pantomimen. Eine Anthologie stummer Dichtungen*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 2012

WAITE A. E., *The Holy Kabbalah: a study of the secret tradition in Israel*, Whitefriars, London 1924

WARTBURG W. V., *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes*, Schröder, Bonn/ Leipzig/ Basel 1928

WEIL SIMONE, *Intuitions pré-chrétiennes*, Éditions du Vieux Colombier, 1951, trad. it. *La rivelazione greca*, Adelphi, Milano 2014

WEIZSÄCKER PAUL, *Iambe*, in: W. H. ROSCHER (a cura di), *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, vol. II, 1, Leipzig 1894