

FRANCISCO DE OLIVEIRA  
PAOLO FEDELI  
DELFIN LEÃO  
Coordenadores

# O ROMANCE ANTIGO

## ORIGENS DE UM GÉNERO LITERÁRIO



Universidade de Coimbra



Università degli Studi di Bari

COIMBRA  
2005

## IMMAGINI POETICHE

### Sulla funzione delle *Bildbeschreibungen* nel romanzo di Achille Tazio

BERNHARD ZIMMERMANN

Universidade de Freiburg i. Br.

#### I.

La descrizione degli utensili e delle opere d'arte, dei luoghi (la cosiddetta *topotesía*), della natura e del paesaggio è una tecnica letteraria contemplata in diversi generi letterari a partire da Omero nella descrizione dello scudo (*Iliade* 18, 478 ss.) e dallo scudo esiodeo (*Aspis*), sino alla tarda antichità e all'età bizantina. Una particolare fioritura la ebbe la *ekphrasis* retorico-letteraria che apparteneva nelle scuole di retorica alla propedeutica nel quadro dei cosiddetti *progymnasmata* – in proposito vanno menzionati in primo luogo Teone di Alessandria (I sec. d.C.), Ermogene di Tarso (II sec. d.C.), Aftonio (IV/V sec. d.C.) e Nicòlao (V sec. d.C.) – al tempo della Seconda Sofistica – cioè nel I e II secolo d.C.

Un caso speciale di queste *ekphraseis* è la descrizione dei dipinti: l'*Erodoto o Aezione* (62) di Luciano, il suo *Zeuxis o Antioco* (63), parti della *Casa* (10, specialmente 20–32) e il suo *Eracle* (5), la cosiddetta *Tabula Ceбетis*, ma soprattutto le *Immagini* di Filostrato reintrano in questo genere di *Bildbeschreibungen* letterarie, il cui effetto proseguì sino alla tarda antichità – penso alla scuola retorica di Gaza o anche alla letteratura cristiana.

Scopo di questi autori è di far nascere nella mente dello spettatore o nel lettore una riproduzione del dipinto descritto in virtù della loro maestria letteraria (*τέχνη*), della mimèsi verbale di un'opera d'arte. Lo Pseudo-Longino nel suo trattato *Sul sublime* (15,1 s.) mette in risalto questa facoltà da parte dell'oratore o dello scrittore di suscitare nello spettatore una chiara immagine dell'oggetto descritto – egli parla di *φαντασία*, altri di *εἰδωλοποιία* – come presupposto fondamentale

di un buon autore. Nel *La Casa* (specialmente cap. 2 s., 5) Luciano sottolinea la prestazione di uno scrittore che sia capace di creare dipinti con le parole, senza colori, senza mezzi di rappresentazione figurativi e senza dimensioni spaziali, eppure di dare un piacere estetico (τέρψις). In questa 'circolazione' mimetica – il poeta descrive un oggetto che nella mente dell'uditore riguadagna forma – anche il fruitore si fa allo stesso tempo artista, nel momento in cui traspone un testo letterario in un dipinto mentale, certo un artista di minor qualità, giacché si serve solo della mimèsi, dell'imitazione mentale, non tuttavia, come il poeta, dell'arte (τέχνη). Scopo del poeta non è tuttavia soltanto quello di suscitare nell'occhio interno del fruitore una riproduzione il più possibile esatta della cosa descritta, ma quello di avvincerlo con la sua descrizione e di solleticare le sue emozioni.

La descrizione e interpretazione di dipinti nei testi dell'epoca della Seconda Sofistica è connotata da una certa convezionalità: l'io-narrante vede – sovente in un tempio o in un bosco sacro – un dipinto che in virtù della sua particolare qualità egli contempla con stupore, ma che in virtù del suo carattere estraneo non può interpretare). Un conoscitore autorevole (έρμηνεύς, ἐξηγητής) gli spiega il dipinto, gli svela il significato nascosto del mito rappresentato, può addirittura nella sua descrizione ridare vita al dipinto, generando movimento o lasciando parlare i personaggi tra di loro. Questi *topoi* sono particolarmente marcati nell'*Eracle* di Luciano e nella *Tabula Cebetis*.

Questo tipo di letteratura si trova in tensione tra arte figurativa e letteratura, ma l'autore di una *Bildbeschreibung* traspone l'oggetto di un'arte mimetica, la quale, per citare Lessing (*Laokoon* XV): "tramite i suoi segni o i mezzi della sua imitazione, che essa può unire solo nello spazio deve completamente rinunciare del tempo". L'autore conferisce così a un'opera dell'"arte spaziale" attraverso la 'successione temporale' necessaria in una espressione verbale (*Laokoon* XVIII) il carattere di un racconto o addirittura di un dramma in miniatura. Contemporaneamente interpreta l'azione rappresentata e dà un significato in particolare ai sentimenti dei personaggi. Filostrato nel Proemio (5) alle sue *Immagini* (Εἰκόνας) chiama questo modo di procedere έρμηνεύειν τὰς γραφάς, 'interpretazione dei dipinti'.

Particolare attenzione meritano le *ekphraseis*, quando non sono concepite come singoli pezzi come nel caso di Luciano o di Filostrato, bensì accorpato in un contesto più grande, giacché acquistano nella trama di una grande opera come un epos o un romanzo un certo significato – spesso simbolico e vengono inserite per rispecchiare l'accaduto, per interpretarlo o anticiparlo. Nel mio contributo vorrei

indagare la funzione delle *Bildbeschreibungen* in un romanzo della Seconda Sofistica, quello di Achille Tazio. Si mostrerà che nel romanzo le *ekphraseis* servono sotto diversi aspetti come chiave interpretativa.

## II.

Achille Tazio ha accorpato nel suo romanzo in otto libri, la storia d'amore di Clitofonte e Leucippe ricca di complicazioni, quattro ampie *Bildbeschreibungen*: all'inizio il ratto di Europa da parte di Zeus trasformatosi in toro (1, 1, 3-13), nel terzo libro un Diptychon, Andròmeda e Promèteo incatenati a una roccia (3, 6, 3-3, 8, 7) e infine nel V libro l'esposizione della storia di Tèreo e Filòmeda (5, 3, 4-5, 5, 9). A questo si aggiunge una dettagliata descrizione del giardino alla fine del I libro (15-16), la quale, come si mostrerà, deve esser vista nel medesimo contesto del dipinto d'apertura, il ratto di Europa.

Il romanzo comincia con una situazione di *Bildbeschreibung* che a un lettore risultava familiare dalla letteratura e dalla prassi degli esercizi retorici del tempo: nella visita dei monumenti delle città di Sidone all'io-narrante salta agli occhi un dipinto nel quale è rappresentato il ratto di Europa. In perfetta adesione alla tradizione dell'*ekphrasis* retorica l'autore prende lo spunto per una descrizione dal vasto impianto dello straordinario dipinto: Europa, seduto sul toro che nuota nel mare agitato e allo stesso tempoo lo tiene a freno, circondata da delfini e guidata da amorini; sulla riva, radunato in un *locus amoenus* il gruppo delle fanciulle, dalle quali Europa è appena stata strappata e i cui volti esprimono in parte ancora l'allegria per il gioco, in parte lo sconcerto per il rapimento. Giacché il narratore proprio per l'amore non provava avversione si lascia sfuggire: "Quale potenza emana un lattante (si intende Eros fanciullo) su cielo terra e mare" (1, 2, 1). Come non altrimenti ci si aspetterebbe dalla prassi della *Bildbeschreibung* retorica, si avvicina in quel momento un'altro personaggio, un giovane di nome Clitofonte, come successivamente si apprenderà (1, 3, 1). Ci si attende che egli assuma il ruolo di interprete (ἐξήγητής, ἑρμηνεύς), quale anche dappprincipio appare, visto che si presenta come un raffinato specialista che per propria sofferta esperienza sa bene di che tratta il dipinto e viene deluso: il ragazzo infatti non dà alcuna interpretazione del dipinto, bensì, su preghiera del narratore, prende spunto in un vicino, ombroso boschetto di platani – qui abbiamo il tipico *locus amoenus*, sulla scorta del *Fedro* platonico, che invita a un dialogo sull'amore (Achille Tazio 1, 2, 3) – per un

lungo racconto, l'emozionante, intricata storia del suo amore per Leucippe.

L'intero racconto di Clitofonte in otto libri occupa dunque il posto della consueta e attesa spiegazione del dipinto. Tuttavia ciò che viene offerto non è l'interpretazione dell'episodio narrato del mito di Europa; piuttosto, l'immagine suscita in Clitofonte uno sciame di ricordi della sua trascorsa avventura amorosa (1, 2, 2). L'aggancio con la terminologia della *Bildbeschreibung* viene tuttavia mantenuto quando Clitofonte rileva che gli eventi a seguire rendevano simili le proprie vicende a quelle di un mito (1, 2, 2). Tramite l'avviamento di una situazione tipica da *Bildbeschreibung* e dell'improvvisa variazione dello schema tradizionale l'autore costringe il lettore a collegare il seguente racconto di Clitofonte, che prende il posto dell'interpretazione del dipinto, come avviene di consueto nella *Bildbeschreibung*, con il dipinto di Europa. Si dovrà pertanto supporre alla grande *ekphrasis* all'inizio del romanzo spetta un significato contenutistico, anche se dapprima ancora cifrato. Anche in altre *Bildbeschreibungen* il dipinto può costituire all'inizio per l'osservatore un enigma, che solo in seguito viene risolto – così ad esempio nell'*Eracle* di Luciano o nella *Tabula Cebetis*. In Achille Tazio il mito non è, certo, enigmatico – proprio il mito di Europa si trova in numerose pitture murali – ma il nesso tra l'immagine e l'azione è purtuttavia per il lettore al principio ancora un enigma, che l'autore lo esorta a decifrare – nel momento in cui il lettore mette in relazione di volta in volta la sequenza degli eventi con il dipinto e con il significato che si palesa a poco a poco.

Che Achille Tazio suggerisca al lettore questo procedimento ermeneutico, lo chiarisce egli stesso in appendice all'ultima *ekphrasis* nel V libro. Soltanto l'ultima descrizione presenta tutte le parti abituali: la *Bildbeschreibung* (διήγημα, 5, 3, 4) e, introdotta dalla domanda di Leucippe "Cosa significa la storia rappresentata nel dipinto?" (5, 5, 1), l'interpretazione del dipinto. Tra descrizione e interpretazione è inserito un preve passo che fornisce la giustificazione per porre in relazione *Bildbeschreibung* e azione: Menelao, un giovane amico della coppia, ammonisce Clitofonte e Leucippe riguardo al dipinto: "Credo che dovremmo tenere il nostro cammino alla volta di Faro. Tu vedi infatti due segni infausti, il battito d'ali di un uccello che ci ha sfiorato, e la minaccia che questo dipinto racchiude. L'interprete dei segni dicono che si debba guardare alle storie raffigurate nei dipinti, quando ci riproponiamo qualcosa e un dipinto ci salta agli occhi per caso e confrontiamo il risultato di ciò che abbiamo realizzato con la storia rappresentata. Qui tu vedi quanta mala sorte racchiuda il dipinto: un

amore illegittimo, un vergognoso adulterio, il triste destino delle donne." (5, 4).

Achille Tazio fa così in modo – e questo è significativo per il suo stile narrativo – che solo nell'ultima *Bildbeschreibung* si comprenda come le *ekphraseis* vadano ordinate nel contesto dell'opera: vale a dire come anticipazioni allusive, cifrate della vicenda futura, in cui il lettore deve costantemente rivedere a seconda dello stato degli eventi la sua interpretazione della *Bildbeschreibung* con il prosieguo del racconto. Quando si fa questo si possono rilevare le tre seguenti funzioni delle *ekphraseis* strettamente connesse tra di loro: 1. l'anticipazione cifrata dell'azione, 2. la preparazione dell'atmosfera o l'adombramento della vicenda futura, e 3. il riflesso degli eventi a un livello per così dire metaforico nelle raffigurazioni.

1. *Anticipazione dell'azione*: in tutte le *Bildbeschreibungen* del romanzo l'azione viene anticipata. Il rapimento di Europa trova la sua soluzione nel rapimento della sorella di Clitofonte, Calligone, la quale come Europa viene rapita sulla spiaggia da uomini di un certo Callistene (2, 18, 4–6) e nella fuga in nave di Clitofonte e di Leucippe (2, 32). Nel dittico Andròmeda/Promèteo, situato nel tempio del vaticinante Zeus Casio a Pelusion, viene delineata la ripetuta cattura di Leucippe e l'imprigionamento di Clitofonte (cf. 6, 14, 1) così come la svolta fortunata del loro destino e la definitiva salvezza della coppia per mezzo della prova della virginità di Leucippe, evento che si svolge in una grotta rocciosa (8, 13s.). Giacché nel dipinto non si vedono solo gli incatenati, ma anche i salvatori, Pèrseo ed Èracle, si tratta di un accenno al lieto fine. L'anticipazione che il dipinto di Filòmela e Tèreo nel V libro contiene, l'amore illegittimo, l'adulterio e il triste destino delle donne, ottiene la sua conferma negli avvenimenti successivi, soprattutto nella sorte di Leucippe, ma anche nell'avventura amorosa di Clitofonte con la ricca Mèlite e l'accusa di adulterio da parte del consorte di Mèlite.

2. *Preparazione dell'atmosfera*: oltre all'anticipazione immediata dell'azione c'è un secondo livello, la preparazione dell'atmosfera, che governa le vicende e che deve avvincere il lettore. In tutte e quattro le *Bildbeschreibungen* Achille Tazio dà un peso particolare alle emozioni dei personaggi rappresentati: nel dipinto di Europa che apre il romanzo la coppia contrapposta è gioia e paura (1, 2, 7), nel dipinto di Andròmeda bellezza e paura, dove la fiorente bellezza corrisponde alla gioia nel dipinto di Europa e la tensione dei contrapposizioni di Achille Tazio viene espressa nell'ossimòro "in questo modo il pittore l'aveva ornata di avvenente paura" (3, 7, 3). Promèteo irradia speranza e paura

(3, 8, 7), e nel dipinto di Tèreo e Filòmela infine l'atmosfera è determinata dal riso ignaro e dallo sconcerto di chi sa (5, 3, 7).

Paura, speranza e gioia sono in realtà le emozioni, dalle quali le *dramatis personae* e i lettori del romanzo sono influenzati. Proprio attraverso la sistemazione in coppie oppositive Achille Tazio esprime il costante 'bagno di sentimenti contrastanti', al quale sono esposti la coppia di amanti e con loro i fruitori del romanzo. Questo conflitto è abbellito particolarmente dalla giustapposizione di impulsi opposti in seno a Clitofonte, quando dinnanzi alla porta della camera da letto di Leucippe si crede davanti all'esaudimento dei suoi desideri (2, 13, 4): la paura stuzzicante davanti al pericolo che egli corre mette scompiglio nelle sue speranze, la gioiosa attesa di raggiungere quello che si augura ardentemente ricaccia via la paura.

3. *Effetto di riflesso*: Preparazione dell'atmosfera e anticipazione dell'azione confluiscono nella descrizione del giardino del primo libro (1, 15). Le parole con cui vengono descritte le piante, gli alberi e i fiori hanno talvolta una sfumatura erotica, sono metafore dei desideri sessuali che dominano Clitofonte: i germogli sono pieni di succo, sono sovrapposti, stanno uno sopra l'altro, il giardino è pieno di abbracci e di avvolgimenti, a guardare il mondo delle piante si potrebbe quasi, volendo, credere di vedere certe posizioni erotiche.

E anche in questa scena Achille Tazio gioca con la tradizione della *Bildbeschreibung*: alla vista del parco in fiore che è circondato da un muro, come un quadro da una cornice (1, 15, 1) Clitofonte e il suo amico si accingono a interpretare in senso erotico quello che vedono – dappertutto vedono, come già era stato anticipato all'inizio nel dipinto di Europa – l'onnipotenza di Eros. Con lo scopo di sedurre Leucippe (1, 16, 1) i due amici offrono una interpretazione erotica del giardino, una 'delizia per le orecchie' a sfondo erotico (1, 16, 1). Questa descrizione e spiegazione del giardino (1, 17s.) sta ad indicare il successo augurato: Leucippe diviene parte di questa natura animata dall'eros. Nell'aspetto, nel viso, nei capelli e negli occhi rispecchia la natura circostante, proprio come i fiori si rispecchiano nell'acqua e nel piumaggio degli uccelli (1, 15, 6; 1, 15, 8). Achille Tazio parla più volte in questo contesto di specchio, κάτοπτρον (1, 9, 4), così che 'tecnica del riflesso' potrebbe essere l'espressione adeguata per questa terza funzione delle *ekphraseis*: elementi delle diverse *ekphraseis* vengono afferrate come nell'azione come in uno specchio e sfidano a mettere gli eventi in diretta correlazione col quadro.

Si deve far cenno di un ultimo punto: il contesto delle quattro *Bildbeschreibungen* con la tecnica narrativa del romanzo. Achille

Tazio fa riferire la storia d'amore da un io-narrante, da uno che è coinvolto in persona, appunto Clitofonte stesso. Specialmente nella prima parte del romanzo, nella quale sono significativamente incorporate le *Bildbeschreibungen*, il racconto si accosta spesso a un atteggiamento narrativo personale, in particolare nelle scene in cui Clitofonte deve assistere due volte alla presunta morte della sua amata e solo più tardi si scioglie l'enigma (3, 15-3, 17; 5, 7). Come nelle *Bildbeschreibungen* che precedono immediatamente le rispettive morti apparenti di Leucippe, l'autore lascia il lettore insicuro anche in momenti particolarmente critici del racconto. Solo più tardi l'enigma viene risolto, ciò che è stato visto si rivela una messa in scena, così come le *Bildbeschreibungen* solo più tardi guadagnano il loro significato vero e proprio dal prosieguo della narrazione.