

Forme ed evento

Tre immagini dialettiche

GUIDO BRIVIO

ABSTRACT: *Forms and event. Three dialectical images*

Reworking the Carlo Diano's categories of form and event, the text try to display, through three "dialectical images", a path in ancient greek theory and practice of images. The myth of the first portrait birth, the transformation of the meaning of gods representation in archaic and classical Greece, the platonian "condemnation" of images and the problem of the double mimesis are the ways for querying the theoretical status of the image according to an urgently untimely perspective, showing its provocative, paradoxical fertility for contemporary thought.

KEYWORDS: image, form, event, *mimêtikê*, *eidôlon*, *eikôn*.

Consegnando inevitabilmente ai margini dell'impensato il paradosso di una parola che cerca di afferrare la natura dell'immagine, una serie di questioni, tra le altre, continuano a dischiudersi con prepotente immediatezza sul rapporto tra immagine, intensità originaria e parola interpretante. Perché proviamo delle emozioni quando osserviamo un'immagine e che cosa se ne trasmette nelle nostre interpretazioni? Ovvero qual è il rapporto tra la presenza e la sue rappresentazioni? In che modo e a che titolo le immagini ci fanno conoscere la realtà? Com'è possibile che l'immagine costituisca al tempo stesso, nella storia della sua interpretazione, la *porta regale* e il velo di *mâyà* della realtà? Quali sono i modi della sua fruizione e interpretazione che ne sanciscono l'una o l'altra possibilità?

Elaborando, nella loro semplicità aurorale e *inattuale*, le categorie di forma ed evento¹, Carlo Diano intendeva offrire un'immagine alla dinamica irriducibilmente dialettica tra quell'evento o intensità originaria che fa da sostrato e sostanza alla nostra esperienza e la sua strutturazione e chiusura nei modi o forme del suo darsi. Se l'evento accoglie già al suo interno, in

1. Il richiamo è ovviamente a C. Diano, *Forma ed evento*, Venezia, Neri Pozza, 1952 e alla rielaborazione successiva, Idem, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, Vicenza, Neri Pozza, 1968², in particolare pp. 11-41.

un'impensabile, asimmetrica *coincidentia oppositorum*², la tensione paradossale tra l'*hic et nunc* del soggetto³ per cui l'evento accade e l'*ubicumque et semper* di quell'avvolgente infinità spazio-temporale da cui l'accadimento è sentito provenire, la forma contiene in sé una tensione ancora maggiore tra forma assoluta — *eidos* che esaurisce la sua essenza e annulla la sua relazione nella pura contemplabilità e che è sempre esposto al pericolo di trasformarsi in *eidôlon* — e forma eventica — *symbolon* che dall'evento nasce e all'evento infinitamente fa ritorno, trovando la sua ragione solo in vista di quell'alterità invisibile che l'evento è.

Il rapporto che esiste tra l'evento e la sua forma eventica si declina dunque in una specularità bipolare tale per cui la forma stessa è in grado di conservare senza annullarla l'apertura dell'evento e di riprodurla nella sua ripetizione, a tal punto che questa forma «non è reale se non nell'atto in cui con la ripetizione si riapre all'evento»⁴. Ma ciò può accadere solo perché nell'evento è già all'opera un movimento — quello tra il limite del suo *hic et nunc* e l'infinità dell'*ubicumque et semper* da cui sorge — che porta pendolarmente l'evento dal suo centro alla sua periferia. Questo movimento di ripetizione e di riflessione — e dunque di duplicazione e riproduzione — che si determina all'interno dell'evento prefigura e contiene *in nuce* quello tra la forma e il suo evento, per cui questo trova a livello della rappresentazione, e cioè della forma, il suo arresto e la sua cristallizzazione. Si dà in questo modo, secondo Diano, non la coincidenza o l'identità ma l'unità ineffabile — al di là della relazione e che pure la sostiene — tra rappresentato e vissuto e cioè tra forma ed evento, la cui sintesi compiuta si realizza nell'arte come ciò che può essere insieme contemplato e vissuto⁵.

Se ciò che più attrae in un pensatore è trovare quello che Feuerbach, e Agamben con lui⁶, chiama *entwicklungsfähigkeit*, il punto di sviluppo, non sembra del tutto inutile rideclinare esplicitamente il discorso di Diano all'ambito dell'immagine e dell'interpretazione. Come l'evento sembra intrinsecamente segnato al tempo stesso dalla puntualità del *nunc* e dalla ripetibilità infinita del *semper*, così la forma stessa appare inevitabilmente sospesa tra l'opacità finita dell'*hic* e la trasparenza infinita dell'*ubicumque*. Se forma è dunque l'immagine così come lo è la sua interpretazione — che

2. Cfr. Idem, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, cit., p. 29, in cui Diano preferisce non usare il termine nel rischio che evochi un'identità e una parificazione ontologica dei termini.

3. Cfr. *ivi*, p. 15 in cui Diano preferisce al termine soggetto quello di *cuique*, nella convinzione che «la coscienza dell'io come persona è una delle più tarde conquiste dell'uomo, e ne è anche la più precaria».

4. *Ivi*, p. 27.

5. Cfr. *ivi*, p. 54.

6. Cfr. G. Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008 e L. de la Durantaye, *Giorgio Agamben: A Critical Introduction*, Stanford, Stanford University Press, 2009, p. 9.

appaiono dunque allineate per un momento sullo stesso piano — evento è ciò da cui la forma interpretante nasce, su cui cresce e che si trasmette come il suo contenuto e dunque come ciò che produce l'esperienza che noi facciamo di quella forma, e che ce la restituisce nuovamente alla sua natura di evento. Forma — cioè immagine e interpretazione — ed evento sembrano così coinvolti in una sorta di circolo ermeneutico in cui l'uno, inevitabilmente e fecondamente, non può non tradursi nell'altro. Se l'evento, come ciò che può essere solo vissuto, restituisce al silenzio la forma attraverso l'assenza di espressione, la forma, come ciò che può essere solo contemplato, riduce al silenzio l'evento attraverso l'assenza di relazione. All'interno della forma stessa si riproduce specularmente la medesima dinamica: l'immagine restituisce al silenzio l'interpretazione attraverso l'assenza di parola e l'interpretazione rende al silenzio l'immagine attraverso la parola. Ed è proprio questo silenzio a rendere fecondo l'intero processo, perché è da esso e in esso che può generarsi il movimento opposto che ricollega le due polarità rimettendo in moto ancora una volta il circolo tra forma ed evento, tra immagine e interpretazione.

La breve rassegna che seguirà sarà la rapsodia problematica di questo rapporto tra evento originario e forma interpretante, del modo in cui l'evento si dà e si sottrae, si afferma e si nega, si realizza ed è tradito attraverso e nella forma, in quella forma particolare che è l'immagine, e del modo in cui questo si trasmette e si attualizza nell'interpretazione. Questo percorso si realizzerà per tasselli tanto ideali quanto parziali, funzionanti al modo di "immagini dialettiche" che tentino di riunire fulmineamente in una costellazione *ciò che è stato* con l'ora della sua interpretazione⁷. Questo itinerario si costituisce così in una sorta di "dialettica nell'immobilità" i cui vari elementi vengono esposti, più che in una spiegazione o interpretazione, in una sorta di *übersichtliche Darstellung*, quella "rappresentazione perspicua"⁸ che è per Wittgenstein una ridisposizione sinottica degli elementi e un congiungimento delle rassomiglianze che cerca di illuminare il fatto nella sua costituzione interna⁹ e il cui processo possiede un carattere piuttosto estetico e artistico.

7. Cfr. W. Benjamin, *Die Passagenwerk*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982 (tr. it. di G. Russo, *Opere complete, I "passages" di Parigi*, Torino, Einaudi, 2000, vol. IX, pp. 531-534).

8. Cfr. L. Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, Oxford, Blackwell, 1953, §122, e Idem, *Bemerkungen über Frazers "The Golden Bough"*. «Synthese», Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 17 (1967), p. 241 (tr. it. di S. de Waal, *Note sul "Ramo d'oro" di Frazer*, Milano, Adelphi, 1975, p. 29). Una limpida esposizione del concetto di *übersichtliche Darstellung* attraverso i luoghi delle opere wittgensteiniane si trova in I. Valent, *Invito al pensiero di Wittgenstein*, Milano, Mursia, 1989, pp. 164-166. Per un inquadramento generale su Wittgenstein antropologo si veda M. Andronico, *Da un punto di vista antropologico*, in *Capire Wittgenstein*, a cura di M. Andronico, D. Marconi, C. Penco, Genova, Marietti, 1988, pp. 270ss.

9. Cfr. J. Bouveresse, *Wittgenstein: la rime et la raison*, Paris, Minuit, 1973, p. 222.

Un po' come l'*armoire à glace* proustiano, che a differenza di tutti gli altri mobili ha il potere di riflettere — e per questo assomiglia allo scrittore — l'immagine, in virtù della sua doppia natura, è dotata tra tutti gli oggetti di uno statuto speciale e problematico. È più degli altri oggetti, in virtù del suo potere di rappresentarli e di rifletterli, ed è meno, poiché sta necessariamente per qualcos'altro. Essa si costituisce dunque, di volta in volta, come un ente speciale e privilegiato, che ha il potere di rivelare e di riflettere, oppure come un sub-ente, ontologicamente vacuo e gnoseologicamente ingannevole nel suo rapporto con la realtà, votato irrimediabilmente a simularla.

I.

Questi caratteri problematici dell'immagine appaiono già, in modo esemplare, nel racconto mitico di quella che è forse la creazione della prima immagine di una forma umana, ovvero l'invenzione del ritratto. Secondo il racconto di Plinio il Vecchio¹⁰, la figlia di Butade, un vasaio di Sicione che lavorava a Corinto, era innamorata di un giovane che si apprestava a partire per un lungo viaggio. Volendo fissare l'immagine dell'amato, la giovane ricalcò sulla parete il profilo dell'ombra di lui proiettata dalla luce di una lucerna, e dal suo disegno il padre ricavò un modello in argilla. In questo modo nacque l'arte plastica che, seguendo altre indicazioni di Plinio¹¹, sarebbe alla base di tutte le arti che lavorano sul volume — dalla statuaria al cesello alla scultura — e coinciderebbe con la nascita della pittura stessa, che trae egualmente origine dal rilievo dell'ombra di una figura umana attraverso linee. L'arte di creare immagini sembra dunque trovare in questo racconto, e perciò nel ritratto dell'amato, il suo archetipo. Esso delinea e annuncia, nella sua mitica essenzialità, i caratteri fondamentali di ogni immagine: il desiderio inappagabile, la lontananza e l'assenza, la separazione, il lutto o il rimpianto melanconico, la potenza dell'immaginazione.

2.

Volendo ricostruire insieme con Jean-Pierre Vernant la vicenda, qui intesa come esemplarmente filosofica e non strettamente storico-genetica¹², del-

10. Cfr. Plin. *Nat. hist.* XXXV 151. Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 10-12.

11. Cfr. Plin. *Nat. hist.* XXXV 156; XXXV 15.

12. Per la scansione cronologico-iconeologica che segue cfr. J.-P. Vernant, *De la prèsentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence*, «Revue d'Esthétique», Paris, (1984), n. 7, pp. 41-49, poi in Idem, *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, Maspéro, 1965, (tr. it. di M. Romano, B. Bravo, *Mito e*

l'uso e della natura dell'immagine in Grecia, è possibile riconoscere una prima fase della storia greca, immediatamente posteriore all'VIII secolo, in cui le rappresentazioni del divino non possono essere ancora definite immagini nel senso consueto del termine: ritenute opera non umana e destinate a non essere osservate da occhi comuni, queste immagini, la cui esistenza rende presente una potenza con cui stabilire un contatto, costituiscono una sorta di figurazione dell'invisibile; la loro visione coincide dunque con una rivelazione, iniziazione al fondo enigmatico ed esorbitante della vita¹³. Per queste realtà, che prendono il nome di *xoanon* e che trovano nel paradosso dell'aniconicità il mezzo per esprimere l'alterità che le anima, non sembra dunque ancora possibile parlare di rappresentazione in senso proprio: totalmente sbilanciate sull'oggetto presentato, di cui sono evocazione e presenza, esse realizzano un'immediata coincidenza tra una forma, che tende a sfociare in una sorta di invisibilità del visibile, e un contenuto, che testimonia invece di una piena visibilità dell'invisibile¹⁴.

Da questo stato iniziale, in qualche modo tipico di una società mitico-rituale e fortemente sacralizzata, si determina un processo di progressiva esteriorizzazione e personalizzazione del divino che conduce, fra le altre cose, all'edificazione del tempio classico e del culto pubblico, ma soprattutto alla creazione della statua antropomorfa della divinità. Immagine esemplare di questo stadio è l'*hedos*, termine con cui si indica sia il tempio che è dimora della divinità sia la sua statua, e che rivela un'esplicita coincidenza fra il divino e il suo carattere di esteriorizzazione pubblica; è infatti esattamente attraverso la sua immagine che il dio è presente nella propria dimora. La statua antropomorfa rappresenta così uno slittamento significativo del sacro in direzione della visibilità per cui il *simbolo* divino si trasforma in *immagine* del dio. La scoperta del corpo umano che questo processo comporta non equivale tuttavia a una riduzione antropomorfa degli dèi, ma inaugura piuttosto una concezione del corpo umano come immagine del divino; è infatti in qualità fisiche come forza, bellezza, giovinezza, che il divino trova un'incarnazione e una rappresentazione visibile come vita inestinguibile e incorruttibile che sta alla radice di uomini e dèi. In questa prospettiva va ricollocata l'estrema importanza della verosimiglianza e dell'imitazione per l'arte antica. In una dimensione di compiuta coincidenza fra realtà visibile e

pensiero presso i Greci, Torino, Einaudi, 1970); sulla messa in guardia dall'assunzione di un paradigma evolucionista, come quello applicato da Vernant, in quanto attestazione di un processo storico, si vedano le opportune osservazioni di N. Salomon, *La zattera di mimesis*, Venezia, Marsilio, 2001, pp. 14-15.

13. Sull'iniziazione misterica come riconoscimento ultimo della dimensione della pura visibilità della vita cfr. G. Agamben, M. Ferrando, *La ragazza indicibile*, Milano, Electa, 2010, pp. 7-32.

14. «[...] quanto meno v'è di contemplabilità e di forma, tanto più v'è di potenza e di evento», C. Diano, *Linee per una fenomenologia dell'arte*, cit., p. 25.

mondo divino, il corpo, la forma e ogni evento dell'apparire costituiscono di per sé una testimonianza della presenza del sacro, al di là di qualsiasi necessità di trascendenza del sensibile. La *mimêsis* antica non è in questo senso semplice imitazione o rappresentazione realistica di ciò che è, ma una vera e propria ri-presentazione della realtà in grado di cogliere ciò che a prima vista nella realtà non appare e che pure ne costituisce l'elemento essenziale, la natura originaria¹⁵. Attraverso la rammemorazione di questa presenza in virtù del potere paradossale della rappresentazione stessa, l'arte antica afferma la sua innocenza nella sua veste di sostituto e non di doppio della realtà. E sarà esattamente nella dialettica di questi termini che si giocherà la possibilità della condanna o della giustificazione dell'immagine¹⁶.

Nel momento in cui, già in epoca classica, la figura umana e la rappresentazione della realtà vengono progressivamente perdendo il loro carattere sacro, l'immagine comincia a decadere dal suo statuto di segno della presenza del divino nel mondo. Nella prospettiva dualistica che comincia ad affermarsi, il fantasma della trascendenza getta la propria ombra sulla realtà trasformandola in apparenza. L'*eidôlon* non è più, come nell'epoca omerico-esiodea, apparizione reale del doppio, sostituto o fantasma psichico collegato alla dimensione dei morti, del sogno o degli spettri, ma diviene, con Platone, la realtà sensibile stessa — immagine o corpo¹⁷ — mentre la *psychê*, dalla sua natura spettrale, all'opposto, si riveste di caratteri realistici

15. Cfr. D. Guastini, *Prima dell'estetica. Poetica e filosofia nell'antichità*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 19–21.

16. Cfr. M. Bettini, *Il ritratto dell'amante*, cit., pp. 264–265.

17. Cfr. J.-P. Vernant, *Figures, idoles, masques*, Paris, Juillard, 1990, pp. 34–35 (tr. it. di A. Zangara, *Figure, idoli, maschere*, Milano, Il Saggiatore, 2001). Nella tradizione omerico-esiodea il termine *eidôlon* può indicare rispettivamente il *phasma*, fantasma prodotto dalla divinità a somiglianza della persona vivente (cfr. Hom. *Il. V* 449–453), l'*oneiros*, apparizione in sogno di un doppio fantasmatico inviato dagli dèi e simile all'essere reale (cfr. Hom. *Il. II* 56–58; *Od. IV* 794 sgg.), e la *psychê*, spettro del defunto, doppio della persona viva ma privo di consistenza (cfr. Hom. *Il. XXIII* 72; *Od. XI* 476; *XXIV* 14); analogamente, per i tragici, l'*eidôlon*, oltre allo spettro, evoca in genere tutto ciò che si crede reale e non lo è poiché vuoto e inconsistente, puro nulla che si nasconde dietro le apparenze di solidità, senza che ciò comporti tuttavia un richiamo al problema del rapporto copia/originale (cfr. Esch. *Agam.* 839; *Soph. Aïax* 126); per Erodoto, *eidôlon* è lo spettro (cfr. *Hdt. Hist. V* 92) ma anche, come per Platone, l'immagine artificiale fabbricata dall'uomo — ad esempio una statua — come suo sostituto (cfr. *Hdt. Hist. I* 51; *VI* 58). In un'altra direzione, di minore contrapposizione cronologica di questi aspetti dell'*eidôlon* — psichico vs sensibile — va la lettura di Carlo Brillante, cfr. M. Bettini, C. Brillante, *Il mito di Elena*, Torino, Einaudi, 2004, pp. 149–151. A prescindere dalla sua attendibilità filologica, l'analisi di Vernant rivela comunque la tendenza che si verifica nel mondo antico ad uno slittamento tra adesione alla realtà visibile — percepita come ontologicamente vera poiché restituita al suo fondo invisibile (riconoscimento dell'*eidôlon* soltanto nella dimensione psichica) — e sospetto nei confronti del mondo manifesto, avvertito come essenzialmente ingannevole e fallace, poiché disgiunto od opaco alla realtà intelligibile (attribuzione dell'*eidôlon* alla dimensione del sensibile e conseguente attribuzione di realtà a quella della *psychê*). Che questo processo, come sembra, non sia stato scandito in modo così rigorosamente cronologico non può che testimoniare — in tutta la sua rilevanza ontologica — la paradossale compresenza di istanze opposte, e necessarie, nella storia dell'immagine.

e veritieri¹⁸. In una dimensione in cui la realtà perde il suo carattere divino e il visibile appare in quanto separazione dall'invisibile, l'immagine diviene necessariamente *eidôlon*, simulacro colpevole del reale, ingannevole artificio privo di innocenza e verità.

Il peccato originale dell'*eidôlon* non risiede dunque a ben vedere nell'immagine in quanto tale ma nel reale stesso che, apparendo spogliato della sua invisibilità, rivela la propria nudità come colpa. Se nel mondo arcaico l'immagine serviva a dare realtà e forma materiale alla presenza certa e immanente del divino, a partire almeno da Platone, e più oltre nella tarda antichità e col cristianesimo, il movimento che si vorrà produrre sarà esattamente l'opposto: offrire un senso trascendente alla realtà sensibile deserta o almeno resistente al sacro, trasfigurandola e proiettandola in una dimensione puramente spirituale. In quest'ottica di scollamento tra verità e realtà, in cui il vero coincide piuttosto con l'invisibile, l'idea stessa di verosimiglianza dell'arte perde di senso, aprendo a quella derealizzazione estetica che condurrà al primato dello psichico — nella forma dell'ideale prima e del fantasmatico e del soggettivo poi — nell'ambito dell'espressione artistica.

Il processo del progressivo, fatale scollamento tra immagine ed essenza — tra forma ed evento — sino qui descritto si presta a essere interpretato secondo una prospettiva di perdita dell'origine. Se in una fase iniziale l'essenza originaria divina era immediatamente presente attraverso una forma tendenzialmente extrarappresentativa — l'aniconicità degli *xoana* — in quella successiva la figura umana, e l'imitazione, introducono un livello di manifestazione e di espressione formale più complessa che rivela il processo di esteriorizzazione in corso. La successiva e progressiva prevalenza dell'elemento visibile, fino al punto di uno scollamento e di un oblio della presenza che esso veicola, rappresenta un'affermazione ulteriore dello stesso fenomeno di manifestazione estroversa dell'origine che, esprimendosi, si disperde nella molteplicità.

A questo livello estremo di manifestazione, in cui tutta l'essenza è consumata nell'espressione, la percezione stessa dell'origine è assente, mentre la forma comincia ad acquistare un'autonomia dal proprio contenuto. L'originale assente si declina nella forma della *presenza di un'assenza*, confermando quel carattere costitutivamente luttuoso e insieme desiderante dell'immagine che il mito della nascita del ritratto aveva già rivelato, mentre la forma si ritrova come proiettata al di là del visibile nel tentativo di rendere alla presenza, come nell'arte tardoantica e cristiana, ciò che appartiene al regno della pura invisibilità. L'immagine comincia così il proprio viaggio a

18. Già in Pindaro tuttavia, analogamente a tutta una tradizione orfico-misterica e soteriologica, la *psychê* come *eidôlon* non è più il fantasma del defunto ma il doppio d'origine divina che dimora nel corpo e gli sopravvive (cfr. Pind. fr. 131, 62 Bergk Schroeder).

ritroso nel tentativo di risalire alla propria origine immanifesta, esponendosi al duplice destino di una vacuità riproduttiva che se da un lato, sulla scorta della consumazione del rapporto tra forma ed evento, genera una dispersione rappresentativa e una moltiplicazione illusionistica, dall'altro, nella sua proiezione asintotica e desiderante, riesce a testimoniare, per via puramente negativa, la tensione a un riassorbimento nell'origine e nella non manifestazione¹⁹. Dalla presenza dell'origine attraverso un minimo di espressione, alla progressiva affermazione di una sua manifestazione espressiva ed esteriorizzante, fino alla virtuale assenza dell'originale nella pura rappresentazione e al movimento asintotico e antirappresentativo di risalita in direzione di esso, la storia dell'immagine sembra riprodurre nella sua dinamica, fino a coincidervi, il movimento cosmogonico e soteriologico stesso: dalla manifestazione dell'origine alla sua dispersione fino al riassorbimento in essa e alla sua reintegrazione.

3.

Situato allo snodo tra società orale e civiltà della scrittura, tra provenienza arcaica e mondo classico, tra innocenza mitica del visibile e dramma razionale della rappresentazione²⁰, Platone testimonia a partire dalla modalità stessa della sua espressione la paradossalità embricata e insolubile del rapporto esistente tra forma ed evento, tra immagine ed essenza. Mentre l'intento di una ricognizione anche soltanto sintetica della questione dell'immagine in Platone supererebbe di gran lunga i limiti di questa esposizione²¹, almeno un punto della questione dovrà essere indagato: il senso della celebre condanna platonica dell'immagine, e dell'arte, che trova la sua formulazione classica nel decimo libro della *Repubblica*²². Se da un lato è proprio a partire

19. In questo senso procede la lettura derridiana della vicenda di Butade, intesa come indice della "cecità" strutturale del ritratto: il carattere intrinsecamente aniconico — asintoticamente e apofaticamente aniconico — del ritratto può essere riconosciuto nel suo tentativo paradossale di rappresentare l'invisibile (presenza) all'opera nel visibile, testimoniando l'invisibilità intrinseca del visibile stesso. Cfr. J. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, Paris, Gallimard, 1991, p. 54 (tr. it. di A. Cariolato, F. Ferrari, *Memorie di cieco*, Milano, Abscondita, 2003).

20. Cfr. A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 1963 (tr. it. di M. Carpitella, *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 1973).

21. Oltre ai classici E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen in der Kunst in Platons Dialogen*, in *Vorträge der Bibl. Warburg*, Leipzig-Berlin, Teubner, 1922-1923, vol. II, I, 1924, pp. 1-27 (tr. it. di A. Pinotti, *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, Milano, edizioni libreria Cortina, 1998) e P.-M. Schuhl, *Platon et l'art de son temps*, Paris, P.U.F., 1952², cfr. tra i lavori più recenti sul problema dell'immagine in Platone, cui si rinvia per una bibliografia completa e per la loro perspicuità, L. M. Napolitano Valditara, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, Milano, Vita e Pensiero, 2007; J.-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, Paris, Aubier, 2009.

22. Cfr. Plat. *Resp.* 596c-608b.

dalla tradizione platonica e dalla sua riflessione sul bello che si è sviluppata la linea principale dell'estetica occidentale nella sua discendenza metafisica, fino al Rinascimento e al Romanticismo e oltre, dall'altro è proprio con Platone, come è noto sino allo stereotipo, che si afferma una condanna della dimensione puramente sensibile e di ciò che, come le arti, ne porta indelebilmente impressa la stigmata. Se per un verso si è cercato in ogni modo di neutralizzare questa condanna²³, esaltando la prospettiva di una metafisica del bello e il suo sviluppo neoplatonico attraverso una reinterpretazione sostanzialmente antiplatonica della nozione di idea²⁴, appare oggi irrinunciabile, in una società in cui prevale quello che Lyotard ha chiamato *modus aestheticus*²⁵, interrogare in tutta la sua urgente inattualità il senso di questo interdetto e di questo rimosso che grava sulla cosiddetta condanna platonica dell'immagine e delle arti, le cui conseguenze per una "società delle immagini" sono peraltro ben lontane dall'essere ancora realisticamente considerate. Una condanna tanto più enigmatica e paradossale in quanto Platone stesso non esita, com'è noto — a prescindere dall'importanza che si intenda attribuire a essi nell'economia del suo pensiero — a utilizzare ampiamente immagini e miti in alcuni dei momenti più rilevanti della sua filosofia nonostante che li consideri, come le opere che li rappresentano, *tritta apekonta tou ontos*²⁶.

Com'è possibile dunque, in definitiva, che Platone tenga insieme uso e condanna dell'immagine?

In virtù di quella che si può considerare una proficua ambiguità filosofica, non sembra possibile distinguere chiaramente miti, metafore, analogie o allegorie nell'opera di Platone, che egli stesso preferisce chiamare genericamente, oltre che *mythoi*, appunto *eikones* o *eidôla*, cioè immagini. Se si aggiunge a questo che nel *Sofista*, oltre a elencare i vari tipi di immagine²⁷, egli accenna agli *eidôla legomena*²⁸, le immagini parlate che vengono create dallo scrittore — e che costituiscono, in svariati casi, delle immagini di immagini, poiché il tema stesso dell'immagine vi si trova esposto — appare legittimo estendere il discorso sull'immagine a ogni forma rappresentativa

23. Cfr. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin, Hessling, 1960² (tr. it. di E. Cione, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006³, pp. 1-4) e per il problema di questa attitudine critica M. L. Catoni, *Quale arte per il tempo di Platone?* in *I Greci*, a cura di S. Settis, Torino, Einaudi, 1997, vol. II, 2, pp. 1015-16.

24. Cfr. E. Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, tr. it. cit., pp. 5-17.

25. È l'attitudine tipica di una società in cui, venendo meno i valori, il bisogno di investimento si sposta sul loro modo di rappresentarli, cfr. J. F. Lyotard, *Anima minima*, in *Filosofia '92*, a cura di G. Vattimo, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 161, tr. it. di E. Soetje.

26. Plat. *Resp.* 599a1. Sul tema dell'immagine nel *Sofista*, cfr. il fondamentale A. Vasiliu, *Dire et voir. La parole visible du Sophiste*, Paris, Vrin, 2008.

27. Cfr. Plat. *Soph.* 266a-d.

28. Cfr. Ivi, 234c6.

e interpretativa, scrittura compresa, come le celebri indicazioni sulla sua pericolosa ambiguità nel *Fedro* — che costituiscono un'immagine speculare della cosiddetta condanna dell'arte e dell'immagine nella *Repubblica* — lasciano d'altronde facilmente intendere. E al tempo stesso, proprio il fatto che Platone utilizzi questi *eidôla legomena* ripetutamente nei suoi dialoghi mostra indiscutibilmente che di questi *eidôla* — come di tutti gli altri — sia possibile fare un uso non semplicemente mendace come quello in cui incorre l'*eirônikos mimêtês*, l'imitatore simulatore²⁹.

È proprio indagando il concetto platonico di *mimêsis* nel *Sofista* che appare evidente come per Platone il problema non sia tanto la veridicità o la falsità dell'immagine — del mito, dell'arte o della scrittura, cioè di ogni forma rappresentativa — in quanto tale, ma in relazione al suo uso, alla sua finalità e alle intenzioni dei suoi autori, interpreti e fruitori. Detto in altri termini, la questione propriamente platonica non è tanto quella dell'immagine quanto quella della rassomiglianza³⁰.

Se nel celebre passo della *Repubblica*³¹ la *mimêsis* sembra subire la sua inappellabile condanna ontologica che la colloca, nella gnoseologia platonica, *tritos apo tês alêtheias*³², di tre gradi lontana dalla verità, occorre ricordare che questa condanna è pronunciata contro la *mimêtikê*, l'arte mimetica, e non contro la *eidôlopoiikê*, la tecnica di produzione d'immagini a cui si fa riferimento nel *Sofista*, e che l'identificazione tra *mimêsis* ed *eidôlon*, tra imitazione ed immagine, non è propria della *Repubblica* ma solo del *Sofista* in cui peraltro la tecnica mimetica, e i diversi tipi di immagini che ne scaturiscono, sono sottoposti a una distinzione dettagliata³³.

Lo Straniero del *Sofista* distingue infatti due tipi di *mimêtikê*, l'*eikastikê* e la *phantastikê*³⁴; se entrambe convergono nella creazione di immagini, il tipo di immagini che esse producono è del tutto differente. La prima è in grado di dar forma a un'immagine (*eidôlon*) rassomigliante (*eikôs*) alla realtà, cioè un *eikôn*³⁵; il suo autore dovrà dunque necessariamente conoscere il modello e sapere come riprodurlo³⁶. La seconda può invece soltanto far apparire o far sembrare (*to phainesthai kai to dokein*)³⁷, senza giungere in alcun modo alla realtà e alla verità di ciò che rappresenta. Ciò che essa

29. Cfr. L. M. Napolitano Valditara, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., pp. VI–XII.

30. Cfr. J-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, cit., p. 141.

31. Cfr. Plat. *Resp.* 596a–598b.

32. Ivi, 597e7.

33. Cfr. per la distinzione che segue la ricostruzione di J-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, cit., pp. 139–151.

34. Cfr. Plat. *Soph.* 235b ss.

35. Cfr. ivi, 236a8; 235d9.

36. Cfr. Plat. *Leg.* 669a–b.

37. Plat. *Soph.* 236e1.

produce non è dunque una copia rassomigliante ma un'apparenza di copia, che suggerisce una rassomiglianza che in realtà non esiste, come ben sa il suo autore, l'*eirōnikos mimêtês*, l'imitatore simulatore, ovvero il sofista. Le immagini che vengono prodotte da questi due tipi di *mimêtikê* non hanno dunque la stessa natura né il medesimo grado di realtà. La prima è un *eikôn* — se si vuole sottolineare il carattere di somiglianza — o un *eidôlon* — se si vuole evidenziare il carattere di impronta visibile o traccia che un oggetto ha lasciato su un'altra materia — cioè una copia rassomigliante a ciò di cui è immagine, mentre la seconda è un *phantasma*³⁸, un simulacro che non ha un vero legame o rassomiglianza con la realtà che vorrebbe rappresentare ma che semplicemente la simula. Si potrebbe dire che mentre la prima *mimêtikê* cerca un rapporto veritiero e oggettivo con la realtà, la seconda, e il suo autore, lo mancano, rimanendo più o meno volontariamente schiavi dell'immediatezza sensibile e delle impressioni soggettive, trattenendosi e trattenendoci irrimediabilmente in esse³⁹.

L'immagine, in ogni caso, è sempre per Platone in un rapporto di differenza ontologica rispetto a ciò che rappresenta: essa è altro dall'oggetto a cui si riferisce e tuttavia esiste solo in relazione a quello, non ha dunque una realtà e un'identità ontologica autonoma ma soltanto eteronoma⁴⁰. In quanto *eikôn*, è caratterizzata al tempo stesso da un rapporto di affinità e di alterità: affinità con un modello che le conferisce il suo unico senso, e alterità rispetto a esso, poiché a questo irrimediabilmente non identica. La sua rassomiglianza si fonda così su una differenza incolmabile e su una similitudine condannata a non divenire mai un'identità⁴¹.

Ciò che costituisce interamente il senso dell'immagine è dunque il rinvio al suo modello; tolto questo, ogni immagine cessa immediatamente di essere reale e vera, trasformandosi in quella mendacia ontologica che la fa incorrere nella celebre condanna. Ma la cattiva mimesi che genera questa immagine fallace non costituisce, come abbiamo visto, un fatto naturale e necessario, che scaturisca dalla natura stessa dell'immagine; essa è il frutto di autore ingannevole, incantatore o sofista, che trascurando il riferimento strutturale dell'immagine a quell'*altro* che ne è il senso e il fine, genera un simulacro perverso, contaminato subdolamente dal veleno del nulla, e che pretende e riesce a imporsi proprio per questo come realtà autonoma che reduplica il modello divenendone una sorta di pericoloso doppio o sostituto⁴². Ma questo inganno, è importante ricordarlo, non può prodursi senza

38. Cfr. *ivi*, 236b6–7; 239e–240a.

39. Cfr. E. Cassirer, *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen in der Kunst in Platons Dialogen*, tr. it. cit., pp. 36–37.

40. *Heteron*, cfr. Plat. *Soph.* 240a8.

41. Cfr. J-F. Pradeau, *Platon, l'imitation de la philosophie*, cit., p. 145.

42. Cfr. L. M. Napolitano Valditara, *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, cit., pp. 137–211.

il concorso di un soggetto che intenda produrre un *phantasma*, un'immagine ingannevole che distoglie dalla realtà e dalla sua conoscenza, e di altri soggetti che siano disposti a dare credito a questi simulacri, nutrendosene, alimentandoli e diffondendoli. Appare chiara a questo punto, in tutta la sua portata urgentemente inattuale, la contemporaneità del monito che la riflessione platonica sull'immagine ci consegna: in una società di simulacri, di copie senza originale, di estetizzazione nichilistica, il richiamo al valore etico e paideutico dell'immagine, al suo riferimento ad un irrinunciabile *heteron* che è il vero *telos* di ogni rapporto conoscitivo. Senza questo, senza la sua tensione gnoseologica, che per Platone è etica e metafisica a un tempo, l'immagine è solo un fantasma nocivo e pericoloso, una sirena che provoca estetici naufragi. Non c'è da stupirsi dunque che essa venga bandita, insieme con la cattiva arte mimetica che la produce, dalla sua *Repubblica*.

Per questo si può dire dell'immagine, di questo *pharmakon* mortale o salvifico, quello che Platone dice di uno dei suoi modi d'essere, e cioè del mito: *kalos ho kindynos*, un *bel pericolo* o un *utile rischio*, secondo quello che Socrate non manca di ricordare nel *Fedone*⁴³, in una feconda, inestinguibile ambiguità tra utilità e bellezza.

guido.brivio@unito.it

43. Plat. *Phaed.* 114d6. Cfr. per questo L. Brisson, *Platon les mots et les mythes*, Paris, La Découverte, 1994², pp. 144–151 e G. Brivio, *Paradoxa Aphroditae. Le origini antiche della duplice dea e l'amor platonico*, Genova, il Melangolo, 2007, pp. 161–169.