

1 n.s. (2012)

PAN

Rivista di Filologia Latina

Inventario della retorica classica.
Opere, teoria, tradizione letteraria

PAN. Rivista di Filologia Latina
1 n.s. (2012)

Direttore responsabile

Gianna Petrone

Vice-direttore

Alfredo Casamento

Comitato scientifico

Thomas Baier (Julius-Maximilians-Universität Würzburg)

Maurizio Bettini (Università degli Studi di Siena)

Vicente Cristóbal López (Universidad Complutense de Madrid)

Rita Degl'Innocenti Pierini (Università degli Studi di Firenze)

Alessandro Garcea (Université Paris 4 - Sorbonne)

Eckard Lefèvre (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Carla Lo Cicero (Università degli Studi Roma 3)

Gabriella Moretti (Università degli Studi di Trento)

Guido Paduano (Università degli Studi di Pisa)

Giovanni Polara (Università degli Studi di Napoli Federico II)

Alfonso Traina (Alma Mater Studiorum-Università degli Studi di Bologna)

Segreteria di redazione

Filippo Amoroso - Maurizio Massimo Bianco - Armando Bisanti -

Valentina Bonsangue - Giorgio Di Maria - Carlo Martino Lucarini -

Gianfranco Nuzzo - Carmen Rotolo - Isabella Tondo

Editore

Flaccovio Editore

Via Nicolò Turrisi, 48 - 90138 Palermo

tel./fax 091 586463 - editore@flaccovio.com

Autorizzazione del Tribunale di Palermo

n. 600/2013 del 6.03.2013

This is a peer-reviewed journal

ISSN 1594-7653

ISBN 978-88-7804-356-5

Tutti i diritti riservati

Dipartimento di Beni culturali – Studi culturali

Università degli Studi di Palermo

Viale delle Scienze – Edificio 12

90128 Palermo - Italia

redazione.pan@unipa.it

Volume pubblicato con il contributo del
Dipartimento Beni Culturali - Studi Culturali
dell'Università degli Studi di Palermo

FRANCESCO BERARDI

LA MEDEA DI APOLLONIO RODIO: PITTURE DI UN'ANIMA

Nel *Politico* di Platone lo Straniero rimprovera a Socrate che il ritratto dell'uomo di stato, da lui abbozzato, è monco, simile ai disegni in chiaro-scuro, delineati nei loro contorni esterni, ma privi di quell'evidenza visiva (*ἐνάργεια*), che sola scaturisce dalla pittura e dall'armonia dei colori. Questa carenza è tanto più grave, argomenta il forestiero, perché ad essere descritto non è un oggetto inanimato, ma un essere vivente, che solo la parola e il discorso possono ritrarre al vivo, meglio di qualsiasi altra forma di rappresentazione¹.

Questa del *Politico* è la prima attestazione dell'astratto *ἐνάργεια* che, anche se qui non pare usato con l'accezione tecnica che conoscerà nella tradizione poetica e retorica antica, è tuttavia significativamente adoperato per indicare l'immediatezza visiva della pittura all'interno del tipico paragone tra questa e il discorso. Già con Platone si ha coscienza che l'arte pittorica è caratterizzata dalla qualità della presenza visiva e dell'illusione realistica dei suoi soggetti e che la parola è chiamata in qualche modo ad eguagliarla. Gli studi successivi, ad opera di grammatici e retori soprattutto, apprezzano la vivezza come una delle principali virtù del testo letterario ed elaborano sotto la categoria di *ἐνάργεια* una corposa dottrina delle forme e dei procedimenti di visualizzazione testuale². Così, quando Plutarco nel I sec. d.C. deve tessere un elogio degli storici ateniesi, in particolare di Tucidide, confronta le sue doti narrative con le tendenze della coeva arte iconografica, ricordando il noto aforisma di Simonide dell'*ut pictura poësis* e giungendo alla conclusione che il celebre storico ha saputo imitare la vivezza espressiva dei più illustri pittori, realizzando una narrazione simile ad un dipinto. *Ἐνάργεια γραφική*

¹ PLAT. *Pol.* 277c: ἀλλὰ ἀτεχνῶς ὁ λόγος ἡμῖν ὡσπερ ζῶον τὴν ἔξωθεν μὲν περιγραφὴν ἔοικεν ἰχανῶς ἔχειν, τὴν δὲ οἶον τοῖς φαρμάκοις καὶ τῇ συγγράσει τῶν χρωμάτων ἐνάργειαν οὐκ ἀπειληθέναι πω.

² Vd. F. BERARDI, *La dottrina dell'evidenza nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia 2012, alle pp. 159 ss.

è la qualità che Tucidide conferì alle sue storie, raggiungendo quella evidenza pittorica che rende gli ascoltatori spettatori dei fatti raccontati, suscitando in loro le stesse forti emozioni di chi vi ha assistito in prima persona³.

La sensibilità all'aspetto visivo, mostrata da Tucidide, trova in età ellenistica, come si accennava, il suo pieno sviluppo. Forse per un gusto artistico sempre più incline alla rappresentazione realistica, forse per esigenze legate al mutare delle forme di fruizione e circolazione del testo e al bisogno di conservare un rapporto immediato con il reale, si diffonde l'idea che la poesia debba essere evidente, debba cioè raggiungere effetti di presenza visiva e immediatezza espressiva⁴. Risulta chiara la necessità, da parte di chi voglia instaurare una comunicazione coinvolgente, di ricorrere a parole potentemente allusive, in grado di esprimere i propri contenuti sotto forma di vivide immagini mentali. Lo attesta la diffusione della tecnica efrastica in poeti come Teocrito o Mosco, i quali descrivono manufatti o raccontano storie giocando sul paragone tra i linguaggi figurativi delle due arti e producendo gli stessi effetti visivi⁵.

Tuttavia, a fronte dell'interesse mostrato dai testi poetici, nell'antichità le riflessioni sul potere visivo della parola e la disciplina degli strumenti e delle forme di visualizzazione testuale sono state approfondite dalla retorica. A partire dall'età ellenistica i retori, non dunque i poeti, né i grammatici che leggevano e commentavano i poeti, hanno saputo individuare i diversi procedimenti stilistici e le molteplici tecniche espositive che permettono ai testi di diventare immagine, elaborando una dottrina assai articolata, capace di cogliere nelle sue mille sfaccettature il fenomeno della comunicazione visiva e sensoriale del testo.

Solo recentemente questa dottrina è stata presa in considerazione dagli studiosi per l'analisi di luoghi letterari particolarmente vividi⁶. Si è allora notato che un metodo di indagine attento alla retorica e al suo inventario di procedimenti espressivi, si

³ Cf. PLUT. *Glor. Athen.* 347a: ὁ γοῦν Θουκιδίδης ἀεὶ τῷ λόγῳ πρὸς ταύτην ἀμιλλᾶται τὴν ἐνάργειαν, ὅλον θεατὴν ποιῆσαι τὸν ἀκροατὴν καὶ τὰ γινόμενα περὶ τοῦ ὄρωντος ἐκπληκτικὰ πάθη τοῖς ἀναγινώσκειν ἐργάσασθαι λιχνεύμενος.

⁴ L'ἐνάργεια è qualità della poesia in PHILOD. *Poem.* V, coll. 6, 14 – 7, 12; 30, 7-19 Jensen. Sull'argomento, cf. E. ASMIS, *An Epicureans Survey of poetic Theories (Philodemus On Poems 5 cols. 26-36)*, in *CQ* 42 (1992), pp. 395-415; C. MANGONI, *Filodemo. Il quinto della poetica*, Napoli 1993, alle pp. 302-305. Apprezzamento dell'aspetto visivo dello stile poetico anche in THEOPHR. *apud* DEMETR. *Eloc.* 173; COLOT. fr. T 4 10b 4-14 Crönert; ZENO *apud* QUINT. *Inst.* 4, 2, 117. Sul rapporto tra *enargeia* letteraria e gusto alessandrino per il realismo, vd. G. ZANKER, *Realism in Alexandrian Poetry: a Literature and its Audience*, London-Sidney-Wolfeboro 1987.

⁵ Sull'*enargeia* di molti luoghi della poesia alessandrina, vd. ZANKER, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art*, Madison 2004.

⁶ L'evidenza visiva è qualità espressiva riconosciuta ai principali poeti di età alessandrina: su Apollonio Rodio vd. A. WOUTERS, *De stapelloop en het vertrek von de Argo (Arg. I 363-93, 519-79): ἐνάργεια in Apollonios van Rhodos*, in *Kleio* 20 (1990-1991), pp. 313-332; L. BELLONI, *Il manto di Giasone (Apoll.Rb. Argon. 1.721-767)*, in *AevAnt* 8 (1995), pp. 137-155; ID., *Un'icona di Apollo*, in *Prometheus* 25, 3 (1999), pp. 231-242; su Teocrito vd. M.S. CELENTANO, *L'evidenza esemplare della follia d'amore di Polifemo (Teocrito, Idillio XI)*, in L. CALBOLI MONTEFUSCO, *Papers on Rhetoric IX*, Roma 2008, pp. 53-76; su Mosco vd. M. PASCHALIS, *Etymology and Enargeia. Re-reading Moschus'Europa (vis à vis Hor. Carm. 3, 27)*, in C. NIFEDOUPOLOS (ed.), *Studies in Ancient Etymology*, Munster 2003, pp. 153-163. Inoltre, molti sono i luoghi della poesia ellenistica, specialmente epigrammatica, discussi da S. GOLDHILL, *The Naïve and Knowing Eye: Epiphany and the Culture of Viewing in the Hellenistic World*, in S. GOLDHILL – R. OSBORNE (ed.), *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, pp. 197-223.

rivela particolarmente proficuo e foriero di nuove suggestive interpretazioni, quando è applicato alla poesia alessandrina e al suo pittorialismo. Se ne evince non solo l'abilità del poeta ellenistico nel saper rappresentare realisticamente e vividamente la materia del proprio canto, ma anche una certa consapevolezza, almeno estetica (e vedremo più tardi che cosa intendo dire con questo *slogan*), degli strumenti della visualizzazione testuale.

Da parte mia, in questi anni, ho scelto di applicare questo metodo di indagine retorica, attento ai procedimenti dell'*enargeia*, alle *Argonautiche* di Apollonio Rodio, per la già nota sensibilità del poeta alla rappresentazione visiva e alla resa dei particolari coloristici e per quel suo "stile luministico" che lo ha reso apprezzabile agli occhi (ed è proprio il caso di dirlo) di molti critici⁷. L'indagine retorica ha evidenziato la consapevolezza con cui l'autore maneggia gli strumenti della visualizzazione, giocando sul rapporto tra l'immediatezza dell'immagine mentale concepita dal poeta da una parte e la vivezza della sua rappresentazione letteraria dall'altra⁸.

Questo fenomeno di visualizzazione testuale si presenta molto chiaramente nel III libro delle *Argonautiche*, laddove Apollonio descrive l'amore di Medea per Giasone. Il sentimento della ragazza viene messo a nudo davanti agli occhi del lettore con una precisione e un nitore delle forme che ricordano quelle di una pittura, mentre il *pathos* prodotto dalla rappresentazione vivida dei comportamenti e degli stati d'animo della ragazza drammatizza il racconto epico, ricreando l'intensa esperienza, visiva ed emotiva, del teatro. L'amore di Medea è in un certo senso messo in scena e Apollonio è abile a caratterizzare il suo personaggio, descrivendo con vivezza espressiva le pulsioni e i sentimenti che dilanano il suo cuore.

In questa sede, vorrei approfondire ulteriormente l'argomento soffermandomi però più sull'aspetto 'pittorico' della rappresentazione che su quello drammatico, da me recentemente indagato⁹. Vorrei, cioè, presentare una possibile lettura del testo di Apollonio, che segua le suggestioni visive suscitate dal suo stile luministico sino in fondo, sino ad un possibile dialogo tra la poesia e la pittura. L'analisi retorica consentirà di trovare nei versi delle *Argonautiche* i moduli espressivi dell'*enargeia* svelando concretamente le modalità attraverso le quali Apollonio ha saputo rinnovare l'epica e renderla davvero una 'pittura di parole'. Questa analisi è suggerita, come vedremo, anche dagli scolii antichi che spesso rinvergono nei versi procedimenti connessi alla visualizzazione, confermando dunque un'interpretazione della poesia apolloniana attenta all'aspetto visivo del testo, secondo un punto di vista che fu caro già ai primi esegeti¹⁰.

⁷ Cf. E. S. PHINNEY, *Hellenistic Painting and the Poetic Style of Apollonios*, in *CJ* 62 (1967), pp. 145-149; C.R. BEYE, *Epic and Romance in the Argonautica of Apollonios*, Carbondale-Edwardsville 1983, alle pp. 30-32; M. FUSILLO, *Il tempo delle Argonautiche*, 1985, alla p. 323; ZANKER, *op. cit.* 1987, pp. 60-70; R. HUNTER, *The Argonautica of Apollonius of Rhodes: Literary Studies*, Cambridge 1993, alle pp. 133-134.

⁸ BERARDI, *Ipsipile oratrice: la diatiposi in Apoll.Rh. 1, 793-833*, in *SemRom* 6, 2 (2003), pp. 189-217; ID., *Similitudine, evidenza, fantasia: Apoll.Rh. Arg. 4, 1280-1289*, in *SemRom* 7, 2 (2004), pp. 226-238.

⁹ Vd. BERARDI, *Sotto la lente della retorica: Apollonio Rodio e l'epica delle immagini*, Perugia 2012, alle pp. 55 ss.

¹⁰ Nelle scuole greche e romane l'approccio di tipo retorico al testo poetico costituisce pratica esgetica diffusa, indotta da una prassi didattica che prende in esame i testi letterari come modelli di riferimento su cui imparare le tecniche di bella scrittura. Sull'argomento vd. L. PIROVANO, *Le Interpretationes Vergilianae di Tiberio Claudio Donato. Problemi di retorica*, Roma 2006, alle pp. 1-48.

Partiremo dunque dalle loro osservazioni per individuare le tecniche mediante le quali Apollonio ha conferito visività ai suoi versi.

La manualistica retorica indica con ἐνάργεια un insieme eterogeneo di procedimenti e fattispecie, diversi sia per il funzionamento del meccanismo espressivo sia per le finalità d'impiego. Il comune denominatore è costituito dall'effetto di immediatezza viva che viene accostato a quello provocato dalla pittura. Secondo Quintiliano bisogna ricondurre all'evidenza ogni forma espressiva che verta sulla capacità di raccontare e descrivere un fatto dipingendolo a parole¹¹, mentre un commentatore bizantino riassume la dottrina antica dicendo che è ἐναργής il discorso di quell'oratore che, imitando l'arte del pittore, riesce a 'far vedere' i suoi contenuti¹².

Negli scolii argonautici, però, non troviamo riferimenti diretti all'evidenza come qualità dello stile. Infatti, a differenza di quanto accade negli scolii al testo omerico¹³, non si nota alcuna occorrenza del termine tecnico ἐνάργεια, neppure a commento di quei luoghi che sono certamente caratterizzati da un intenso effetto di visualizzazione (ad esempio la descrizione del manto di Giasone o la partenza della nave Argo¹⁴). Questo, però, non significa che nei commenti antichi non vi siano cenni ad effetti di visività testuale provocati dall'impiego di particolari meccanismi espressivi. Il fatto è che, più che di ἐνάργεια, gli scolii ad Apollonio preferiscono parlare di suggestività ed evidenza allusiva, impiegando sovente il termine ἔμφασις e il corrispondente verbo ἐμφάινω per indicare una vivezza fatta di evocazione ed impiego figurato delle parole¹⁵, secondo un uso già attestato nella tradizione retorica e soprattutto scolastica¹⁶; è un'evidenza per così dire velata, che il lettore deve scoprire andando oltre il significato immediato delle parole¹⁷.

¹¹ Vd. QUINT. 8, 3, 62-63: *magna virtus res de quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plane dominatur oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi. Sed quoniam pluribus modis accipere solet, non eequidem in omnis eam particulis secabo, quorum ambitiose a quibusdam numerus augetur, sed maximas necessarias attingam. Est igitur unum genus quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur.*

¹² IOANN. SARD. *RbG* 15, 217, 2 Rabe: ἐναργής οὖν λόγος ὁ σαφής καὶ καθαρὸς καὶ οἶον ἔμπιους. ἂ γὰρ μὴ τις ἑώρακε, ταῦτα μονοῦ θλέπειν ποιεῖ ῥήματι φιλω τὴν ζωγράφου τέχνην μιμούμενος. Vd. CALBOLI MONTEFUSCO, 'Ενάργεια et ἐνέργεια: l'évidence d'une démonstration qui signifie les choses en acte (*Rhet. Her.* 4, 68), in *Pallas* 69 (2005), pp. 43-58, alle pp. 47-48.

¹³ Riguardo all'evidenza negli scolii omerici, vd. G.M. RISPOLI, Φαντασία ed ἐνάργεια negli scolii all'*Iliade*, in *Vichiana* 13 (1984), pp. 311-339; R. MEIJERING, *Literary and Rhetorical Theories in Greek Scholia*, Groningen 1987, alle pp. 29-52. Per questa sua abilità di raccontare vividamente i fatti Omero è il primo pittore: vd. Ps. PLUT. *Vita Hom.* 2, 216-217.

¹⁴ Vd. rispettivamente BELLONI, *art. cit.*, 1995 e N. OTTO, *Untersuchung zur Charakteristik alexandrinischer Dichtung*, Stuttgart 2009, alle pp. 189-218 (manto di Giasone); WOUTERS, *art. cit.*, pp. 313-332 (costruzione e varo della nave Argo).

¹⁵ Vd. SCHOLL. *ad APOLL. RH. Arg.* 3, 453; 1013-1014; 1019; altrove ἔμφασις ed ἐμφάινω rivestono il significato di efficacia allusiva, 'enfasi' propriamente detta (SCHOLL. *ad APOLL. RH. Arg.* 1, 813; 1162; 1167-1168; 2, 232-233), oppure 'allusione' vera e propria (SCHOLL. *ad APOLL. RH. Arg.* 3, 46; 4, 247-252).

¹⁶ Vd. I. RUTHERFORD, 'Ἐμφασις in *Ancient Literary Criticism and Tractatus Coislinianus c. 7*, in *Maina* 40 (1988), pp. 125-129. Un elenco dettagliato delle occorrenze in cui ἐνάργεια ed ἔμφασις sono citate insieme negli scolii omerici, si trova già in N. J. RICHARDSON, *Literary Criticism in the Exegetical Scholia to the Iliad: a Sketch*, in *CQ* 30 (1980), pp. 265-287, alla p. 277. Tra gli scolii segnalo SCHOL. *ad HOM. Il.* 16, 294a: ἐναργῶς τὸ ἡμιδαής· σχεδὸν γὰρ ἐπάγει τὰς αἰσθήσεις ἢ τῶν ὀνομάτων ἔμφασις καὶ ἐν ὄψει τὸ πρᾶγμα δέικνυσιν.

¹⁷ Vd. RUTHERFORD, *art. cit.*, p. 126. Tra le fonti antiche, vd. PHILOD. *Poem.* V, col. 30, 7-19 Jensen: ἢ δὲ σύνθεσις λέξεως ἐναργῶς καὶ ἐμφαντικῶς τὴν ὑποτεταγμένην διάνοιαν σημαίνουσιν κοινῇ

Il primo quadro è presentato dallo Schol. *ad Arg.* 3, 453, che si sofferma sull'uso della proposizione προπρό con cui Apollonio introduce la brillante descrizione dei pensieri di Medea subito dopo il suo primo incontro con Giasone (*Arg.* 3, 451-458):

Πολλά δὲ θυμῷ
 ὤρμαν ὄσσα τ' Ἐρωτες ἐποτρύνουσι μέλεσθαι·
 προπρό δ' ἄρ' ὀφθαλμῶν ἔτι οἱ ἰνδάλλετο πάντα,
 αὐτός θ' οἶος ἔην, οἰοίσι τε φάρεσιν ἦστο,
 οἶα τ' ἔειφ', ὡς θ' ἔζετ' ἐπὶ θρόνου, ὡς τε θύραζε 455
 ἦιεν· οὐδέ τιν' ἄλλον ὀίσσατο πορφύρουσα
 ἔμμεναι ἀνέρα τοῖον ἐν οὐασι δ' αἰὲν ὀρώρει
 αὐδὴ τε μῦθοι τε μελίφρονες οὖς ἀγόρευσε¹⁸.

Mediante una tecnica analitica di rappresentazione soggettiva sconosciuta alla tradizione letteraria precedente Apollonio raffigura lo stato d'animo dell'eroina. Secondo alcuni il poeta descrive con cura il fenomeno psichico della 'cristallizzazione': l'amato/a appare sede di tutte le perfezioni e la sua immagine si propone continuamente dinanzi agli occhi dell'innamorato/a¹⁹. Con vivezza Apollonio ritrae i pensieri che si presentano alla mente della ragazza in preda alla sfrenata fantasia²⁰.

Lo scoliasta anticipa la lettura dei moderni, aggiungendo però un chiaro riferimento all'uso da parte del poeta degli strumenti della visualizzazione testuale:

προπρό δ' ἄρ' ὀφθαλμῶν· ἐμφαντικῶς αἱ προθέσεις. τὴν συνεχῶς ἀνειδωλοποιούσαν τῷ νῷ ἐμφαίνει, ὡς παρ' Ὀμήρῳ προπροκυλινδόμενος (SCHOL. AD APOLL. RH. *Arg.* 3, 453 = p. 232, 26-28 Wendel)²¹

Lo scolio sottolinea da una parte l'attività di immaginazione fantastica di Medea (ἀνειδωλοποιούσαν), dall'altra l'evidenza della rappresentazione poetica (ἐμφαντικῶς... ἐμφαίνει). Quanto al primo aspetto, l'uso di un termine molto raro come ἀνειδωλοποιούσαν rinvia chiaramente alla definizione antica di φαντασία che è 'produzione di immagini'; εἰδωλοποιία è, infatti, l'altro nome con cui la tradizione retorica ed esegetica definisce l'immaginazione letteraria, quella facoltà della mente che è preposta alla produzione di vivide immagini mentali e alla loro 'verbalizzazione'²². Essa opera nei

γ' ἔστι καὶ λόγου παντὸς ἀρετῆς ... καὶ μόνον ἐναργῶς καὶ ἐμφαντικῶς σημαίνειν ἀξιῶ καὶ συντόμως (per cui vd. MANGONI, *op. cit.*, pp. 302-305); AGATHARCH. *apud* PHOT. *Bibl.* 446a 23-28.

¹⁸ «Molte cose si agitavano nell'animo, quante l'Amore spinge a pensare. Davanti ai suoi occhi apparivano ancora le immagini di ogni cosa: e come egli era, e quali vestiti indossava e cosa diceva e come sedeva sul trono e come andò verso la porta; e mentre ribolliva di pensieri, gli sembrava che simile a lui non ci fosse alcun altro uomo. Nelle orecchie le tornavano sempre la voce e le dolci parole che egli pronunciò».

¹⁹ Cf. G. PADUANO – FUSILLO, *Apollonio Rodio. Le Argonautiche*, Milano 1994², alla p. 431.

²⁰ Cf. HUNTER, *Apollonius of Rhodes. Argonautica. Book 3*, Cambridge 1989, alla p. 148.

²¹ «'Proprio davanti agli occhi': le preposizioni sono di una potenza suggestiva. Il poeta mette in evidenza lei che immagina con la mente, come avviene in Omero con 'prostrandosi ai piedi di'».

²² Cf. PS. LONG. *Subl.* 15, 1-2: ὄγκου καὶ μεγαληγορίας καὶ ἀγῶνος ἐπὶ τούτοις, ὧ νεανία, καὶ αἱ φαντασίαι παρασκευαστικώταται· οὕτω γοῦν ἡμεῖς εἰδωλοποιίας δ' αὐτὰς ἔνιοι λέγουσι ... ἦδη δ' ἐπὶ τούτων κεκράτηκε τοῦνομα ὅταν ἂ λέγει ὑπὸ ἐνθουσιασμοῦ καὶ πάθους βλέπειν δοκῆς καὶ ὑπ' ὄψιν τιθῆς τοῖς ἀκούουσιν. In PLUT. *Glor. Athen.* 347b la stessa parola indica la vivida narrazione di

sogni, nelle visioni dei folli, ma soprattutto nei vaneggiamenti d'amore e nell'ispirazione poetica²³, fenomeni tra loro strettamente correlati²⁴. In un precedente contributo ho già avuto modo di notare come Apollonio riproduca in questi versi il fenomeno di immaginazione fantastica di cui sono preda gli innamorati, conservando integra la caratteristica ad essa consentanea di immediatezza visiva²⁵. In questa occasione vorrei, invece, sottolineare il secondo aspetto, quello relativo all'effetto pittorico realizzato da alcuni espedienti espressivi, che ripropongono visivamente le immagini concepite dalla mente della donna: l'anafora, con la ripetizione di οἷος e, soprattutto, della congiunzione coordinante τε, che rende molto bene l'accavallarsi continuo dei pensieri nella mente di Medea; e, soprattutto, la descrizione dettagliata e la riproposizione puntuale dei pensieri stessi, che vengono elencati in successione nel testo anche a costo di sembrare prolissi²⁶. Le immagini che si stampano nella mente di Medea, sono registrate dal poeta nel dettaglio e presentate con pari vivezza al lettore grazie ad una meticolosa descrizione.

In un altro caso la pittura scaturisce da un vivido ritratto del carattere. Due scolii alle *Argonautiche* insistono sull'abilità del poeta nel descrivere il personaggio di Medea innamorata. Gli scolii sono posti a commento di altrettanti luoghi del poema in cui Apollonio ritrae i sintomi d'amore che prova Medea: l'agitarsi del cuore che balza nel petto, l'arrossire delle guance e il dolce piacere (*Arg.* 3, 724-726) o, ancora, il dolore di dover scegliere tra l'amore per Giasone e il rispetto per il padre, sentimento che dilania l'intimo della ragazza (*Arg.* 3, 761-765):

Ὦς φάτο· τῇ δ' ἔντοσθεν ἀνέπτατο χάσματι θυμός·
 φοινίχθη δ' ἄμυδις καλὸν χροῖα, καὶ δέ μιν ἀχλὺς 725
 εἶλεν ἰαινομένην. Τοῖον δ' ἐπὶ μῦθον ἔειπε.²⁷

Tucidide, che costruisce racconti come fossero dei quadri. Sul rapporto tra εἰδωλοποιία, evidenza e fantasia cf. A. MANIERI, *L'immagine poetica nella teoria degli antichi: phantasia ed enargeia*, Pisa 1998, alle pp. 52; 84-85.

²³ Cf. CHRYSIPP. SVF 2, 54 Von Arnim; PLUT. *Plac.* 900f; PS. LONG. *Subl.* 15, 2; ma soprattutto QUINT. 6, 2, 30: *quas phantasiae Graeci vocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere videamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus. Quidam dicunt εὐφαντασίωτον qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget: quod quidem nobisvolentibus facile continget. Nisi vero inter otia animorum et spes inanes et velut somnia quaedam vigilantium ita nos hae de quibus loquor imagines prosequuntur, ut peregrinari, navigare, proeliari, populos adloqui, divitiarum quas non habemus usum videamur disponere, nec cogitare, sed facere: hoc animi vitium ad utilitatem non transferemus.* Per un commento vd. J. DROSS, *De la philosophie antique à la rhétorique: la relation entre phantasia et enargeia dans le traité Du sublime et l'Institution oratoire*, in *PhilAnt.* 4 (2004), pp. 63-93; CELENTANO, *art. cit.*, 2008, alle pp. 67-70.

²⁴ Plutarco, nell'*Amatorius* (759b-c), ricorda le fantasie dei poeti che, a causa della loro vivezza, sono come sogni di persone sveglie; ma sono tali anche le fantasie degli innamorati che credono di parlare, abbracciare, rimproverare la persona amata, anche quando è lontana. Succede infatti che la nostra vista, mentre dipinge le altre impressioni su un fondo umido con il facile rischio di perderle, trattiene invece le immagini delle persone amate come fossero realizzate con una pittura a encausto; queste immagini restano nella memoria e qui si muovono, vivono, hanno voce e vi rimangono sempre.

²⁵ Infatti, attraverso il raddoppiamento della preposizione, come nota lo scolio citato, Apollonio enfatizza il particolare delle immagini che si ripresentano vividamente dinanzi agli occhi della ragazza. Sul raddoppiamento della preposizione e sul suo uso enfatico, vd. anche SCHOLL. *AD APOLL. RH. Arg.* 3, 1013-1014. Su questi argomenti, vd. BERARDI, *Sotto la lente ... cit.*, alle pp. 62-67.

²⁶ Sull'effetto visualizzante dell'anafora, vd. PS. LONG. *Subl.* 20, 1; TIB. *Fig.* 29, 6 Ballaira; sul contributo visivo della descrizione particolareggiata (ἀκριβολογία) e della ripetizione (διδολογία), vd. DEMETR. *Eloc.* 209-215.

²⁷ «Così parlò; e il cuore le balzò nel petto per la gioia; e insieme il bel viso arrossì e lo coprì come un'ombra di piacere. E così disse queste parole: ...».

Δάκρυ δ' ἄπ' ὀφθαλμῶν ἐλέω ῥέειν· ἔνδοθι δ' αἰεὶ
 τεῖρ' ὀδύνη, σμύχουσα διὰ χροὸς ἀμφί, τ' ἀραιὰς
 ἴνας καὶ κεφαλῆς ὑπὸ νεύατον ἰνίον ἄχρισ,
 ἔνθ' ἄλεγεινότατον δύνει ἄχος, ὀππότη' ἀνίας
 ἀκάματοι πραπίδεςσιν ἐνισκίψωσιν ἔρωτες.²⁸

765

Così commentano gli antichi scolasti:

ἀνέππατο χάριματι θυμός· ἄνεσιν ἔσχευ αὐτῆς ἡ ψυχὴ ἐν χαρᾷ γενομένης. Πιθανῶς χαρακτηρίζει ἡμῖν τὸν ἔρωτα (SCHOL. AD APOLL. RH. Arg. 3, 724-726 = p. 238, 9-10 Wendel)²⁹

καθ' ὃν τόπον ἄλγιστόν ἐστι μέρος τῆς ψυχῆς, ὅταν ἀδιαλείπτως τις τῷ ἔρωτι κατέχηται. Ἐπιμένει δὲ πιθανῶς τῷ χαρακτήρι ἐλκομένης μὲν τῷ πάθει, λογισμῶ δὲ κρατουμένης (SCHOL. AD APOLL. RH. Arg. 3, 764-765a = p. 239, 15-18 Wendel)³⁰

L'anima di Medea si scioglie per una gioia mista al dolore; la pena raggiunge il punto più doloroso dell'anima, lì dove solo arriva la sofferenza provocata dall'amore infelice. In entrambi i casi, notano gli esegeti antichi, con verosimiglianza il poeta ha descritto il personaggio di Medea e il suo sentimento d'amore, che si manifesta in alcuni segni esterni di natura psicosomatica, come il rossore delle guance.

Per definire questo vivido ritratto gli scolasti impiegano il verbo *χαρακτηρίζει* e il sostantivo *χαρακτήρ*, che sembrano qui usati con un valore tecnico affine a quello che in certa tradizione retorica ed esegetica assume il termine *χαρακτηρισμός*. Si tratta di una figura retorica particolare, che consiste nella vivida 'descrizione del carattere di un personaggio' mediante la raffigurazione dettagliata dei suoi comportamenti e dei suoi stati d'animo³¹. Il *χαρακτηρισμός* è un procedimento tipico della visualizzazione testuale perché esso mira alla presentazione visiva e immediata del personaggio descritto, quasi a fornirne un vero e proprio 'ritratto'. Con una definizione che ben spiega la pittoricità dei versi apolloniani, il retore Rutilio Lupo (I sec. a.C.) dice che come un pittore dipinge con i colori i suoi personaggi, così l'oratore deve raffigurare il comportamento degli individui³². Il procedimento espressivo, noto alle fonti retoriche anche come *ἠθοποιία*,

²⁸ «Lacrime di pietà le scorrevano dagli occhi; dentro, un dolore la tormentava, insinuandosi attraverso la pelle intorno ai nervi sottili e fino all'estremità della nuca, là dove penetra il dolore più acuto, quando gli incessanti impulsi dell'Amore infiggono tormenti nell'anima».

²⁹ «Il cuore balzò di gioia: l'anima di Medea che è nella gioia ebbe un rilasciamento. Con verosimiglianza ci descrive l'amore».

³⁰ «Secondo questo luogo è la parte dell'anima più dolorosa, ogni volta che uno è posseduto continuamente dall'amore. Insiste con verosimiglianza sul carattere di lei che è trascinata dalla passione, ma è vinta dal raziocinio».

³¹ Il caratterismo è la descrizione dei comportamenti, viziosi e virtuosi, di un individuo: vd. RUTIL. LUP. 2, 7 Barabino; CARM. FIG. RLM 69, 5-7 Halm; POLYB. RHET. Fig. RbG 3, 108, 32 Sp. In certa altra tradizione retorica, esso indica invece la descrizione fisica di un uomo: vd. Rbet. Her. 4, 63; TRYPH. RbG 3, 201, 28-29 Sp.; Schem. Dian. 10 (= RLM 72, 31-32 Halm); ISID. Rbet. RLM 521, 19-21 Halm; DIOM. Gramm. 1, 469, 13; COCONDR. Fig. RbG 3, 241, 7-8 Sp.; SCHOL. AD HOR. Epist. 1, 18, 5; 1, 20, 24.

³² Vd. RUTIL. LUP. 2, 7 Barabino: *χαρακτηρισμός*, *quem ad modum pictor coloribus figuras describit, sic orator hoc schemate aut vitia aut virtutes eorum de quibus loquitur, deformat*.

ovvero ‘pittura di carattere’, può essere realizzato sia mediante la descrizione analitica del comportamento della persona, sia mediante la riproposizione diretta dei suoi discorsi³³. Sono funzionali alla descrizione vivida del carattere: a) la precisione descrittiva, che permette di ricostruire il ritratto del personaggio grazie al cumulo dei dettagli³⁴; b) la verosimiglianza dei dettagli stessi, che garantisce una corrispondenza con il reale³⁵; c) l’aspetto tipologico della descrizione: i tratti del personaggio devono rientrare in una galleria di comportamenti consueti che rivelano la personalità dell’individuo³⁶.

Notando la presenza della pittura di carattere nei versi argonautici, gli scolasti sembrano apprezzare il ricorrere di tutti questi elementi nella raffigurazione dell’amore di Medea. In primo luogo sottolineano la precisione dei dettagli con cui viene descritto il punto di localizzazione del dolore in una vivida geografia dell’animo umano: lì, sotto la pelle, fino ai nervi sottili, all’estremità della nuca, dove gli impulsi d’amore provocano sofferenza nel petto degli uomini. Qui il gusto alessandrino per la scienza si unisce all’insistenza sui particolari (ἐπιμέλει), secondo la tecnica espressiva della *commoratio* (ἐπιμονή), tipica dell’evidenza³⁷. I commentatori rilevano la verosimiglianza con cui Apollonio descrive l’amore di Medea, ritraendo i sintomi più consueti, quelli che la tradizione letteraria ha codificato ormai in topica, ma che qui rivivono degli accenti più veri: il rosso delle guance, il palpito del cuore. Non è semplice intertestualità con Saffo o con Archiloco³⁸, ma è anche vivida raffigurazione: è dare al lettore i tratti a lui più noti, perché possa con la sua immaginazione rivivere l’esperienza della ragazza; è dipingere, come fa Saffo nel noto fr. 31 V.³⁹, i sintomi che si accompagnano allo stato erotico.

Il momento culminante della rappresentazione pittorica di Medea innamorata non è però colto dagli scolii. Esso coincide con il primo, fondamentale episodio della storia d’amore: il loro incontro iniziale. Infatti, sono i primi sguardi, la prima visione del-

³³ I discorsi sono, infatti, come immagini del carattere: vd. DION. HAL. *Lys.* 8, 3 Aujac: ὅστε εἰκόνας εἶναι δοκεῖν τῶν ἡθῶν τοὺς λόγους. Per una ricognizione della manualistica antica in merito all’*etopea*, vd. H. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grandlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960, alle pp. 407-411. Tra le fonti retoriche segnalo: DION. HAL. *Ad Pomp.* 3, 18 Aujac (imitazione del carattere e delle emozioni: ἡ τῶν ἡθῶν τε καὶ παθῶν μίμησις); QUINT. 9, 2, 58 (rappresentazione del carattere mediante simulazione dei discorsi e descrizione dei comportamenti); ANON. SEG. *Rhet.* 94 Vottero; PS. HERMOG. *Progymn.* 9, 1, 2-3 Pat.; APHTHON. 11, 1, 5-8 Pat.; NIC. 64, 10-13 Felten (finzione del discorso).

³⁴ Vd. COCONDR. *RbG* 3, 241, 7-8 Sp.: χαρακτηρισμός ἐστι, ὅταν ὁ τύπος τοῦ ὑποκειμένου σώματος περιγράφηται. Il verbo περιγράφω richiama il concetto di ἔκφρασις, che è il testo dotato di evidenza visiva, perché descrive l’oggetto nei suoi minimi particolari: vd. NIC. 68, 19-20 Felten.

³⁵ Vd. DION. HAL. *Lys.* 8, 1-2 Aujac.

³⁶ Vd. *Rhet. Her.* 4, 63-65: *notatio est cum alicuius natura certis describitur signis, quae sicuti notae natura sunt adtributa; ut si velis non divitem, sed ostentatorem pecuniosi describere, ‘iste – inques – iudices, qui se dici divitem ...’. Huiusmodi notationes, quae describunt quod consentaneum sit unius cuiusque naturae, vehementer habet magnam delectationem, totam enim naturam cuiuspiam ponunt ante oculos, aut gloriosi, ut nos exempli causa coeperamus, aut invidi aut tumidi aut avari, ambitiosi, amatoris, luxuriosi, furis, quadruplatoris; denique cuiusvis studium protrahi potest in medium tali notatione.*

³⁷ Vd. CIC. *De orat.* 3, 202.

³⁸ Vd. SAPPH. fr. 31 V.; ARCHIL. fr. 245 Lassère.

³⁹ Vd. PS. LONG. *Subl.* 10, 1 (vd. *infra*, p. 12). Nel testo di Ps. Longino appare significativo il riferimento alla *μανία* che accosta il delirio d’amore all’immaginazione fantastica (come in PLUT. *Amat.* 759b dove si parla di *μανία* ἐρωτική).

l'amato a generare il vaneggiamento d'amore⁴⁰. Ed è così anche per Medea. All'apparire dell'eroe greco nella reggia di Eeta, scoppia subito l'amore e Medea vive l'esperienza di ogni innamorato/a: il ronzare delle orecchie, l'afasia della lingua, il brillare degli occhi, il sobbalzare affannoso del cuore nel petto, emozioni già note ai poeti lirici greci, a Saffo in particolare, qui rielaborate in modo niente affatto pedissequo⁴¹.

Apollonio utilizza due differenti tecniche narrative per descrivere lo stato d'animo della ragazza: da una parte espone con precisione analitica i sintomi d'amore, dall'altra ricorre al linguaggio analogico della similitudine: l'amore che arde e consuma il cuore di Medea è accostato al fuoco che illumina e riscalda il lavoro notturno di una filatrice. In entrambi i casi il risultato è una pagina di straordinario realismo, in cui con notevole capacità di rappresentazione artistica e introspezione psicologica viene presentato al lettore il ritratto di Medea innamorata.

... τὴν δ' ἀμφασίη λάβε θυμόν.
 αὐτὸς δ' ὑψορόφοιο παλιμπετὲς ἐκ μεγάρουοι 285
 καρχαλῶν ἦιξε βέλος δ' ἐνεδαίετο κούρη
 νέρθεν ὑπὸ καρδίῃ, φλογὶ εἴκελον. ἀντία δ' αἰεὶ
 βάλλεν ἐπ' Αἰουσίδην ἀμαρύγματα, καὶ οἱ ἄητο
 στηθέων ἐκ πυκνῶν καμάτω φρένες οὐδέ τιν' ἄλλην
 μῆστιν ἔχειν, γλυκερῆ δὲ κατεῖβετο θυμόν ἀνίη. 290
 ὡς δὲ γυνὴ μαλερῶ περὶ κάρφρα χεύετο δάλω
 χερνῆτις, τῆ περ ταλασῆια ἔργα μέμηλεν,
 ὡς κεν ὑπωρόφιον νύκτωρ σέλας ἐντύναιτο,
 ἄγχι μάλ' ἐγρόμενη τὸ δ' ἀθέσφατον ἐξ ὀλίγοιο
 δαλοῦ ἀνεγρόμενον σὺν κάρφρα πάντ' ἀμαθύνει 295
 τοῖος ὑπὸ κραδίῃ εἰλυμένος αἶθετο λάθρη
 οὐλος ἔρωσ ἀπαλάς δὲ μετετροπᾶτο παρεῖδ' ἄς
 ἐς χλόον, ἄλλοτ' ἔρευθος, ἀκεδείησι νόοιο.⁴²

Gli studiosi si sono prodigati nell'esaltare la vivezza di questi versi e non hanno esitato ad evocare la qualità espressiva dell'evidenza⁴³. Gli scolasti antichi, invece, non hanno speso una parola a riguardo.

⁴⁰ Nella descrizione dell'insorgere del sentimento d'amore il romanzo greco ha raggiunto vette espressive, mostrando in modo molto efficace la relazione dello stato di vaneggiamento d'amore con la fantasia e l'evidenza delle immagini: vd. ad es. CHAR. 1, 9, 4; 6, 4, 5-7. Su questi argomenti, vd. GOLDHILL, *The Erotic Eye: visual stimulation and cultural conflict*, in GOLDHILL (ed.), *Being Greek under Rome*, Cambridge 2009, pp. 154-194, alle pp. 167 ss.

⁴¹ Per un'analisi dei riferimenti intertestuali tra la descrizione di Apollonio e la tradizione lirica, vd. M. CAMPBELL, *Studies on the Third Book of the Argonautica of Apollonius Rhodius*, Hildesheim-Zürich-New York 1983, pp. 26-27; PADUANO – FUSILLO, *op. cit.*, p. 411; HUNTER, *The Argonautica of Apollonius of Rhodes: Literary Studies*, Cambridge 1993, alle pp. 128-131.

⁴² «Un muto stupore le prese l'anima. Lui corse fuori, ridendo, dall'altissima sala, ma la freccia ardeva profonda nel cuore della fanciulla come una fiamma; e lei sempre gettava il lampo degli occhi in fronte al figlio di Esone, e il cuore, pur saggio, le usciva per l'affanno dal petto; non ricordava nient'altro e consumava il suo animo nel dolore dolcissimo. Come una filatrice che vive lavorando la lana, getta fucelli sopra il tizzone ardente, e nella notte brilla la luce sotto il suo tetto – si è alzata prestissimo –: la fiamma si leva immensa dal piccolo legno, e riduce in cenere tutti i fucelli; così a questo modo il terribile Eros, insinuatosi dentro il cuore, ardeva in segreto; e, smarrita la mente, le morbide guance diventavano pallide e rosse» (trad. G. Paduano).

⁴³ CAMPBELL, *op. cit.*, 1983, alle pp. 26 e 35 parla di "vivid description", "graphic images".

A colpire è senza dubbio il confronto con la celebre descrizione della sintomatologia d'amore in quello che per noi è il fr. 31 V. di Saffo. Ps. Longino, la fonte grazie alla quale oggi noi possiamo leggere la celebre lirica della poetessa di Lesbo, ne sottolinea l'evidenza. Saffo ha raffigurato i sintomi che caratterizzano il mal d'amore, descrivendo con precisione i *παρεπόμενα*⁴⁴. Il termine richiama un procedimento espressivo noto alla tradizione retorica per gli effetti di visualizzazione: l'elenco delle circostanze che accompagnano lo svolgimento di un fatto (il momento dell'innamoramento nel nostro caso) dà al lettore la possibilità di ricreare la scena e di vedere in immagini il contenuto di pensiero⁴⁵. I retori conoscono una categoria specifica, quella dei τὰ παρακολουθούντα ἔρωτι⁴⁶. Mediante la dettagliata descrizione dei sintomi d'amore Saffo prima, Apollonio poi riescono a presentare l'anima dell'innamorato dinanzi agli occhi dei loro ascoltatori/lettori e coinvolgerli emotivamente⁴⁷.

Il confronto con un modello tragico aiuta ad apprezzare la visività e la drammatizzazione dell'*epos*. Nell'*Ippolito* di Euripide la descrizione dell'amore di Fedra per il proprio figliastro Ippolito si segnala agli occhi degli antichi per la vivezza del ritratto⁴⁸. Gli scolasti individuano nel brano tragico i meccanismi espressivi della descrizione particolareggiata, che con verosimiglianza rappresenta il comportamento dell'innamorato: Euripide dipinge⁴⁹. Un elemento importante, funzionale alla creazione dell'immagine, è costituito dalla verosimiglianza dei dettagli: questi devono essere presi da quanto suole accadere in analoghe circostanze; è infatti la loro credibilità a dare l'impressione di immediatezza realistica⁵⁰.

Di fronte alla vivezza del modello saffico e di quello euripideo, Apollonio non è da meno e alla visività della raffigurazione di Medea contribuisce in modo notevole l'illustrazione accurata dei sintomi d'amore. Il cumulo dei dettagli permette al lettore di ricreare la scena e visualizzare la ragazza vittima del colpo di fulmine. Il carattere topico dei sintomi,

⁴⁴ PS. LONG. *Subl.* 10, 1: οἶον ἢ Σαπφῶ τὰ συμβαίνοντα ταῖς ἐρωτικαῖς μανίαις παθήματα ἐκ τῶν παρεπομένων καὶ ἐκ τῆς ἀληθείας ἐκάστοτε λαμβάνει.

⁴⁵ Sulla funzione visualizzante dei παρεπόμενα ο παρακολουθούντα, vd. BERARDI, *La dottrina dell'evidenza...* cit., alle pp. 38; 103-112. Tra le fonti retoriche antiche segnalò DEMETR. *eloc.* 217-218; DION. HAL. *Lys.* 7, 1 Aujac; QUINT. 8, 3, 67-70 (*accidentia*).

⁴⁶ APS. *Rhet.* 10, 24-26 Pat. Il procedimento espressivo, grazie alla descrizione dettagliata delle sofferenze d'amore, permette di suscitare nell'interlocutore sentimenti di pietà verso il povero innamorato non corrisposto. L'amore è considerato come un *pathos* dell'anima.

⁴⁷ Come fa Omero con la descrizione delle tempeste: PS. LONG. *Subl.* 10, 3-6: Omero εἰκονογραφεῖ.

⁴⁸ EUR. *Hypp.* 215-222.

⁴⁹ SCHOL. *ad EUR. Hypp.* II, 32, 15: ἄκρως δὲ ἐρωτικὸν ἦθος ἀπεμάξατο τῆ λεπτομερεῖ τῆς ἐκ φράσεως περιεργία. εἰς ὑπόμνησιν γὰρ ἐρχόμενοι τῶν ἐπιθυμουμένων καὶ μονονουκὶ ζωγραφούντες αὐτὰ τοῖς λόγοις ἔτι μᾶλλον τὴν ἐπιθυμίαν ἐξεγείρουσιν. Vd. anche SCHOL. *ad EUR. Hypp.* II, 32, 6-8: ἄριστα δὲ τῷ λεπτομερεῖ τῆς φράσεως μιμεῖται τὸ τῶν ἐρώτων ἦθος, ὅτε τινὸς ἐρώτων τέχνης ὑπογράφουσι ὡσπερ ζωγράφοι τῆ λεπτολογία ἐκέλευν τέχνην καὶ τὰ αὐτῆς ὄργανα. Καὶ ὡσπερ οἱ εἰς ἐπίδειξιν αὐτῆς ἐρχόμενοι ἐρεθίζουσι τῷ λεπτομερεῖ τῆς φράσεως τὸν ἔρωτα. Καθόλου δὲ τοῦτο ἐπὶ τῶν ἐρώτων συμβαίνει. Sull'argomento cf. MEIJERING, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁰ Cf. QUINT. 8, 3, 70-71: *consequemur autem ut manifesta sint si fuerint veri similia, et licebit etiam falso adfingere quidquid fieri solet. Contigit eadem claritas etiam ex accidentibus: «Mibi frigidus horror membra quatit gelidusque coit formidine sanguis»* (VERG. *Aen.* 3, 29-30) et *«trepidæ matres pressere ad pectora natos»* (VERG. *Aen.* 7, 518). *Atque huius summae iudicio quidem meo virtutis facillima est via: naturam intueamur, hanc sequamur.* Sulla verosimiglianza dei dettagli descrittivi a fini visualizzanti, vd. BERARDI, *La dottrina dell'evidenza ... cit.*, pp. 107-108.

per cui Apollonio attinge alla tradizione saffica e non solo, non è artificio retorico, ma è ulteriore elemento che favorisce l'attivazione delle immagini. Alla vivacità del ritratto contribuisce non poco la dettagliata similitudine dalla chiara funzione visualizzante che, attraverso l'immagine quotidiana della filatrice, così puntigliosamente riprodotta, illustra per via analogica lo stato d'animo di Medea³¹. Apollonio rielabora un paragone omerico, già noto agli eruditi antichi per la sua visività³², e l'operazione non pare essere casuale. Il risultato è la costruzione di un'immagine vivida, di una pittura dell'anima che riesce a raffigurare le emozioni e le pulsioni della ragazza attraverso le nude risorse della parola.

Il tentativo di Apollonio deve essere molto riuscito, se è vero che nella galleria dei quadri descritti da Filostrato ritroviamo proprio la scena dell'incontro tra Giasone e Medea. Alcuni particolari (come gli occhi fiammeggianti, le sopracciglia torve, l'agitazione dei pensieri) concordano con la descrizione di Apollonio: essi rivelano l'innamoramento della ragazza e tradiscono la sua anima turbata e sconvolta³³. Il confronto tra il modello iconografico di Filostrato, reale o fittizio che sia, e i versi di Apollonio ripropone il tema del rapporto con la tradizione iconografica e del suo contributo alla vivezza del testo poetico. In che senso pittura e letteratura si influenzano? Chi delle due ha la priorità sull'altra? Anche se nel caso di Filostrato siamo piuttosto certi della letterarietà dell'operazione e quindi del fatto che è proprio la vivezza della pagina di Apollonio a rendere possibile una trasformazione in quadro della scena di Medea³⁴, per il resto, più che rispondere sul primato da attribuire alle due esperienze artistiche, interessa notare come l'esistenza in un certo ambiente di un patrimonio condiviso di immagini, fatto di pitture, poesie, ma anche rappresentazioni sceniche, contribuisce non poco alla fruizione in senso visivo del testo letterario, perché permette al lettore di reagire alle note descrittive del poeta e costruire per sé un ritratto della fanciulla innamorata, partendo dalle immagini, anche di pitture e scene tragiche, custodite nella propria memoria. L'evidenza testuale è, infatti, il prodotto di immagini conservate nello scrigno della memoria e opportunamente rielaborate dalla *fantasia*³⁵.

Benché alcuni elementi della nostra indagine inducano a supporre una conoscenza da parte del poeta della dottrina dell'evidenza, che in quegli anni cominciava a pren-

³¹ In PS. LONG. *Subl.* 32, 5 si loda la capacità di Senofonte (*Mem.* 1, 4, 5) di costruire un'immagine pittorica (ἀναζωγραφείται) del corpo umano attraverso l'accumulo di vivide metafore e similitudini e mediante la rielaborazione di dettagli topici. Le parole di commento dell'anonimo autore si addicono all'operazione poetica realizzata da Apollonio all'atto di rappresentare l'amore di Medea.

³² HOM. *Il.* 12, 433-435 (per cui vd. Eusth. 913, 3 Van der Valk: si parla di διασκειή, equivalente alla *diatiposi*; cf. PS. HERMOG. *Inv.* 166, 19 - 170, 18 Rabe.

³³ PHILOSTR. *Imag.* 7, 1-2 (= 401, 1-13 K): τίς ἢ βλοσυρὸν μὲν ἐπισκύνον ὑπὲρ ὀφθαλμῶν αἶρουσα, τὴν δὲ ὄφρυϊν ἐννοίας μεστὴ καὶ ἱεροπρεπῆς τὴν κόμην τό τε ὄμμα οὐκ οἶδ' εἶτε ἔρωτικὸν ἦδη εἶτε τι ἔνθεον ὑποφαίνουσα αὐγὴν τε ἄρρητον ἐκδείκνουσα τοῦ προσώπου τὴν θέαν ... λογισμός τε ὑπεισιν αὐτὴν ἀήθης... ἀτακτεῖ δὲ τὰς ἐννοίας καὶ τῇ φύχῃ ἀλῶει. A. FAIRBANKS, *Philostratus the Elder, Imagines. Philostratus the Younger, Description. Callistratus*, with an english translation, Cambridge 1979, alle pp. 314-315 ravvisa chiari echi apolloniani (*Arg.* 4, 726-730; ma vd. anche 3, 286-290; 452-453; 764-765: lo scolio *ad loc.* usa λογισμός).

³⁴ Vd. i recenti commenti di L. ABBONDANZA, *Filostrato Maggiore*, Torino 2008, alle pp. 5-93; G. PUCCI, *La pinacoteca di Filostrato Maggiore*, Palermo 2010, alle pp. 7-24.

³⁵ Sulla descrizione del meccanismo fantastico di rielaborazione di immagini mentali, vd. R. WEBB, *Mémoire et imagination: les limites de l'energetia dans la théorie rhétorique grecque*, in C. LÉVY - L. PERNOT (éd.), *Dire l'évidence (Philosophie et rhétorique antiques)*, Paris 1997, pp. 229-248; BERARDI, *La dottrina dell'evidenza ... cit.*, pp. 94-97.

dere forma per opera dei grammatici e dei retori⁵⁶, non mi pare necessario ipotizzare una diretta rielaborazione di teorie linguistiche, filosofiche o critico-letterarie per cogliere il senso dello stile luministico di Apollonio e confermare la maturità della scelta stilistica da lui operata⁵⁷. In questo senso è già sufficiente pensare che egli abbia avvertito l'esigenza di uno sviluppo delle forme di visualizzazione testuale a livello di sensibilità estetica. Se, infatti, per estetica intendiamo la capacità di un autore di percepire le esigenze poetiche, il gusto e le istanze culturali del proprio tempo, Apollonio si rivela maestro perché sente la necessità di trasformare la sua parola in immagine al fine di conservare il fascino della *performance* poetica nella immediatezza realistica della rappresentazione e nell'integrità dell'esperienza emotiva. In questo senso pare suggestivo accostare l'operazione di visualizzazione e patetizzazione dell'epica operata da Apollonio alle pagine della *Poetica* di Aristotele, da cui scaturisce l'idea di un *epos* rinnovato, che conservi l'evidenza delle immagini all'atto della lettura e custodisca l'intensità emotiva della *performance* teatrale⁵⁸. Apollonio sembra così partecipare alla gara tra poeti, pittori e tragediografi nella raffigurazione visiva dei soggetti artistici; nella rappresentazione dell'amore di Medea egli si cimenta in un tema di non facile elaborazione: la 'pittura di carattere'.

È difficile, notò infatti Parrasio nei *Memorabili* di Senofonte, esprimere nel linguaggio figurativo sentimenti che nulla hanno di materiale; ma è possibile, obiettò Socrate, rappresentare lo stato d'animo dei personaggi attraverso dettagli espressivi dell'occhio e del volto⁵⁹. Attraverso la cura per questi particolari Apollonio ha saputo raffigurare l'amore di Medea come in un quadro e questa raffigurazione è diventata dipinto nella galleria di Filostrato⁶⁰. Lo studio degli scoli argonautici relativi all'evidenza visiva conferma, dunque, tutta la dottrina del poeta ellenistico e svela i segreti di un'epica che riesce a *farsi pittura*.

Proprio per questo mi affido a un retore, Filostrato, vissuto all'epoca della Seconda Sofistica, per chiosare lo stile, pittorico e teatrale allo stesso tempo, di Apollonio: il pittore deve conoscere la natura degli uomini e saper cogliere i segni caratteristici dei loro costumi; dovrà sapere che cosa raffigurare sulle guance e che cosa negli occhi, o quale sentimento manifestare sulle ciglia; solo così la sua mano interpreterà il

⁵⁶ A favore di una consapevolezza da parte del poeta delle tecniche di evidenza testuale si potrebbe, infatti, notare lo sperimentalismo poetico di Apollonio che ripropone il gioco della visualizzazione specie nell'ambito delle similitudini (vd. ad es. *Arg.* 1, 879-884), come se egli conoscesse il dibattito sorto tra grammatici e retori alessandrini circa l'ἐνάργεια tipica dei paragoni omerici.

⁵⁷ Com'è accaduto, invece, per altri aspetti connessi al poema argonautico: mi riferisco, in particolare, alla caratterizzazione del personaggio di Giasone che, secondo alcuni, è influenzata dall'etica stoica: vd. M.F. WILLIAMS, *Stoicism and the Character of Jason in the Argonautica of Apollonius Rhodius*, in *Scholalia* 5 (1996), pp. 17-41.

⁵⁸ Cf. ARISTOT. *Poet.* 1462a 14-18. Questo elemento potrebbe aggiungersi ad altri (come l'organizzazione del poema in quattro libri, la dimensione degli stessi) che hanno indotto gli studiosi ad accostare l'epica apolloniana alla poetica aristotelica: vd. G.A. PRIVITERA – R. PRETAGOSTINI, *Storia e forme della letteratura greca*, Milano 1997, alle pp. 611-612.

⁵⁹ Cf. XEN. *Mem.* 3, 10, 1-8.

⁶⁰ Nel senso di una rappresentazione icastica dell'animo umano dobbiamo dunque interpretare l'attenzione che la descrizione di Apollonio e poi quella di Filostrato riservano agli occhi, lampeggianti, e al volto, rosso per la vergogna: vd. APOLL. RH. *Arg.* 3, 288; 725; 962-965; PHILOSTR. *Imag.* 2, 7, 1, 4-6 (= 401, 4-6 K).

dramma di ciascuno (ὑποκρινεῖται ἡ χεῖρ τὸ οἰκῆλον ἐκάστου δρᾶμα), rappresentando chi è adirato, chi è affettuoso, chi è nella gioia, chi è pazzo e chi è innamorato⁶¹.

Ma il poeta Apollonio non ha fatto forse questo, fondendo nei suoi versi pittura e tragedia?⁶²

ABSTRACT

Apollonius of Rhodes is famous for his “luministic style”: he is able to present the objects of their poetry in the form of vivid images. This quality is appreciated by scholars in some sections of narrative and descriptive texts, but it seems to emerge in the representation of Medea fell in love (III book of the *Argonautica*). The accuracy and the immediacy with which he describes the turmoil of the woman, build a ‘painting of words’ that presents before the eyes of the reader the disruptive feelings experienced by the character. This paper intends to analyze the text from a rhetorical point of view in order to recognize the techniques of textual visualization defined by ancient rhetoric. The considerations of the ancient rhetoricians help us to understand the mechanism of visual communication with which Apollonius renewed the epic. In this analysis we will be helped by the ancient scholia who find in the poetry the proceedings of *enargeia*. The scholia confirm an interpretation of the poem who is careful to the visual aspect of the text; this interpretation belongs already to the ancients. New and striking reinterpretations of some famous *loci* of the poem derive from this research; the Apollonius’ *epos* is an ‘epic drama’ that is capable of representing his subjects with visual immediacy.

Apollonius de Rhodes est un poète célèbre pour son «style luministic»; il est capable de présenter les objets poétiques sous la forme d’images vives. Cette qualité est appréciée par les savants dans certaines sections descriptives et narratives, mais elle semble émerger surtout dans la représentation de Médée tombée en amour (troisième livre des *Argonautiques*). La précision et l’évidence visuelle avec les quelles le poète décrit la tourmente de la femme, contribuent à construire presque une peinture de mots qui pose devant les yeux du lecteur les sentiments perturbateurs de l’héroïne. Cette étude se propose de présenter une analyse rhétorique qui vise à reconnaître dans la poésie de Apollonius le fonctionnement des différentes techniques de visualisation textuelle définies par la rhétorique antique. Les considérations des rhéteurs nous aident à comprendre le mécanisme de communication visuelle avec le quel Apollonius a renouvelé l’*epos*. Dans cette analyse, nous serons aidés par les anciens *scholia*, qui trouvent dans les vers les procédés de l’*enargeia*, confirmant une interprétation du poème sensible à l’aspect visuel du texte selon ce qui était déjà un point de vue des anciens. Nouvelles réinterprétations de certains lieux célèbres de la poésie découlent de cette approche: l’*epos* de Apollonius est ‘drame épique’ capable de représenter ses sujets avec l’évidence d’une vision.

KEYWORDS: Apollonio Rodio, scoli, evidenza visiva, pittura, dramma.

⁶¹ PHILOSTR. IUN. *Imag. proem.* 2-3. Davvero significativo, a mio giudizio, è l’accostamento con Apollonio perché rende conto dei particolari coloristici su cui si è appuntato lo sguardo del poeta e che nel testo sono riprodotti con vivezza stilistica: il rossore delle guance, il dettaglio delle ciglia, il brillare degli occhi sono segni sintomatici dell’amore, descritti con cura per raffigurare icasticamente l’amore di Medea. Questi stessi particolari non possono che trovarsi nell’*ekphrasis* del dipinto in PHILOSTR. *Imag.* 2, 7, 1-2; 4-6.

⁶² Vengono anche in mente le parole con cui Luciano commenta il ritratto dei falsi filosofi delineato da Parresiade in LUC. *Pisc.* 28-38: li ha rappresentati con evidenza come in un quadro, ritraendone corpo e anima (*Pisc.* 38).

INDICE

- 5 *Gianna Petrone, Alfredo Casamento*
Premessa
- 7 *Joachim Knappe*
La teoria della retorica: questioni basilari
- 17 *Manfred Kraus*
Teorie dell'entimema nell'antichità
- 31 *Francesca Piazza*
Non solo sillogismo. Per una lettura retorica dell'entimema aristotelico
- 49 *Salvatore Di Piazza*
Le dimostrazioni del retore. Lo statuto epistemologico della retorica aristotelica
- 59 *Marie-Pierre Noël*
La forme des premiers manuels de rhétorique: des *technai logon* à la *Rhétorique à Alexandre*
- 71 *Pierre Chiron*
Rhétorique et littérature: le cas du *Peri hermeneias* (Ps.-Démétrios de Phalère)
- 81 *Francesco Berardi*
La Medea di Apollonio Rodio: pitture di un'anima
- 95 *Alfredo Casamento*
'*Ignosce, non possum*'. Modelli declamatori e topoi tragici a confronto: padri e figli tra declamazione e tragedia
- 109 *Lucia Calboli Montefusco*
Giorgio Trebisonda e la precettistica dell'esordio
- 123 *Laura Auteri*
La retorica delle immagini nei Flugblätter del Cinquecento

Finito di stampare
nel mese di novembre 2013 presso
Erre20 srl - Palermo
per conto di
Flaccovio Editore