

FILOSTRATO

■ UN'EDIZIONE DELLE «IMMAGINI» DI FILOSTRATO MAGGIORE ■

La pinacoteca verbale di un espressionista

di Federico Condello

Dietro l'innocuo *ut pictura poesis* si nascondono vecchi rancori. Orazio sviluppava l'immagine in un'ironica «museologia», o tecnica espositiva, delle opere letterarie; ma si sa come il motto abbia finito per evocare la consonanza profonda di arte pittorica e arte poetica. Eppure a monte, forse già nel celebre detto di Simonide («la pittura è poesia muta, la poesia è pittura parlante»), certo nei numerosi paralleli lirici tra poesia e arti plastico-figurative – da Pindaro allo stesso Orazio – si esprime piuttosto una latente rivalità. Una rivalità suscitata – si ipotizza talora – dalla caccia al miglior committente, e presto cristallizzata in un preciso sotto-genere: l'*ekphrasis*, la «descrizione» di opere figurative per via letteraria. Un'ottima occasione per dimostrare, volontariamente o involontariamente, la potenza della parola: una parola che crea o ricrea l'arte-modello; una parola che ricreando assimila e tacitamente supera, in una sistematica *mise en abîme* dell'originale che farebbe – e spesso fa – la gioia dei decostruzionisti. E così, dall'omerico scudo di Achille alle variazioni alessandrine, da Virgilio ai più tardi bizantini, si è voluto cogliere in ogni *ekphrasis* antica un esempio clamoroso di *zelos*, di emulazione concorrenziale e consapevole, con implicita autoaffermazione di

poetica. È forse diverso per Baudelaire, per Proust, o per Sanguineti?

Nulla di strano in questa tratta concorrenza, che la pittura (muta) alimenta a forza di illustrazioni, e la poesia (loquace) ribadisce con generose contro-copie verbali. Nulla di strano, se si pensa all'imperfetta distinzione di artista e artigiano nell'antichità, dove la nota immagine leonardesca (lo scultore dalla «faccia impastata» di contro al «ben vestito» pittore) sarebbe parsa a molti fin troppo bonaria: né Zeusi né Polignoto hanno mai impedito all'*élite* intellettuale greca di classificare perlopiù le arti figurative fra le attività banausiche; i non rari paragoni fra pittura e poesia, in Platone o Aristotele, non infirmano la regola: si tratta appunto di paragoni, dal semplice al complesso. La visione testo-centrica rimane dominante anche quando il canone si apre agli scritti tecnici, anche quando intellettuali come Luciano esibiscono il loro passatismo di artisti, anche quando il neoplatonismo riconosce alle arti figurative la virtù di rivelare idee sovrasensibili; ciò non ha mai incrinato – lo ha insegnato Coarelli – la fondamentale distinzione fra arte e artista, fra opera e operaio (e poco consola che la canonizzazione dell'arte antica si debba al «figlio di un povero ciabattino ospitato come un servo al palazzo della Cancelleria Apostolica»: Winkelmann, nella definizione di Bianchi Bandinelli).

Su questo sfondo, un testo come le *Immagini* di Filostrato il Vecchio (II-III sec. d.C.) risulta la *summa* di ambiguità

o potenzialità secolari, destinate a interagire splendidamente con le ambiguità o le aporie della contemporanea *visual culture*, che nella lotta fra parola e immagine non ha mancato di riconoscere l'eterno conflitto fra valori dominanti e valori dominati. E il trattato di Filostrato, infatti, gode oggi di una fortuna editoriale notevole per un'opera non certo massima dell'antichità imperiale: dopo le versioni di Schilardi (Lecce, Argo, 1997) e, più recentemente, di Car-

bone (Palermo, duepunti, 2008, con un bel saggio di Michele Cometa), tocca a Letizia Abbondanza fornirne una ricca edizione: Filostrato Maggiore, *Immagini*, prefazione di Maurizio Harari (Aragno, € 20,00).

Poiché il post-moderno è solo l'ultimo di tanti *post-* (del pre- o dell'*Ur-*, in verità, si attendono ancora notizie), non sorprende che in un'opera così matura, sorta in un periodo che della propria posizione postuma ha fatto tesoro e bandiera, si addensino tutti i *clichés* del genere ecfrastrico, dell'estetica filosofica, della letteratura tecnica e della stessa pratica figurativa. E addirittura iperbolico è il virtuosismo dell'operetta, che per pagine e pagine descrive, in un'immaginaria lezione a un giovanissimo discepolo, il contenuto di una pinacoteca napoletana mirabile per ricchezza ed eclettismo; ne seguono decine di «schede» critiche che dai soggetti mitologici, dal taglio o dalla tecniche delle rappresentazioni, traggono partito per divagazioni di metodo e di merito, fra citazioni letterarie e pronunciamenti teorici, affondi eruditi ed estasi sinestesiche. Il tutto all'insegna di un *kitsch* consapevole, e del tutto consono, peraltro, al carattere radicalmente *post-* dell'espressionismo artistico di età antonina, che solo la scuola di Riegl ha riannesso al dominio critico e che Filostrato parrebbe presupporre come ovvio modello.

Che proprio Filostrato abbia ispirato a Goethe, fra il 1804 e il

1818, un sistematico progetto di rinascita classicistica dell'arte, appare oggi sensazionale: eppure i *Philostrats Gemälde* goethiani – esemplari descrizioni di descrizioni – ispirarono a loro volta copie artistiche, e cioè copie di copie verbali, a loro volta copia di copie artistiche; e chiunque osservi il Giulio Romano di Palazzo Madama o il *Baccanale* di Tiziano si trova di fronte ad ancor più remote copie (di copie) filostratee. Di mezzo, però, c'è la parola: la parola di Filostrato, che gareggia con le opere-modello e soprattutto con le tante descrizioni (di descrizioni) a lui anteriori. Perciò si rinuncia ormai a ricostruire la «reale» pinacoteca qui descritta; e si preferisce desumere dal testo ciò che è più saldamente fondato: i tratti di un certo «gusto» artistico, e – per ovvio *feedback* – le stesse regole produttive della pittura coeva. Peccato per la pinacoteca perduta. Ma quanto se ne trae in cambio non è meno prezioso.

Di tutto ciò l'Abbondanza dà prova analizzando egregiamente le norme che presiedono alle descrizioni filostratee. In un «approccio alle immagini irrinunciabilmente mediato dalla parola», la parola è addirittura *test* della competenza artistica: si dà comprensione laddove l'arte ispira parola, e si dà arte – l'inverso è inevitabile – laddove la parola è sottesa alla creazione. Nulla di più lontano da una pittura come «poesia muta».

Di qui il culto dell'*akribeia* (l'amor di dettaglio che consente alla parola infinite digressioni) e la visione sistematicamente «inorganica» e parcellare del dipinto (una sorta di prodigiosa coazione allo *zoom*); di qui la tendenza alla «linearizzazione» narrativa che trasforma lo spazio (descritto) in tempo (descrittivo); di qui l'esplicitazione di codici iconologici per noi illuminanti; di qui un vocabolario cromatico di ascendenza letteraria che ispira domande *à la* Sapir-Whorf: che cos'è il colore «reale», data una certa segmentazione semantica (e retorica) del suo spettro? Su ogni punto, l'autrice offre un saggio d'analisi che si raccomanda per acume e competenza (ad esso non è sempre pari, duole dirlo, la traduzione, che spesso semplifica e talora fraintende).

Inevitabile rileggere Filostrato alla luce di *impasse* attuali: Barthes che dichiara la parola fondamento di ogni codice semiologico, e il contemporaneo Lacan che tenta di sceverare l'«immaginario» (visuale) dal «simbolico» (linguistico); Jakobson che riconosce gli aspetti diagrammatici o tabulari dei testi (senza bisogno di scomodare Cummings, calligrammi o poesie visive) e il Gruppo *mi* che riscopre la retorica dietro il segno pittorico. Esempi fra i tanti. Rimane la ricorrente domanda di Filostrato dinanzi a rose irreali o a irreali labbra schiuse: «senti l'odore? Senti la voce?».

**Da Giulio Romano sino a Goethe,
questo virtuosistico trattato
di età antonina (II-III secolo),
che gareggia a parole con le opere
che descrive, ha ispirato artisti
e teorici della rappresentazione:
oggi appare inevitabile rileggerlo
«con» i linguisti e i semiologi**

Roma, villa Madama,
loggia del giardino,
esedra con decorazioni
di Giulio Romano

