

Mariagrazia Granatella

LA PINACOTECA DI FILOSTRATO MAGGIORE

«Chi non ama la pittura si dimostra ingiusto verso la verità e ingiusto verso la sapienza che è propria dei poeti». Con queste parole si aprono le famose *Eikónes* (*Imagines*) di Filostrato Maggiore, retore greco vissuto tra la fine del II e l'inizio del III secolo d.C. e appartenente al movimento della seconda sofistica. Audace, eccentrico e raffinato, sin dall'antichità questo testo ha deliziato i lettori con il suo fascino un po' enigmatico e, ancora oggi, gode di una notevole fortuna editoriale. Dopo le versioni di Gianni Schilardi (Argo, Lecce, 1997) e, più recentemente, di Andrea L. Carbone (Duepunti, Palermo, 2008) e di Letizia Abbondanza (Aragno, Torino, 2009), l'opera è ora (2010) riproposta, nella versione di Giovanni Lombardo e a cura di Giuseppe Pucci, da Aesthetica ed. di Palermo con il titolo *La Pinacoteca*.

La scelta di questo titolo è già una novità poiché, rispetto al calco *Immagini* (titolo adottato dalla prima traduzione in lingua italiana e poi mantenuto dalle successive), *La Pinacoteca* suona certamente più esplicativo e più immediatamente pertinente al contenuto dell'opera. Protagonista indiscussa è la “parola immaginifica” (nel senso letterale del termine), il discorso finalizzato all'allestimento e alla descrizione di una galleria di quadri, presenti nella pagina ma assenti (sembra) nella realtà. Per secoli, artisti e letterati hanno invano cercato di capire se i quadri esistessero realmente o meno. Raffaello, Tiziano, Poussin vi trassero ispirazione per le loro opere senza mai

metterne in dubbio la materiale esistenza; Goethe ne fu tanto affascinato da promuoverne una traduzione in cui a ogni quadro doveva essere associata l'immagine di una fedele ricostruzione. Ma non mancò chi giudicò vana la speranza di gettare, attraverso l'opera filostratea, uno sguardo più ampio sulla grande e purtroppo perduta pittura degli Antichi.

Ancorché storicamente significativa, quest'antica *querelle* interessa il lettore di oggi solo nella misura in cui consente una più acuta percezione della sfida lanciata da Filostrato all'annoso e complesso problema della corrispondenza tra le parole e le cose. Più precisamente, l'operazione che il retore ascrive alla sua tecnica investe non già un ambito oggettuale determinato – cui la parola, così come un'immagine riflessa nello specchio, dovrebbe corrispondere – ma fa esclusivo riferimento alla possibilità di visualizzare i quadri con gli occhi della mente. L'impresa, cui specificamente si allude, verte sul potere proprio della parola di creare l'illusione della presenza, richiamandoci una problematica che ha attraversato le poetiche antiche fin dai luoghi omerici della descrizione dello scudo di Achille o della *performance* del cantore Demodoco. Così come Odisseo, benché turbato, non esita ad elogiare il canto di Demodoco, capace di evocare gli eventi della guerra troiana *come se* ne fosse stato testimone diretto (cfr. *Od.* VIII 487-498), allo stesso modo i lettori della *Pinacoteca* non potranno che lodare l'abilità con cui Filostrato pone davanti ai loro occhi ciò di cui sta parlando, raggiungendo la chiarezza propria della visione diretta.

Se ci si colloca in quest'ottica, la *vexata quaestio* dell'esistenza materiale dei quadri della *Pinacoteca* passa in secondo piano: si comprende bene come l'operazione filostratea sposti il problema dal piano della corrispondenza tra le parole e le cose, a quello del nesso che lega il discorso del retore al processo di visualizzazione mentale cui sono chiamati i lettori. Non a caso Jackie Pigeaud (in un testo dall'eloquente titolo *Tre fantasie sulla phantasia. Filostrato, Poussin, Winckelmann*, uscito in traduzione italiana quasi contemporaneamente a *La Pinacoteca*), suggerisce a noi lettori di «prenderci il nostro tempo e lasciare che i quadri ci vengano incontro. Noi li “vedremo” tutti quanti»¹, saremo coinvolti in un processo che ci trasformerà da lettori in spettatori di una messa in scena che vive *nella e della* costante tensione tra la presenza ricreata dalla parola e l'assenza dell'oggetto visto. Per questa via l'esordio dell'opera, caratterizzando la pittura come «scuola di verità», assume il valore programmatico dell'appello ai lettori: amare la pittura e la sua verità significa innanzitutto amare la sua capacità di dare l'illusione del reale. Nello specifico caso della *Pinacoteca*, questo *effet de réel* è sapientemente prodotto dalla parola; da qui il riferimento alla poesia e ad una «saggezza» che permette al nostro retore di rendere meglio con le parole quello che il pittore ha reso con il pennello.

¹ J. Pigeaud, *Tre fantasie sulla phantasia. Filostrato, Poussin, Winckelmann*, trad. it. di G. Lombardo, Palermo 2010, p. 12.

Ne esce tratteggiata l'immagine di un Filostrato «grande illusionista» (p. 8), come dice Giuseppe Pucci nella presentazione dell'opera, un conoscitore d'arte, capace di coinvolgerci in una visita guidata fra le pitture adornanti il portico di una ricca villa nei pressi di Napoli. Vestendo i panni di un esperto e famoso Sofista, Filostrato accetta di interpretare i quadri a beneficio di un gruppetto di giovani. I loro occhi saranno i nostri: vedremo l'assedio di Tebe e la morte di Meneceo; vedremo i cori delle Baccanti, una caccia al cinghiale, il giovane Achille e il centauro Chirone; e poi Esopo e le sue Favole, Narciso e la sua immagine riflessa nell'acqua. Vedremo ancora tanto altro ma la nostra posizione nei confronti dello sguardo si ribalterà, poiché guadagneremo la visione dei quadri se, e solo se, ci mostreremo capaci di perdere noi stessi: lasciandoci trascinare dalla forza coinvolgente delle parole del retore e assimilandoci al punto di vista del suo giovane pubblico.

Come ha notato Ruth Webb, parte della straordinaria complessità della *Pinacoteca*, nonché della sua unicità, consiste nella presenza di un doppio uditorio: l'uditorio interno dei ragazzi, che possono vedere i quadri e il loro interprete; l'uditorio esterno dei lettori che, posti nella condizione di potere soltanto leggere le parole del Sofista, sono *chiamati* ad immedesimarsi con i primi, condividendone emozioni e reazioni². Questo risultato si dimostra tanto più sorprendente quanto più si considera che è solo all'interno della *Pinacoteca*, ossia della *fiction* creata dalla parola, che si dischiude la

² Cfr. R. Webb, *The Imagines as a fictional text: ekphrasis, apatê and illusion*, in M. Costantini *et al.*, (éd.), *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Paris 2006, pp. 113-136.

possibilità del suo stesso darsi. Tutto sta nel cedere a quell'*hedonè lógou*, a quel piacere del discorso, che già Gorgia aveva caratterizzato come una sorta di incantesimo: «per cui chi inganna è più giusto di chi non inganna, e chi è ingannato è più saggio di chi non lo è»³. Al riguardo, sottolinea Pucci, «non va dimenticato che la *Pinacoteca* appartiene alla stessa epoca che vede il fiorire del romanzo antico, e che con quest'ultimo condivide la fascinazione per la finzione, per la creazione di mondi immaginari in cui il lettore/ascoltatore entra trascinato dai sensi» (p. 11).

Dunque, sullo sfondo del testo agisce un interesse per l'esplorazione degli usi del linguaggio capaci di suscitare quell'effetto di «chiara rappresentazione» di cui parlava, per es., Quintiliano: «Che cosa avrebbe potuto vedere di più uno che vi fosse entrato?»⁴. Così intesa, la direzione dell'*inganno* filostrateo getta una luce interessante su quei meccanismi del coinvolgimento che, soprattutto in una cultura orale come fu a lungo quella greca, costituirono un'imprescindibile e problematica fonte di riflessione. Ricordiamo, per esempio, le celebri pagine della *Repubblica* in cui Platone dà voce alla preoccupazione e, nel contempo, all'ammirazione, per la forza coinvolgente della poesia drammatica, capace di procurare una sorta di piacevole abbandono⁵. Ma appunto lavorando su questo abbandono, plasmandolo e

³ Plut. *de gloria Ath.* 5, 348 C = Gorgias fr. 82 B 23 DK.

⁴ Quintil. VIII, 3, 67.

⁵ Plato, *Resp.* 605 d3.

indirizzandolo, Filostrato mette in atto la sua strategia persuasiva che simula nella parola scritta il senso di immediatezza proprio di un dialogo reale.

A un lettore attento non sfuggirà quanto l'impressione di spontaneità – e quasi di trascuratezza – dello stile filostrato, contribuisca a creare l'illusione di trovarsi realmente di fronte a emozionati spettatori e, soprattutto, quanto contribuisca a far credere a chi legge di vedere realmente qualcosa che invece non vede. Come ha notato Barbara Cassin, «les tableaux ne *sont* jamais là sous nos yeux, ni sous les yeux de quelque auditoire que ce soit; ils sont *dits* être sous les yeux, ou encore: ils sont *mis* sous les yeux»⁶. Ciò che possiamo sentire e percepire dei quadri va attribuito a un dire, a una pratica retorica di cui indubbiamente Filostrato è maestro: l'*ékphrasis*.

Oggetto, nelle varie epoche, di un'intensa speculazione teorica (soprattutto per ciò che è dei rapporti tra parola e immagine), il termine *ékphrasis* era originariamente riferito ad un avanzato esercizio retorico volto ad allenare gli allievi nella composizione di testi. Dai manuali in uso nelle scuole di retorica – i cosiddetti *Progymnasmata* – sappiamo che tale esercitazione consisteva nel descrivere non solo oggetti d'arte ma anche persone, oggetti, situazioni, luoghi. Il termine *ékphrasis*, ribadisce Ruth Webb in un suo recentissimo contributo, indicava «a speech that

⁶ B. Cassin, *L'effet sophistique*, Paris 1995, p. 50 [ed. it.: B. Cassin, *L'effetto sofistico. Per un'altra storia della filosofia*, Pref. di G. Dalmasso, trad. it. parziale di Cr. Rognoni, Milano 2002].

brings the subject matter vividly before the eyes»⁷. Scopo dell'*ékphrasis* è quello di utilizzare il linguaggio come una sorta di finestra attraverso cui l'uditorio può accedere alla *visualizzazione* del fenomeno descritto; il suo meccanismo – tale da trasformare gli ascoltatori in spettatori – viene in gioco a partire da quello che Claude Calame ha caratterizzato come un «transfert de la capacité de manifester de la vue à la parole»⁸.

Come è facile comprendere, nell'antica definizione di *ékphrasis* il referente è di secondaria importanza. Ciò che conta è che il linguaggio agisca sull'uditorio come una forza dinamica in virtù della quale le parole sembrano trasformarsi in immagini e le immagini sembrano diventare cose reali. Con una espressione particolarmente suggestiva, Norman Bryson ha definito «moment of fusion» l'attimo in cui cose, parole e immagini convergono nell'intensità di un'esperienza visionaria, di un vedere che si trasforma in fatto mentale⁹.

Che alla base di questa pratica retorica sia il principio aristotelico secondo cui funzione e pregio del discorso è di rendere perspicuo ciò di cui parla, esponendolo

⁷ R. Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham, England/Burlington 2009, p. 1.

⁸ C. Calame, *Quand dire c'est faire voir. L'évidence dans la rhétorique ancienne*, in «Études de Lettres», 1991, 4, pp. 3-22, la cit. a p. 9; ora in Id., *Sentiers transversaux. Entre poétiques grecques et politiques contemporaines*, Grenoble 2008, pp. 191-204.

⁹ N. Bryson, *Philostratos and the Imaginary Museum*, in S. Goldhill & R. Osborne, *Art and text in ancient Greek culture*, Cambridge 1994, pp. 255-283, la cit. a p. 269.

con la massima *chiarezza*, è abbastanza evidente¹⁰. Tuttavia, nello specifico caso dell'*ékphrasis*, l'atto del far vedere deve conseguire da un'estrema, quasi diretta, visibilità. All'esigenza della chiarezza (*saphéneia*) si affianca la ricerca dell'*enárgeia*, ossia di quella vividezza che, agli occhi di chi ascolta, conferisce alle immagini prodotte dal discorso una consistenza quasi materiale. Nello specifico, si tratta di un'evidenza visiva che facendo leva anche su componenti tattili, acustiche, olfattive, mira a colpire la sfera sensoriale ed emotiva dell'uditorio. Come suggeriva Demetrio nel trattato *Sullo Stile*, l'*enárgeia* «si genera anzitutto dalla precisione e dal fatto che non si tralascia né si elide alcunché»¹¹, consentendo all'uditore una visualizzazione che sembra risultare non dal discorso del retore ma dall'impressione di vedere e di sentire personalmente qualcosa che, invece, è presentato solo con le parole. In questa sua valenza filosofica e cognitiva, l'*enárgeia* può essere annoverata tra le *virtù* dell'*ékphrasis*, come la qualità che, conferendo a questa tecnica potenzialità visiva, la distingue da una mera descrizione o da un resoconto di eventi¹².

La prospettiva ecfraistica conferisce la giusta inquadratura teorica alla nostra *Pinacoteca* giacché, a ben vedere, le caratteristiche dell'*enárgeia* trovano un puntuale riscontro nella struttura compositiva del testo filostrato. In ognuno dei quadri ci è

¹⁰ Cfr. Arist. *Rhet.* 1404 b.

¹¹ Dem. *De eloc.* 209 (= Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, Palermo 1999, p. 66).

¹² Sull'*enárgeia* in relazione all'*ékphrasis* cfr. G. Zanker, *Enargeia in Ancient Criticism of Poetry*, in «Rheinisches Museum» 124/3-4, 1981, pp. 297-311.

dato rilevare un'accurata rappresentazione dei particolari, unita alla riproduzione dei dati visivi, uditivi e olfattivi in essi presenti. Quando, per es., loda la rappresentazione minuziosa di un ragno – dalle screziature del suo corpo alla sua disgustosa superficie lanosa e alla sua indole selvatica – il Sofista sostiene che il pittore si dimostra «artista provetto e abile a riprodurre realisticamente le cose» (II 28, 3). La stessa menzione dei colori testimonia questa attitudine acrobologica. I pesci nel mare sono dipinti con colori differenti in rapporto alla diversa profondità in cui si trovano: «Quelli in superficie sembrano neri, quelli che seguono lo sono un po' di meno e quelli immediatamente successivi già ingannano la vista: poi sembrano nell'ombra, poi confusi col mare e, più lo sguardo s'inabissa, più diventa cieco e non sa distinguere cosa si celi nell'acqua» (I 13, 9). Dai quadri poi, se si riesce ad ascoltare, provengono persino fascinazioni uditive: le ali degli Amori «percuotono l'aria in modo da produrre un suono armonioso» (I 6, 2); i cavalli di Teseo «dalle froge erette, levano alti nitriti» (II 4, 2); e ancora, «Ascolta Pan: come sembra inneggiare a Dioniso, danzando sulle cime del Citerone una danza Evia» (I 14, 4). Il sapiente artista, infine, riesce quasi a emanare dalle sue immagini anche i profumi della realtà: la frutta matura ammucchiata in un canestro, suscita il desiderio di assaggiarla prima che sia «spogliata della sua rosea fragranza» (II 26, 3); nella raffigurazione degli Ateniesi che fanno sacrifici alla dea Atena, «il fumo è dipinto come se ne sentissimo il buon odore e come se si levasse dal grasso» (II 27, 3), e anche le sacerdotesse di Dodona,

con la loro aria austera e sacrale, sembrano respirare «l'incenso e il fumo delle libagioni» (II 33, 2).

Da queste poche citazioni si può capire come l'attenzione ai dettagli – efficacemente restituita dalla moderna traduzione di Giovanni Lombardo – consenta all'immaginazione di noi lettori di ricreare, *come se* la vedessimo, l'intera scena. Gli occhi della mente indugiano sui particolari elencati, compiono un percorso tra gli interstizi dove differenti registri si incontrano e dove l'esortazione «Guarda», pronunciata più volte dal Sofista, marca sia la necessità di un attivo ed immaginativo coinvolgimento, sia l'impossibilità di un nostro vedere diretto, interrompendo così l'immedesimazione completa.

Proprio in riferimento a questa dialettica di partecipazione e distanza, si configura la scenario di uno dei quadri più discussi, quello raffigurante il mito di Narciso. «La fonte ritrae Narciso, il dipinto ritrae la fonte e tutta la vicenda di Narciso» (I 23, 1) generando, se così si può dire, un triplice inganno: quello del bel giovane che osserva la sua immagine riflessa nell'acqua; quello del Sofista e del suo uditorio che osservano Narciso; quello dei lettori che osservano l'intera scena. Questo gioco di specchi e di rimandi reciproci traduce l'effetto più potente dell'arte di Filostrato: la sua abilità nel tirarci dentro il mondo della galleria perturbando, nello stesso tempo, la nostra presenza all'interno di quel mondo. È straniante l'ironia con cui il Sofista si rivolge al giovane Narciso ignaro «dell'artificio della fonte» (I 23, 3); e lo stesso Sofista, vinto dalla seduzione di un'ape posata su alcuni fiori, arriva a dichiarare:

«non saprei dire se è un'ape vera, tratta in inganno dal dipinto o se siamo noi a ingannarci, credendo che sia un'ape vera» (I 23, 2).

Ecco dunque che, nell'attimo di maggiore coinvolgimento, la *parola* interviene a evitare i rischi di un incontrollato illusionismo verbale: dalle parole le pennellate prendono vita, diventano strumento di fascinazione, ma poi tornano ad essere *soltanto* parole che rivelano lo stratagemma dell'arte. In questo modo, le provocazioni del Sofista ci conducono ad esplorare la dualità inscritta nell'universo fittizio (nello specifico senso di costruito ad arte) della *Pinacoteca*, ad acquisire quello stato mentale descritto da Jean-Marie Schaeffer come un «état mental scindé»¹³, in un andirivieni dello sguardo che oscilla tra coinvolgimento immaginativo e presa di distanza.

Nella sua *arrière-boutique* il retore «predispone con arte» le risorse dell'*ékphrasis* e ci invita a sottoscrivere quel patto efrastico che consiste nell'accettare di perdersi per avere poi la possibilità di ritrovarsi. Tutta la *Pinacoteca* può essere letta come una meditazione sul potere seduttivo dell'illusione nella consapevolezza che essa, così come i quadri, è un prodotto della parola, capace di accendere l'occhio mentale dell'ascoltatore, visualizzando e flagrantizzando ciò di cui parla. L'intensità di tale esperienza si lascia leggere entro l'orizzonte di quello che Dominique Kunz ha

¹³ J. M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris 1999, p. 190.

definito «un sentiment d'image»¹⁴, un *come se* della visione che *ri*-presenta e fa *ri*-vivere non una qualche realtà materiale ma l'effetto di vedere e sentire una tale realtà.

Proprio qui possiamo cogliere uno degli aspetti più interessanti della *Pinacoteca* e probabilmente, dal nostro punto di vista, la chiave di lettura dell'intera operazione filostratea. «L'*ékphrasis* di Filostrato», osseva Pucci, «è così intrigante perché rappresenta la rappresentazione» (p. 14), mette in scena il meccanismo attraverso cui la sapiente arte combinatoria del retore *crea* l'illusione di vedere. Tale creatività non procede mai *ex nihilo* ma, facendo leva su immagini immagazzinate nella memoria degli ascoltatori, riattiva una conoscenza già acquisita, consentendo nuove combinazioni e nuovi percorsi di senso. Ed è interessante notare quanto importante riesca, per una completa interpretazione e valutazione dei quadri, il riferimento ai presupposti letterari da cui essi traggono origine. Filostrato invita infatti ripetutamente il suo giovane uditorio a *distogliere lo sguardo dai dipinti*, a visualizzare i miti da cui sono tratti e, una volta riconosciuti fatti e personaggi, a ripercorrerne la storia rivivendola pienamente. E così, per illustrare con le parole le isole rappresentate in un dipinto (II 17, 1), l'Autore propone di osservarle come se vi si stesse navigando in mezzo, a bordo di una nave, attraverso acque né calme né agitate, ma adatte alla navigazione. Tutto ciò si confà all'andirivieni di uno sguardo che sa stupirsi e che, all'occorrenza, sa tornare puro ma che, educato dal ricordo, non

¹⁴ D. Kunz, *Un sentiment d'image*, in «Poétique», 112, 1997, pp. 461-474.

perde di vista i miti da cui i quadri traggono il loro imprescindibile riferimento. Per questa via, le spiegazioni filostratee permettono di superare la meraviglia dell'impatto del quadro, riempiendola di senso nuovo e trasformando il piacere dell'immagine in un percorso fatto di conoscenze sottintese, di presupposti e di segrete strategie rese progressivamente esplicite.

Se ora torniamo all'esordio delle *Eikónes*, ci rendiamo conto che la *sophia* condivisa dal pittore e dal poeta si esplica nella capacità di creare nuove immagini a partire da un patrimonio di conoscenze condivise. Ciò che unisce pittura e poesia è la forza dell'invenzione, la capacità di trasformare e di far rivivere un sapere comune in immagini fortemente evocative. È alla luce di questa declinazione dell'*inventio* artistica che Filostrato può riproporre su nuove basi il *topos*, ormai inflazionato, dell'*ut pictura poiesis*. La nota espressione simonidea secondo cui la pittura è una «poesia silenziosa» e la poesia è una «pittura parlante», rilevava una stretta affinità tra le due arti, entrambe caratterizzate da un potere di visualizzazione. Tuttavia, si dimentica spesso che il detto simonideo era citato da Plutarco (*de gloria Ath.* 3, 346f) in riferimento all'attività dello storico che, attraverso una vivida rappresentazione di emozioni e caratteri, deve rendere la sua narrazione simile ad un dipinto. In questa linea, non ci sorprende che Filostrato abbia interamente costruito la sua *Pinacoteca* lavorando su una sapiente valorizzazione della componente visuale del codice verbale. Infatti, l'operazione ecfrastica ha successo nella misura in cui le parole riescono a garantire quelle virtù di attualità, immediatezza, insomma di *enárgeia*, che

sono proprie delle arti figurative. «Otterremo l'effetto di rendere le cose evidenti se esse saranno verosimili»¹⁵, scriveva Quintiliano, spiegando così perché solo ciò che rientra nell'orizzonte d'attesa dei fruitori può coinvolgere emotivamente e persuadere. Il godimento della rappresentazione è infatti inseparabile dall'attendibilità della rappresentazione stessa, da ciò che – riconosciuto come *familiare* – può sembrare vero. Come nota ancora Pucci, la «verità» di ogni singolo quadro «non va certo valutata sulla realtà fattuale di esso, ma sul grado di verosimiglianza mimetica del suo contenuto» (p. 13), e questo risponde appieno alla natura retorica dell'operazione filostratea (dal momento che il dominio della retorica è quello della somiglianza al vero e della plausibilità). Tale osservazione contiene *in nuce* un'intuizione estremamente interessante. Anche nel caso della pigmalionica *Pinacoteca* – che pare dissimulare l'assenza di un qualsivoglia modello, nel rilancio della propria iper-realtà – non si può prescindere dal riferimento a una realtà esterna, con la quale essa interagisce in termini di somiglianza. Avere la consapevolezza del riferimento è la condizione necessaria per non rimanere abbagliati dall'evidenza dei quadri. Emblematiche sono al riguardo le riflessioni del Sofista davanti a un quadro raffigurante alcuni cacciatori: «Che mi è successo? Il quadro mi ha indotto a credere che questi non fossero personaggi dipinti ma esseri reali, che si muovono e amano davvero [...]. Né tu hai detto nulla per distogliermi dal mio errore, vinto come sei al

¹⁵ Quintil. VIII, 3, 70.

pari di me e incapace di liberarti dall'illusione e dal sogno in cui essa t'ha avvolto. Ma osserviamo il dipinto: perché stiamo appunto davanti a un dipinto» (I 28, 2).

Come scrive Pigeaud, commentando questo passo, «bisogna prendere le distanze. Bisogna mettere in conto che non è la realtà, ma è una rappresentazione, una pittura»¹⁶. È qui in gioco una teoria dell'illusione che va al di là del piano estetico-letterario, investendo piuttosto il problema della conoscenza e della sua fallacia. La lezione che ci giunge da Filostrato è che l'illusione non è mai totale, essa è piuttosto una condizione cognitiva che si traduce nel tentativo di entrare in tensione con i confini pietrificati del reale, tessendo e ritessendo altri scenari. È un'illusione che non trova mai quel che cerca poiché, riferendosi a un'assenza, attinge all'inesauribile fonte del *desiderio*: nell'uditorio, quello di ascoltare e di goderne; nel retore, quello di parlare e di sedurre.

Da parte nostra, come lettori della *Pinacoteca* abbiamo un'ampia gamma di possibilità: così come Narciso possiamo specchiarci in un mondo che vive soltanto nella nostra immaginazione; oppure possiamo far nostra la prospettiva del Sofista e provare a padroneggiare i meccanismi mediante i quali l'interno si rovescia impercettibilmente nell'esterno e viceversa; o ancora, possiamo fare un passo indietro per apprezzare la *sophia* con cui l'intera stanza di specchi è costruita e mantenuta da Filostrato. In ogni caso, non possiamo che rimanere incantati dal *savoir faire*

¹⁶ J. Pigeaud, *Tre fantasie sulla phantasia. Filostrato, Poussin, Winckelmann*, cit., p. 27.

ecfrastico con cui il retore ci introduce nei quadri, mostrandoci cosa voglia dire amare la pittura e indicandoci quale sia la verità specifica di quest'arte. Si tratta di una verità che può funzionare solo se è credibile, cioè solo se rientra nell'universo di un sentire comune fatto di valori condivisi e amico della verosimiglianza. Del resto, come aveva già notato Goethe, «non è sempre necessario che il vero prenda corpo; è già sufficiente che aleggi nei dintorni come spirito e provochi una sorta di accordo come quando il suono delle campane si distende amico nell'atmosfera apportatore di pace»¹⁷.

¹⁷ J. W. Goethe, *Massime e Riflessioni*, trad. it. di G. Zamboni, Milano 1989, III, 3, p. 21-22.