

Ugo Volli

## “IL LOGOS È UN POTENTE SIGNORE”<sup>1</sup>

### Abstract

*Gorgia's Encomium of Helen is analyzed using a semiotic methodology. The comparison between the narrator's statements in the beginning and at the end of the text and Gorgia's known theoretical positions, together with other textual clues, shows that the Encomium is neither a serious nor a fictional defense, but a fiction of a fiction. The structure of the text, ruled by many converging isotopic chains, exhibits as its theoretical center and practical main goal the idea of the omnipotence of logos within the social life.*

### 1. *Passatempo*

È certamente un indizio significativo che dei maggiori sofisti ci sia pervenuto solo un numero assai limitato di frammenti, per numero e qualità assai inferiore alle testimonianze che li riguardano. Si tratta in parte di un destino comune ai cosiddetti “presocratici” – come li classificano anche Diels e Kranz; ma in realtà sul piano biografico questa collocazione è impropria: almeno Gorgia, grazie alla sua lunghissima vita (485-375 circa) molto sottolineata dalle fonti,<sup>2</sup> è anche un “post-socratico”, contemporaneo e a quanto si dice anche lettore di Platone, tanto da aver apprezzato ironicamente il dialogo intitolato a suo nome.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> “*Logos dynastes megas esti*” (DK 82 B 11,8; le citazioni italiane dal DK saranno tratte, a volte con qualche leggera modifica, dall'edizione a cura di G. Giannantoni, *I Presocratici. Testimonianze e frammenti*, 2 voll. con numerazione continua delle pagine, Laterza, Roma-Bari 1969).

<sup>2</sup> Per esempio cfr. DK 82 A 11-13.

<sup>3</sup> Cfr. DK 82 A 15a = ATHEN. XI 505 D: «Si dice che Gorgia, dopo aver letto lui stesso agli amici il dialogo che porta il suo nome, esclamasse: “Con che arte Platone sa prendere in giro!”». Il verbo tradotto da Giannantoni e altri con “prendere in giro” è *iambizein*, letteralmente “scrivere giambi”, ed è chiarito da un altro aneddoto, tramandato da Ermippo (HERMIPP., Fr. 53 Muller), non riportato in DK: «Quando Gorgia giunse ad Atene dopo aver dedicato la propria statua d'oro a Delfi, a Platone che appena lo vide disse “Ecco il nostro Gorgia bello e d'oro”, replicò “Bello e nuovo questo Archiloco che Atene ha generato”» (cfr. P.A. BERNARDI e A. VENERI, *Il Gorgia di Platone nel giudizio di Gorgia e l'“aureo” Gorgia nel giudizio di Platone*, in “Quaderni urbinati di cultura classica”, Nuova Serie, 7 (1981) e B. GENTILI, *Poesia e pubblico nella Grecia antica: da Omero al V secolo*, Feltrinelli, Milano 2006). Per capire il senso della battuta di Gorgia, ci si può riferire al giudizio di Pindaro su Archiloco,

In parte questa scarsa conservazione è certamente anche il risultato di un atteggiamento di disistima, se non proprio di una *damnatio memoriae*, ereditata dalla polemica socratico-platonica e continuato nei secoli, in parte dell'idea connessa e diffusa che i sofisti fossero essenzialmente retori e che il loro pensiero fosse semplicemente distruttivo e non degno di attenta considerazione. Non è un caso dunque che di Protagora DK riporti solo undici numeri di frammenti non considerati spuri o imitativi, tutti di dimensione molto limitata, a fronte di ventinove testimonianze, mentre di Gorgia le testimonianze siano trentacinque e i frammenti accettati ventisette, di cui solo tre di una certa dimensione: quello tratto dal trattato usualmente definito *Peri tou me ontos* (*Intorno al non essere o della natura*)<sup>4</sup>, l'*Encomio di Elena*<sup>5</sup> e l'*Apologia di Palamede*<sup>6</sup>. Queste ultime due opere, anche se in alcuni luoghi corrotte e testualmente problematiche, sono le sole che possiamo considerare integrali. Di nuovo, non è un caso che esse siano in genere considerate puri esercizi retorici, poco significative sul piano del pensiero. Del resto lo stesso Gorgia, alla fine dell'*Encomio* definisce il suo lavoro «*Elenes men enkomion, emon dé paignion*», «per Elena encomio<sup>7</sup>, per me gioco dialettico» – un termine su cui vale la pena di riflettere.<sup>8</sup> E anche il *Palamede*, pur essendo costruito in maniera notevolmente diversa, condivide lo stesso carattere.

---

contenuto nella seconda Pitica: «amante del biasimo, che s'ingrassa con l'odio dalle gravi parole», un'immagine psicologica più o meno condivisa da tutti i giudizi greci su Archiloco, che naturalmente contrasta molto con quel che siamo abituati a pensare di Platone.

<sup>4</sup> DK 82 B 1-5.

<sup>5</sup> DK 82 B 11.

<sup>6</sup> DK 82 B 11a.

<sup>7</sup> "Encomio" sembra a noi parola abbastanza neutra, con una vaga tinta burocratica (l'"encomio solenne" dei militari). Bisogna però ricordare che nell'Atene classica era una composizione recitata nelle processioni e dunque riservata agli dei, o nei banchetti (*komos*, da *komiaio*, stendersi). Dunque il tipico discorso di encomio è quello di Eros che conosciamo dal *Simposio* dove infatti l'argomento viene proposto da Fedro in questi termini: «Non è curioso che per gli altri dei sono stati composti dai poeti inni e peani, per Eros invece [...] nessuno di questi poeti abbia mai composto un solo encomio? Se prendi a considerare i migliori sofisti, per esempio l'ottimo Prodicò, scrivono sempre in prosa encomi di Eracle ed altri» (177b; la parola greca è la stessa usata da Gorgia: *enkomion*). Elena, è come spiega, Gorgia di condizione semidivina; resta una consonanza con l'uso platonico e forse anche l'atmosfera un po' giocosa del *o symposion*.

<sup>8</sup> Così traduce Giannantoni; Moreschini (nella sua edizione dei *Frammenti* di Gorgia, Boringhieri, Torino, 1959) più bruscamente suggerisce «elogio di Elena e passatempo per me». Nella traduzione inglese di Brian Donovan e quasi sempre in inglese "plaything", "gioco" o "giocattolo". La parola usata è *paignion*, termine che sarà usato dai neoterici e da Callimaco per indicare il puro esercizio letterario (cfr. R. HUNTER, *The reputation of Callimachus* in D. OBBINK e R. RUTHEFORD, *Culture in pieces*, Oxford University Press, Oxford 2011) – ma sarebbe probabilmente improprio antedatere quest'uso al V secolo. Per una discussione sull'uso di Gorgia, cfr. D. BOYARIN, *Socrates and the fat rabbis*, University of Chicago Press, Chicago 200, p. 99. Dal punto di vista dizionario, la parola viene definita "trastullo, sollazzo, giocattolo, balocco, gioco, passatempo" ma anche "scherzo", come conferma il legame col verbo *paizo*, che significa fondamentalmente sia giocare che prendersi gioco. cfr. L. ROCCI, *Vocabolario greco-italiano*, Società editrice Dante Alighieri, Milano 1967 *ad loc.* In un brano delle *Leggi* (797b) Platone usa *paignon* (tradotto in genere qui come "gioco") come un genere di *paidia* (tradotto spesso come "divertimento"); è interessante notare come Platone nel *Fedro* e Gorgia qui mettano entrambi in relazione la scrittura l'uno con *paidia*, l'altro con *paignon*: accostamento certamente casuale, ma rivelativo.

In effetti la fortuna di questi testi corrisponde a tale impostazione: celebri fin dall'antichità come “giochi” retorici, sono stati per lo più apprezzati come testimonianza di virtuosismo oratorio, anche per il linguaggio raffinato e l'abbondanza sfrenata di figure retoriche dell'espressione, allitterazioni, ripetizioni, omologismi, chiasmi lessicali<sup>9</sup> e naturalmente in certa misura anche di metafore particolarmente interessanti. Tutta una tradizione di storia della retorica classica attribuisce a Gorgia l'invenzione di un nutrito numero di figure, se non di tutte, e lo definisce in sostanza il fondatore della disciplina. Proprio per il loro valore di modello formale ci sono probabilmente stati conservati questi due testi, con il risultato però di farne apparire in genere poco rilevante il contenuto, soprattutto dal punto di vista filosofico, come se un “gioco dialettico” fosse per definizione insignificante. La conoscenza del destino filosofico e scientifico novecentesco della metafora del gioco applicato al linguaggio, da Saussure a Wittgenstein a Lévi Strauss, dovrebbe peraltro renderci lettori più attenti di questi “passatempo”. Per superare una lettura distratta o sbrigativa di questi testi, può essere opportuno l'uso dello strumento semiotico. È quello che questo articolo si propone di fare rispetto all'*Encomio di Elena*.

## 2. Io è un altro

Com'è noto, l'*Encomio di Elena* è una composizione abbastanza breve, di circa 1.300 parole nel testo greco. Diels e Kranz ne accettano la tradizionale divisione in ventun paragrafi, cui si farà riferimento nel seguito fra parentesi tonde per individuare i luoghi del testo. L'*Encomio* si presenta come *logos*<sup>10</sup> “scritto” (21), il che naturalmente presenta una certa tensione lessicale se non proprio un ossimoro: si pensi naturalmente alle osservazioni polemiche del *Fedro* contro la scrittura dei discorsi, ma anche alla assai vantata capacità di improvvisazione su qualunque tema di Gorgia,<sup>11</sup> dunque di una competenza tipicamente orale, che verrebbe qui sostituita dalla scrittura evidentemente ben meditata di un “discorso” – come per lo più viene tradotto il *logos* del testo almeno nella sua occorrenza nel paragrafo (21) – che però a quel che ne sappiamo non fu mai pronunciato.

---

<sup>9</sup> Gorgia «mise in uso per primo figure retoriche ridondanti e notevoli per la loro artificiosità, come antitesi, isocolie, parisosi, omoioleuti, e altre di questo genere; che allora, per la novità delle trovate, potevano meritare consenso, ma ora appaiono come preziosità inutili, e il più delle volte ridicole e stucchevoli» (DK 82 A 4 = DIODOR. XII 53, 1-5); «Egli fu il primo a dare efficacia espressiva ed elaborazione tecnica all'aspetto oratorio della cultura; e introdusse l'uso di tropi, metafore, allegorie, ipallagi, catacresi, iperbatì, e anadiplosi e epanalessi e apostrofi e parisosi» (DK 82 A 2 = SUID. s.v.); questa “invenzione della retorica” gorgiana è ancora un luogo comune, tanto da essere riprodotta nel grande deposito del “sapere comune”, Wikipedia: <http://it.wikipedia.org/wiki/Oratoria>.

<sup>10</sup> Per le ragioni che emergeranno subito, preferisco non tradurre il termine *logos*. Farò lo stesso con *psyché* ed *eros* – tutte parole che nel testo di Gorgia hanno un senso piuttosto diverso dai termini che si usano per tradurli nelle lingue moderne.

<sup>11</sup> «Sembra che Gorgia sia stato il primo a improvvisare discorsi; fu lui infatti che, presentatosi in teatro agli Ateniesi, osò dire: “Proponetemi un tema”, e fu il primo a pronunciare questa frase arrischiata, mostrando così che sapeva tutto e che poteva parlare su tutto, affidandosi all'estro del momento» (DK 82 A 1a = PHILOSTR., v. *soph.* I 1).

La scrittura del *logos* viene attribuita nello stesso luogo a un “io” che peraltro ritroviamo con evidenza per tutto il percorso dell’*Encomio* (2, 5, 9, 15, 21). Praticamente nessuno si è sottratto, fra coloro che hanno discusso l’*Encomio*, alla pacifica equiparazione di questo “io” con la persona di Gorgia. In generale, però, nei testi è sempre vero il motto di Rimbaud “*je est un autre*”. In termini più rigorosi, ogni enunciato è soggetto a un processo di *débrayage* enunciativo, per cui esso è riferito a un altro tempo, un altro luogo ed altri personaggi rispetto alle circostanze in cui si è costituito<sup>12</sup>. Se nel testo compaiono espressioni come “oggi”, “io”, “qui” ecc., esse devono essere esaminate con molta attenzione per vedere se costituiscano un reale ritorno alle circostanze dell’enunciazione o non propongano invece un’“enunciazione enunciata”, che implica un soggetto costruito e tacitamente presupposto, con proprietà che possono essere assai diverse da quelle dello scrittore reale. Le prime persone, per fare solo un esempio, che compaiono qua e là in romanzi come *A la recherche du temps perdu* o nell’opera di Conrad, sono evidentemente costruiti, finzionali; e altrettanto si potrebbe sostenere di grandi testi filosofici come le *Meditationes* cartesiane in cui è in gioco un soggetto esemplare e generale sia pure in certi dettagli biografici (per esempio la rievocazione di un quartiere invernale) accostato sapientemente al Cartesio reale (ma non accade così, o almeno non programmaticamente, nelle *Confessiones* agostiniane).

Che Gorgia fosse a conoscenza della tecnica della prima persona finzionale è evidente dal *Palamede*, che è un’orazione in prima persona che il testo finge tenuta dall’antieroe omerico. E anche qui, sia detto fra parentesi, vi è un tratto ironico nel finale, quando l’oratore conclude: «che voi, primi tra i primi – e Greci tra Greci – non abbiate prestato attenzione o non ricordiate le cose dette, non è neppur da pensarlo» (82 B 11a 37). L’autodifesa inventata e certamente ignota ai posteri profetizza falsamente – ironicamente – che sarà ricordata...

Che l’“io” dell’*Encomio*, benché extradiegetico al contrario di quello del *Palamede*, sia almeno in parte finzionale e non direttamente identificabile con la persona fisica di Gorgia, lo si vede già da quella chiusa che ho citato sopra, in cui lo stesso io attribuisce al suo lavoro la qualifica di “*paignion*” e di “*enkomion*”. Che lo scritto vada considerato uno scherzo o un gioco o un passatempo, è chiaro che esso non è qualcosa da prendere sul serio incluso il suo soggetto, cioè vi è una cornice finzionale intorno al testo. Il quale peraltro non parla direttamente di Elena, ma riporta le considerazioni di “io” intorno a lei, sottolineando dunque in maniera abbastanza inconsueta il filtro soggettivo del discorso. Dunque bisogna vedere almeno due “io” in questa storia, quello che argomenta all’interno della cornice e quello che invece dice di scherzare: forse lo si può davvero identificare con Gorgia per il fatto di essere distaccato dal primo e in un certo senso di negarlo.

---

<sup>12</sup> Cfr. G. MANETTI, *L’enunciazione. Dalla svolta comunicativa ai nuovi media*, Mondadori Università, Milano 2008 e A. GREIMAS e J. COURTÈS, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979; trad. it. a cura di P. Fabbri, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Bruno Mondadori, Milano 2007, voci “enunciazione” e “débrayage”).

Siamo perfettamente nel dominio dell'ironia, non solo nel senso antico esplicitato da Trasimaco (lui stesso sofista) nella *Repubblica* (337a) come metodo di inganno dialettico attuato evitando di affermare alcunché, ma anche in quello più moderno teorizzato molti secoli dopo da Quintiliano come una figura del linguaggio o tropo in cui *contrarium ei quod dicitur intelligendum est* (*Institutio oratoria*, 9, 2, 44). Qui, come vedremo, non si tratta proprio di affermare il contrario di ciò che è detto nel testo (cioè l'eventuale colpevolezza di Elena, da cui comunque l'orazione parte e che non interessa specialmente a Gorgia), ma una diversa valutazione della persuasione e della violenza. L'ironia non verte sull'enunciato, ma sull'enunciazione: l'io esterno afferma e insieme nega di voler restaurare con il suo discorso la "verità" su Elena non per mettere in dubbio la vicenda omerica, bensì per attaccare la possibile verità o capacità di rivelazione [*aletheia*] dei discorsi e sostituirla col loro "potere" [*dynamis*].

Inoltre per un autore che sostiene che «l'essere, in quanto è oggetto esterno a noi, non può diventar il nostro *logos*» cioè è inconoscibile e che «anche si potesse comprendere, sarebbe incomunicabile agli altri» (DK 82 B 3,83-85 = SEXT. EMP., *adv. Math.* VII, 83-85, affermazioni sostanzialmente confermate dal suo allievo diretto Isocrate<sup>13</sup> e dunque non sospette di forzatura polemica), è ovvio che l'argomentazione razionale su un evento storico o mitico (comunque esterno, dunque inconoscibile, incomprendibile, incomunicabile) non può che essere per l'appunto "uno scherzo", cioè non possa implicare l'impegno personale dell'oratore alla verità e neppure dunque la sua adesione al *logos*. Il che, fra l'altro, costituisce una seconda ragione per evitare di identificare la persona di Gorgia con l'"io" che agisce nel brano.

Vi è infine una terza ragione, di nuovo interna al testo per sostenere che l'io che afferma l'innocenza di Elena non veicola delle convinzioni di Gorgia, ma va considerato una figura ipotetica e finzionale, decisamente ironica. Si tratta dell'inizio del brano (DK 82 B 11,1), dal punto di vista strutturale simmetrico al *paignion* della conclusione citata prima: una premessa che dovrebbe porre la ragione per giustificare l'obiettivo dell'orazione, cioè discolpare Elena:

«È decoro (*kosmos*) allo stato una balda gioventù; al corpo, bellezza; all'animo, sapienza; all'azione, virtù; al *logos*, verità (*aletheia*). Il contrario di questo è disdoro. E uomo e donna, e *logos* ed opera, e città e azione, conviene onorar di lode chi di lode sia degno; ma sull'indegno riversar onta; poiché è pari colpevolezza e stoltezza tanto biasimare le cose lodevoli, quanto lodare le riprovevoli».

È evidente che questi sono *topoi* generici, di buon senso etico, fatti per essere accettati da qualunque uditorio come motivazione di un *logos* serio, non fatto "per gioco". Ma essi, con la teoria del decoro, della lode e del biasimo, presuppongono esattamente il contrario delle grandi tesi di Gorgia, vale a dire che le cose siano, che siano in un certo modo, che siano conoscibili per come sono, comunicabili adeguatamente e valutabili nel bene e nel male. L'*Encomio* inizia cioè – senza nessuna vera ragione, perché queste premesse non saranno più usate – avanzando presupposti etici del tutto opposti alle teorie ontologiche,

<sup>13</sup> Cfr. DK 82 B 1 = ISOCR. 10,3.

epistemologiche e comunicative del suo autore, che li smentirà alla fine.<sup>14</sup> È chiaro che anche qui abbiamo una forma molto esplicita di ironia, un parlare del contrario di quel che si crede per mostrarne l'assurdità. Leggiamo una rivendicazione della verità, della virtù, della sapienza, mescolate senza troppi riguardi alla bellezza (che Elena certamente per il mito aveva) e della baldanza o coraggio (attribuiti comunemente agli eroi greci che scesero in guerra per lei), in capo a una "dimostrazione" che pretende – senza usare fatti nuovi, per pura forza di persuasione – di rovesciare un giudizio che fa parte dei luoghi comuni culturali greci (la colpevolezza di Elena fedifraga), e dunque intende stabilire provocatoriamente con la sola forza delle parole quel che doveva apparire come una ovvia non-verità e anche una provocazione etica, volendo anche restituire l'onore a una donna che secondo i criteri greci certamente non poteva dirsi virtuosa. In definitiva l'"io" dell'*Encomio* parte affermando verità e virtù in un discorso che ha lo scopo di stabilirne il carattere indecidibile e irrilevante. Dice e disdice, di Elena, del *logos*, della virtù e anche di se stesso.

Si tratta di un paradosso evidente e sfrontato, che si dichiara come tale. Non siamo di fronte dunque a una semplice finzione, al gioco di immaginare una difesa di Elena, ma alla falsificazione di questo stesso gioco, alla *finzione di una finzione*: non solo Gorgia non difende Elena davvero, perché questo sarebbe fuori tempo e luogo, ma neppure finge davvero di farlo. Finge di fingerlo, usa la finzione a pretesto per parlare d'altro, in particolare di sé e del *logos*, come vedremo subito.

### 3. Una rete semantica

La struttura dell'*Encomio* presenta un'introduzione (paragrafi 1 e 2), una conclusione (paragrafo 21) e un'argomentazione centrale, secondo uno schema semplificato o forse ancora primitivo dell'articolazione canonica dei discorsi, come sarà poi sviluppata dalla *dispositio* della retorica classica. L'argomentazione centrale, a sua volta, è strutturata "secondo un metodo logico" [*logismon*] (2) suddividendo il fatto in discussione secondo un certo numero di possibilità subordinate: «ella fece quel che fece o per cieca volontà del Caso, e meditata decisione di Dèi, e decreto di Necessità; oppure rapita per forza; o indotta con parole» (6). È un metodo molto preciso, che troviamo anche nel *Palamede* e che presenta un grado molto alto di somiglianza del ragionamento dialettico dei dialoghi socratici. Si finge cioè di accettare la conclusione che si vuole smentire, la si suddivide in casi subordinati e se ne mostra l'impossibilità di ciascuno di essi per falsificare la premessa. Nel *Palamede* il ragionamento è molto intricato e si giustifica

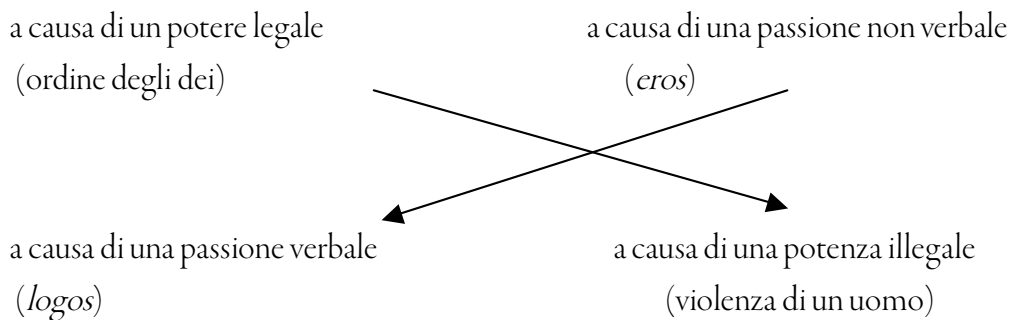
---

<sup>14</sup> Si può richiamare a questo proposito il commento di Cicerone (*Brut.* 12, 47): «Anche Gorgia compose dei "luoghi comuni"; infatti di ogni singolo argomento scriveva insieme l'elogio e il biasimo, giudicando egli esser questo il compito precipuo dell'oratore: saper innalzare un argomento con l'elogio, e poi dopo demolirlo col biasimo». Cfr. PLATONE, *Fedro* 267a-b: «Tisia e Gorgia, i quali videro come il verosimile sia da tenere in conto più del vero e con la forza del discorso fanno apparire grande ciò che è piccolo e piccolo ciò che è grande, vecchio ciò che è nuovo e al contrario nuovo ciò che è vecchio».

spesso analogamente alla dialettica platonica per via di suddivisione logica,<sup>15</sup> ma nell'*Encomio di Elena* è semplicissimo.

Contrariamente alla discolpa di Palamede, che lavora tutta per negare il fatto, qui si ammette che Elena sia fuggita con Paride a Troia, come vogliono tutte le fonti fedeli a Omero<sup>16</sup>. Né si prova a smentire in generale che una donna volontariamente fuggitiva dal tetto coniugale sia colpevole. Si discute invece sulle cause di questa fuga, secondo l'idea generale che se un'azione ha una causa, allora è determinata da questa e chi la compie non ha responsabilità (il che in prospettiva porterebbe a eliminare qualunque colpa, dato che, secondo la formulazione leibniziana, *nihil est sine ratione*). Le possibili ragioni discusse nell'*Encomio* sono quattro (senza che peraltro sia data una giustificazione neppure implicita per la loro individuazione o per l'esclusione di altri motivi). Si dice che Elena può essere fuggita con Paride o per violenza (stupro o rapimento), o per volontà divina («degli dei, del Caso o di Necessità», specifica Gorgia che peraltro fu accusato di ateismo dagli ateniesi e costretto a fuggire dalla città) o perché convinta dai *logoi* di qualcuno (probabilmente dello stesso Paride) o per *eros*. È facile organizzare le quattro ragioni in un quadrato semiotico (Per il senso di questo schema cfr. A. GREIMAS e J. COURTÉS, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, cit., *ad vocem*):

#### Le ragioni della fuga di Elena



<sup>15</sup> Si veda, per un esempio fra i tanti, il paragrafo 82 B 11a 7: «Ammettiamo che la cosa sia avvenuta mediante un colloquio: io m'intendo con lui e lui con me, in qualche modo. Ma chi, con chi? Io, greco, con lui barbaro. E in che modo ascolto e parlo? forse da solo a solo? ma non ci comprenderemo a vicenda. O forse con un interprete? ma allora egli divien terzo testimone di cose che van tenute nascoste».

<sup>16</sup> Ma è noto che vi è un certo numero di narrazioni per cui Elena non è mai andata a Troia, sostituita da un fantasma (*eidolon*). La più nota di queste versioni è contenuta nella tragedia di Euripide *Elena*, rappresentata per la prima volta nel 412. Dato che l'*Encomio* non è datato, è impossibile stabilire se Gorgia la conoscesse prima di scrivere il suo discorso. Ma certamente ne venne a conoscenza nell'ambito del suo periodo di attività dato che visse fino al 375 circa e continuò a operare fino all'ultimo. Ed è lecito supporre che Euripide non si sia inventato completamente il rovesciamento del mito, per cui le sue fonti probabilmente erano disponibili anche a Gorgia, che comunque scelse di non usare questa versione. Un'altra fonte celebre e più antica, certamente nota a Gorgia, è la *Palinodia* di Stesicoro (630-555): «Οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος οὗτος / οὐδ' ἔβας ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις / οὐδ' ἴκεο Πέρραμα Τροίας» («Non vi è nulla di vero in questo discorso, non andasti mai sulle fitte navi, non giungesti sulle mura di Troia»).

Le ragioni sulle diagonali si contraddicono, quelle sul piano orizzontale si oppongono. Tutte assieme sviluppano e dispiegano l'argomento fondamentale dell'argomentazione di Gorgia, cioè che Elena non si mosse liberamente, ma fu costretta a farlo. Lo schema fa vedere come questa costrizione può avere una causa individuale o impersonale, essere connessa a un dire oppure inarticolata, avere natura divina (anche Eros è un dio) o umana.<sup>17</sup>

I casi dell'intervento divino e del ratto sono citati per primi, probabilmente in quanto sono i più facili da enunciare e da portare a sostegno della tesi dell'innocenza. Sono innanzitutto "legendariamente veri", nel senso che sono entrambi attestati nella versione dominante del mito. Quanto all'intervento divino, Afrodite promette a Paride l'amore della donna più bella del mondo come premio se la farà vincere il "concorso" del pomo d'oro e, come traduce efficacemente Monti, «di funesto amor contento il fece».<sup>18</sup> Ed è chiaro da tutta la mitologia che alla volontà degli dei è impossibile opporre resistenza.

Che quello di Paride fosse un rapimento, dunque un atto di violenza, è poi un luogo comune non solo della poesia ma anche della storia greca, sistemato com'è proprio all'inizio dell'opera di Erodoto<sup>19</sup>. In un caso e nell'altro Elena è solo oggetto di un'azione altrui, non ha libertà di scelta e dunque la sua innocenza è difficilmente contestabile.

A Gorgia in realtà questi casi servono non tanto per argomentare sulla condizione di Elena, quanto per stabilire una teoria dell'azione come imposizione straordinariamente meccanica, in cui non vi è possibilità di scambio, di discussione, di negoziazione, ma semplicemente qualcuno obbliga qualcun altro a fare: «Naturale è infatti non che il più forte sia ostacolato dal più debole, ma il più debole sia dal più forte comandato e condotto; e il più forte guidi, il più debole segua» (6). È la teoria che leggiamo difesa non dallo stesso Gorgia nel dialogo platonico a lui dedicato, ma dall'allievo Callicle e da Trasimaco, anche lui un sofista probabilmente allievo di Gorgia, nel primo libro della *Repubblica*.

Qui ha un valore strategico: *kratos*, *dynamis* e *bia*, le parole chiave della discussione sul potere degli dei e sulla violenza degli uomini, si applicheranno, come vedremo, in maniera peculiare al *logos*. Esse innervano tutta l'argomentazione, comparando più di tredici volte direttamente nel breve scritto. Insieme

---

<sup>17</sup> È interessante notare che le stesse posizioni di senso, non date come alternative ma come tappe di un percorso, si possono ritrovare nelle formulazioni di Stesicoro e Euripide che assolvono Elena "per non aver commesso il fatto" (ma la sottopongono a tentazioni di diverso genere, una dopo l'altra).

<sup>18</sup> *Il. XXIV*, 25-30. Versioni più ampie del mito in Ovidio (*Heroides* XVI, 71ss., XVI, 149ss. e V, 35ss.), Luciano (*Dialoghi degli Dei* 20) e Igino (*Fabulae* 92).

<sup>19</sup> «Raccontano poi che alla generazione seguente Alessandro, figlio di Priamo, volle procurarsi mediante un rapimento una donna greca – avendo egli avuto notizia di questi accadimenti –, ben consapevole che non avrebbe dovuto risponderne, dal momento che neppure coloro ne avevano dovuto rispondere. Così, dunque, quando egli rapì Elena, i Greci per prima cosa decisero di inviare degli ambasciatori per chiedere che Elena venisse restituita e che il rapimento venisse risarcito. Tuttavia, a queste richieste quelli che l'avevano rapita risposero rinfacciando il rapimento per parte loro di Medea ed il fatto che costoro chiedessero dagli altri soddisfazione senza averla essi stessi data e senza aver restituito quello che a loro veniva richiesto» (ERODOTO, *Storie*, I, 3).



a *psyché* (15 ricorrenze), *doxa* (7 ripetizioni), *peitho* (10 repliche) coi loro derivati e soprattutto a *logos* e *legein* (36 volte, che si dovrebbero raddoppiare includendo la terminologia legata, come *aletheia*, *onoma* ecc.), queste parole costituiscono l'ossatura semantica dell'*Encomio*, una serie di catene isotopiche fittamente intrecciate che trasmettono il suo senso con la loro ripetizione, prima che con il peso degli argomenti.

Prima di esaminare questa rete di riferimenti, conviene prendere in considerazione le altre due possibili cause esposte da Gorgia come determinanti (e dunque scusanti) della fuga di Elena. Partiamo da *Eros*. È evidente che non si tratta dell'amore nel senso usuale nella nostra cultura moderna: Gorgia lo descrive come un fatto quasi esclusivamente ottico, cioè il fatto che «lo sguardo di Elena, diletto dalla figura [soma] di Alessandro,<sup>20</sup> ispirò all'anima fervore [*prothymia*] e zelo d'amore [*milla erotos*]» (19), giustificando quest'analisi in termini teorici e poi con vari esempi. In generale accade che «la natura delle cose che vediamo non è quale la vogliamo noi, ma quale è coesistente a ciascuna; e per mezzo della vista, l'anima anche nei suoi atteggiamenti ne vien modellata» (15). «Sicché certe cose per natura addolorano la vista, certe altre l'attirano» (18). Così per esempio la visione del nemico in guerra produce timore al di là del bello e del giusto, vera e irresistibile follia (16-17). Mentre i pittori «diletto la vista» producono al contrario «dolci visioni» con la stessa «potenza» che «sconvolge l'anima». «Eros è un dio» e quindi è «potente» ma esercita la sua forza in questa maniera ottica e inarticolata. Per questa ragione «è un'infirmità umana e una cecità della mente [*anthropon sema kai psyches agnoema*], non è da condannarsi come colpa, ma da giudicarsi come sventura; venne infatti, come venne, per agguati del caso, non per premeditazioni della mente [*gnomes*]; e per ineluttabilità d'amore, non per artificiosi raggi».

Anche qui l'idea è quella di una vera e propria determinazione psichica da parte della vista, si tratti di immagini o di oggetti reali, in particolare di «corpi», come nel caso di Elena: una determinazione incontrollabile, non negoziabile, che ha le stesse caratteristiche dell'azione fisica. La «bellezza del corpo» di Paride agisce con la stessa violenza di un suo effettivo rapimento ed è altrettanto irresistibile. L'oggetto passivo di questa azione è la *psyché*, che in questo caso appare certamente meglio tradotta con «mente» che con «anima», come spesso si fa. L'influenza della vista sulla mente è ovviamente individuale, ma ha anche effetti collettivi: produce paura e fuga al di là dell'onore e della legge (16-17): «Molti poi cadono in vani affanni, e in gravi malattie, e in insanabili follie; a tal punto la vista ha impresso loro nella *psyché* le immagini delle cose vedute». Vi è un tono compiaciuto in queste considerazioni, e un'evidente stima nei confronti di chi è capace di determinarle (i pittori [*grafeis*]).

La stessa tesi fondamentale viene sostenuta a proposito del *logos*, infallibile anch'esso, naturalmente non governato dai pittori ma dai sofisti. Il *logos* «persuade» e «illude la *psyché*», esso infatti è «è un potente signore [*dynastes megas*], che con piccolissimo corpo e invisibilissimo, divinissime cose sa compiere» (8).

<sup>20</sup> Alessandro è un altro nome di Paride. Che l'amore parta da un «corpo bello» è teoria condivisa dal Platone del *Simposio* che ne colloca la visione alla base del percorso di ascesa all'universale (211b-c). Un corpo bello, dice Platone, o piuttosto Diotima, «genera bei ragionamenti».

Vi sono «incantesimi ispirati di parole» [*entheoi dia logon epoidai*] che «blandiscono e persuadono e trascinano col loro fascino», di cui si sono trovate «due tecniche di fascinazione e magia basate su errori della *psyché* e inganni dell'opinione [*doxa*]» (10). Di conseguenza vi è un «imperio della persuasione, la quale, pur non avendo l'apparenza dell'ineluttabilità, ne ha tuttavia la potenza. Infatti un *logos* che abbia persuaso una *psyché*, costringe la *psyché* che ha persuaso, e a credere nei detti, e a consentire nei fatti» (12), sicché «la persuasione, congiunta con il *logos*, riesce anche a dare alla *psyché* l'impronta che vuole» (13). Vale la pena di notare che la "costrizione" (viene usata una forma derivata da *ananke*, con una evidente connotazione di necessità) è spiegato qui con l'immagine dell'"impronta" [*typos*]: cioè di nuovo di un'azione fisica diretta. In definitiva «c'è tra la potenza del *logos* e la disposizione dell'anima lo stesso rapporto che tra l'ufficio dei farmaci [*pharmakon*]<sup>21</sup> e la natura del corpo. Come infatti certi farmaci eliminano dal corpo certi umori, e altri, altri; e alcuni troncano la malattia, altri la vita; così anche dei *logoi*, alcuni producono dolore, altri diletto, altri paura, altri ispirano coraggio agli uditori, altri infine, con qualche persuasione perversa, avvelenano l'anima e la stregano» (14).

Sono effetti potentemente emotivi. Nella sua forma poetica, il *logos* produce «un brivido di spavento, [...] una compassione che strappa le lacrime, [...] una struggente brama di dolore, e la *psyché* patisce, per effetto delle parole, un suo proprio patimento» (10). Anche qui, dunque, la causazione è quasi fisica: non c'è differenza per Elena fra essere stata rapita da Paride e aver sentito un suo discorso ben costruito.

#### 4. Elogio dellogos

È evidente che Gorgia sta formulando qui una teoria della comunicazione, la sta anche propagandando – e allo stesso tempo cerca di praticarla, influenzando i suoi lettori non a favore di Elena, ma di se stesso. Non si tratta semplicemente di un pezzo di bravura, che pure è evidente nell'originale greco del testo (non nell'italiano dove praticamente tutte le fioriture e le figure retoriche dell'espressione vanno perdute): con il pretesto di fingere di difendere Elena, Gorgia non solo dà mostra della sua abilità retorica, ma difende e propaga il suo ruolo culturale e sociale. Vi è dunque nell'*Encomio* un notevole annidamento di livelli. In primo luogo fuori dal testo vi è un mondo per cui Elena è un personaggio lontano. Il testo si apre e si chiude con l'enunciazione di un soggetto che pretende di difenderla dalle calunnie, che peraltro nel mondo reale sono solo pallide connotazioni, luoghi comuni, non ardenti condanne. Il compito viene svolto allineando i quattro tipi di violenza che Elena avrebbe potuto subire per costringerla al suo tradimento, uguali fra loro nella loro forza trascinante e dunque nella capacità di scusarla per il malfatto

<sup>21</sup> L'immagine del *pharmakon*, com'è noto, ha un ruolo importante anche nella discussione platonica sulla scrittura; cfr. J. DERRIDA, *La pharmacie de Platon*, in ID., *La dissémination*, Seuil, Paris, 1972; trad. it. a cura di S. Petrosino, *La disseminazione*, Jaca Book, Milano 1989 (la traduzione italiana era già apparsa in volume separato: ID., *La farmacia di Platone*, Jaca Book, Milano 1985).

evidentemente involontario o comunque irresistibile – ma anche nel loro fortissimo carattere emozionale in cui l'attrazione e il terrore sono entrambi subiti con la forza di una teofania. Fra gli esempi e gli argomenti apparentemente usati per sostenere la costrizione subita da Elena e dunque per discolparla, si cela il vero senso dell'operetta, cioè l'affermazione del potere sovrumano, rapinoso, erotico del *logos*.

Non si tratta semplicemente di un'interpretazione più o meno maliziosa. Vi sono due dati testuali che indicano nella promozione del *logos* il centro dell'opera. Innanzitutto troviamo una serie convergente di tracce isotopiche che si intrecciano nei paragrafi dedicati al *logos*. Innanzitutto a) le tracce che rimandano all'attività discorsiva (oltre ai termini tradotti con *logos*, troviamo *biasimare*, *lodare*, *confutare*, *verità*, *testimonianza* ecc.); poi b) in relazione fitta con queste vi è il filo costante della *persuasione* e la sua influenza c) sulla *psyché* che viene descritta con termini d) che riguardano *forza*, *energia*, *potere* e produce e) *fama*, *opinione*, con forti f) effetti emotivi e passionali. Queste sei catene isotopiche insieme coprono quasi un quarto delle parole significative dentro il testo e sono disseminate in maniera tale da ricoprirlo tutto, ma spesso una per volta (per esempio nel paragrafo (6) è presente quasi solo la linea della forza, nel (17) e (18) solo gli effetti emotivi, dall'(1) al (3) solo i riferimenti discorsivi ecc.). Esse invece convergono e si intrecciano nei paragrafi centrali dall'(8) al (14) in cui si parla della possibilità che Elena sia stata per così dire rapita dal *logos*. Centrali nell'architettura del discorso, questi paragrafi sono anche il suo obiettivo fondamentale, il suo asse logico, quelli in cui si esalta il potere persuasivo del *logos*, il suo dominio sulla *psyché*, la sua forza irresistibile.

Non a caso, questo è l'altro dato testuale rilevante, la parola *logos* coi suoi derivati è la più frequente fra i vocaboli significativi ed è la più pervasiva. È *logos* l'autoriferimento a «questo discorso» (2), (5), (21); sono *logoi* le articolazioni interne dell'*Encomio*, le singole ragioni addotte (15) e anche la razionalità o il metodo impiegato (2), la facoltà di parlare (7). È *logos* il mezzo della seduzione verbale di Paride (12) e la parola che in astratto persuade (12), (13), (14) ecc. e in generale il dire (2). Sono *logoi* quelli dei fisici, dei filosofi e soprattutto i discorsi pubblici di natura politica o giudiziaria che Gorgia sta in certo modo vendendo: quei «*logoi* coercitivi degli agoni oratorii, in cui un *logos* diletta una gran folla e la persuade se è scritto con arte [*techné*], e non se è detto secondo verità [*aletheia*]» (13). Quest'idea della tecnica del *logos* contrapposta alla sua verità è evidentemente ciò che ha di mira Gorgia, la sua definizione più completa e fondata di *logos* e anche la ragione della contrapposizione con il *logos* socratico e platonico che ci verrà conservato dalla linea dominante della tradizione filosofica ma anche religiosa dell'Occidente (si pensi all'*incipit* del Vangelo di Giovanni).

Il *logos* di Gorgia è performativo, efficace, è un'azione che ha effetti sulla *psyché* individuale e collettiva, che è capace dunque di determinare passioni e azioni, piaceri e angosce, ma anche di plasmare la *doxa*, di regolare il comportamento collettivo. Vi sono evidenti affinità con ciò che oggi chiamiamo comunicazione, con la sua capacità persuasiva, di intrattenimento, di formazione dei comportamenti collettivi. E vi è in questo testo un inizio, certamente troppo meccanico ma interessante di teoria dell'uso del linguaggio come atto linguistico e non semplicemente come informazione. In questo senso «il *logos* è

un potente signore [*dynastes megas*], che pur dotato di un corpo piccolissimo [*smikrotatos*] e invisibile [*afanestatos*] compie le opere più divine [*theiotatos*]]» (8). Piccolissimo e invisibile, oggi noi diremmo piuttosto “immateriale”, ma potentissimo: come non intendere così il funzionamento della comunicazione?

Non bisogna naturalmente sopravvalutare queste somiglianze, che non hanno nessuna base storica, fra un sofista bandito dalla linea principale della riflessione filosofica europea ventiquattro secoli fa e meccanismi sociali che hanno preso peso e visibilità teorica solo nel contesto culturale contemporaneo, anche se certamente in certa misura hanno sempre regolato la convivenza collettiva. Ma può essere interessante ripensare oggi, dal nostro punto di vista, a questo testo singolare e intrigante.