

PLATONE, IL 'TROMPE L'OEIL' E L'OMBRA¹

Si può partire da una premessa scontata, vera la quale Platone entra per dir così di *default* in uno studio sull'inganno dei sensi nella cultura e nell'immaginario antichi: si tratta della sua celebre tesi che l'anima dai sensi venga *costantemente illusa, ingannata* e che, perciò, non possa, per acquisire il vero, contar per nulla su di essi e sul corpo che li reca quali propri organi. Questa tesi emerge assai netta per esempio nel *Fedone*: «piena d'inganno è la ricerca condotta tramite gli occhi, d'inganno quella condotta con le orecchie e cogli altri sensi» (ἀπάτης μὲν μεστὴ ἢ διὰ τῶν ὀμμάτων σκέψις, ἀπάτης δὲ ἢ διὰ τῶν ὠτῶν καὶ τῶν ἄλλων αἰσθήσεων, 83a4-5). Effetto di tale icastica sanzione e per evitare il πάντων μέγιστόν τε κακῶν καὶ ἔσχατον, il «massimo ed estremo dei mali» causato dalla circostanza sanzionata – il male, precisa Platone, di creder vero solo ciò per cui il corpo gode e soffre (83c-d) – conseguenza di questo è, come si sa, che il filosofo mirante alla verità debba, per acquisirla, esercitarsi *per quanto possibile* al distacco dal corpo e dunque alla morte che da questo separerà la sua anima immortale, cioè la visione platonica della filosofia stessa come esercizio di morte (67d-e ss.), come μελέτη θανάτου².

Non è possibile né vale poi qui la pena di fermarsi a tali dati, peraltro anche troppo noti: qui li si accetta appunto solo come premessa. Se tuttavia il discorso si riducesse – come spesso ancora si crede – all'assunto *tranchant* e banale di una radicale sanzione del filosofo greco nei confronti dei sensi, *se fosse tutto qui*, resterebbero del tutto inspiegati vari tratti dei Dialoghi. Anzitutto perché Platone a più riprese esamini il funzionamento dei sensi pure così vituperati, soprattutto della vista,

¹ Il saggio sintetizza un tema da me trattato più distesamente in NAPOLITANO 2007b, Cap. I, pp. 1-42: a quella sede rinvio per una discussione più approfondita e per una più puntuale ed ampia citazione di fonti e bibliografia. Preciso anche che, essendo io una storica della filosofia antica, sia nella monografia citata che ora, qui, il mio fine non è usare Platone quale fonte per la storia dell'arte greca, ma, tutto al contrario, provare a leggere per una via finora non battuta il brano platonico, non sempre compreso, sulla 'pittura d'ombra'. I riferimenti che qui faccio alla storia dell'arte greca, di cui non sono per nulla un'esperta, mirano solo a questo fine: in campo storico-artistico non credo di aver detto – né avrei potuto farlo - nulla di nuovo o di assolutamente certo. Credo però che, se i riferimenti alla storia dell'arte greca consentono di chiarire e comprendere meglio un testo filosofico, il tentativo non sia insensato né inutile e che sia 'pagante' la metodologia che, come provo a fare qui, faccia confluire prospettive disciplinari diverse per una miglior comprensione di un documento antico (in questo caso appunto filosofico).

² Sull'esercizio di morte come forma, nella filosofia greca e in Platone in particolare, dell'esercizio spirituale, cfr. HADOT 1995, pp. 186-191, e HADOT 2002, pp. 49-58. Il filosofo, si precisa nel *Fedone*, deve staccarsi dal corpo e dai sensi, utilizzandoli *il meno possibile* (67a3), non comunicando con essi *se non per estrema necessità* (67a4), esercitandosi invece a dimorare nella propria anima *per quanto è possibile* (67c9). Queste ed altre attenuazioni ricorrenti nel dialogo mi pare sottolineino la prescrizione, per il filosofo, di *coltivare solo i desideri naturali e necessari*, quelli che, prima di Epicuro, Platone teorizza in modo del tutto chiaro (*Resp.* 558d-559c). L'ascetismo emergente dalla teoria platonica della filosofia come esercizio di morte andrebbe, credo, rimeditato alla luce di questa non irrilevante e spesso trascurata precisazione.

sensu centrale nella cultura greca³; perché su tale estetologia ortodossa, descritta e dimostrata a più riprese e con cura, egli si basi poi per denunciare quanti *deliberatamente* inducono i sensi in inganno; e perché segnali, di converso e ancora a più riprese, un funzionamento *corretto* dei sensi stessi quale prima e indispensabile tappa alla verità e felicità⁴.

Dei molti passi dei Dialoghi che potrei scegliere per documentar tutto ciò, intendo commentarne qui uno dal X libro della *Repubblica*: vorrei far risaltare la raffinata struttura di questa costruzione platonica, dove una prescrizione morale (quella che poi alla fine all'autore interessa) è guadagnata facendo riferimento metaforico ed esemplificativo alla fisiologia della vista, dove l'inganno in cui questa cade è detto sì in parte fisiologico, ma soprattutto frutto dell'intervento non benevolo di un ingannatore, e dove si utilizzano anche dati storico-artistici, quelli relativi alla *σκιαγραφία*, o 'pittura d'ombra'. Una costruzione interessante, ma complessa e, perciò stesso, non sempre compresa⁵.

Platone già nel libro II della *Repubblica* criticava le pretese educative della poesia, tradizionali ma, nell'Atene del tempo, a suo parere non più adeguatamente fondate, pretese perciò stesso ormai non solo inutili, ma perfino dannose alla nuova città ch'egli sta provando a delineare. Qui, nel libro X, egli riformula la critica basandola sulla teoria delle idee, avanzata nei libri centrali dell'opera, e assimilando la poesia a un'arte del tutto diversa, la pittura. Quest'ultima, egli nota, disterebbe tre gradi dalla verità: vero infatti e pienamente dotato d'essere è, per esempio, il modello intelligibile di letto nel 'mondo al di là del cielo' (Iperurano), modello prodotto dall'Artefice naturale; sua copia e dunque vero ed essere solo in seconda istanza è il letto sensibile prodotto dal falegname; il letto dipinto infine, poiché anch'esso copia, ma della copia precedente, è appunto terzo dal vero. Del pari carenti di verità e perciò da coltivarsi al più *per scherzo, non seriamente* (*παιδιάν τινα καὶ οὐ σπουδῆν, Resp. 602b8*) sono le produzioni del poeta, nulla più quindi, anch'esse, che copie di copie (*Resp. 596a-597e*)⁶.

³ Cfr. *Men.* 76c-d; *Tim.* 45c-d, e 67c-d; *Phil.* 33d-34a. Nel *Teeteto* (151e 1-3, e 152c ss.) si esplora – e si rigetta poi – la possibilità che la sensazione *in toto* valga come conoscenza. Per un esame dei passi sui sensi e sulla vista in particolare rimando a NAPOLITANO 2006, NAPOLITANO 2007a, e NAPOLITANO 2007b, pp. 5-8. Per la costante valorizzazione e il significato che il senso della vista assume nella cultura greca rimando a NAPOLITANO 1994; per la centralità del lessico visivo in Platone a PAQUET 1973.

⁴ Devo ancora rinviare, per tali temi, ai miei studi NAPOLITANO 1994, NAPOLITANO 2001, NAPOLITANO 2002b, NAPOLITANO 2006 e NAPOLITANO 2007b.

⁵ Tratto più distesamente il tema appunto in NAPOLITANO 2007b, Cap. I.

⁶ Quella della poesia come terza dal vero e copia di copia è, ovviamente, la celebre teoria platonica della mimesi. Si noti quanto lontana dal tradizionale investimento pedagogico sulla poesia (epico e tragico) sia la puntualizzazione platonica appena letta che la poesia vada coltivata sì, ma, poiché copia di copia, al più *per gioco e non seriamente*. È dunque Platone stesso, qui, a 'sdoganare' la poesia (almeno quella corrente al suo tempo) da ogni tradizionale onere conoscitivo e pedagogico e a renderla, nel momento in cui le ascrive una funzione appunto solo *ludica*, modernamente del tutto autonoma. È perciò stupefacente e degno di riflessione che su tale tratto si sia costantemente e del tutto frainteso il discorso della *Repubblica*.

Letto per lo più in sede estetica, poiché reputato cuore dell'attacco platonico all'arte (nonostante appunto la modernità del fine solo *ludico* qui ascritte), tale passo dice però ben di più: Platone si chiede infatti se il pittore voglia riprodurre gli oggetti che ritrae «quali sono o quali appaiono» (ἀρα οἷα ἔστιν ἢ οἷα φαίνεται, 598a5) e, per chiarirlo, nota che il letto sensibile, lo si guardi di lato o di fronte, non differisce da se stesso, benché paia ogni volta diverso (598a7-9), come diverso, pur non differendo da sé, esso pare nelle sue diverse figurazioni pittoriche. La pittura, perciò, non imita ciò che è com'è, ma è φαντάσματος μίμησις, vale a dire «imitazione di apparenza» (598b3-4) «poiché coglie una piccola parte di ogni oggetto, una parte che è una copia» (598b7-8), che, per giunta, «essa fa veder da lontano» (πόρρωθεν ἐπιδεικνύς, 598c3). Il pittore, in questo modo, *potrebbe ingannare* (ἐξαπατῶ 598c3) i bambini e gli sciocchi, facendo loro credere vero il suo dipinto, mentre esso, proprio perché copia, per giunta *parziale e sproporzionata*, di una copia, vero non è.

Poco dopo Platone descrive anche il modo nel quale si dà tale inganno:

in qualche modo la stessa grandezza, a seconda che sia vista da vicino oppure da lontano, non ci appare uguale... E le stesse cose a quanti le guardano dentro e fuori dall'acqua paiono curve e diritte, oppure cave e sporgenti, a causa di una *distorsione cromatica* della vista: è chiaro <infatti> che tale *scompiglio* si dà tutto dentro all'anima nostra. Ora, la *skiagraphia*, la 'pittura d'ombra', *facendo leva su quest'affezione propria della nostra natura*, non tralascia alcuna stregoneria e così fanno l'arte del crear illusioni e tutti i molti trucchi simili (ταυτόν που ἡμῖν μέγεθος ἐγγύθεν τε καὶ πόρρωθεν διὰ τῆς ὄψεως οὐκ ἴσον φαίνεται... καὶ τὰ αὐτά, καμπύλα τε καὶ εὐθέα ἐν ὕδατι τε θεωμένοις καὶ ἔξω, καὶ κοιλὰ τε καὶ ἐξέχοντα, διὰ τὴν περὶ τὰ χρώματα αὖ πλάνην τῆς ὄψεως, καὶ πᾶσά τις παραχῆ δῆλη ἡμῖν ἐνοῦσα αὕτη ἐν τῇ ψυχῇ· ᾧ δὲ ἡμῶν τῷ παθήματι τῆς φύσεως ἡ σκιαγραφία ἐπιθεμένη γοητείας οὐδὲν ἀπολείπει, καὶ ἡ θαυματοποιία καὶ αἱ ἄλλαι πολλὰ τοιαῦτα μηχαναί)⁷.

Come una stregoneria (γοητεία) o un gioco di prestigio (θαυματοποιία), la 'pittura d'ombra' (per ora continuiamo a chiamarla così, poi proveremo a precisare che cos'è) causa dunque *scompiglio* (παραχῆ) nell'anima del vedente, che può cogliere la stessa cosa secondo determinazioni opposte, piegata e dritta, convessa e concava, grande e piccola... La *skiagraphia* «fa leva» (ἐπιθεμένη) su *un'affezione*, naturale sì, ma potenzialmente patologica (πάθημα τῆς φύσεως) della vista, quella per cui non solo il piccolo da vicino si vede grande e il grande da lontano si vede piccolo, ma il piccolo vicino si vede perfino più grande del veramente grande lontano, che a sua volta si vede più

⁷ Resp. 602c7-d4, corsivi miei. Le traduzioni dal greco sono, salvo diversa segnalazione, tutte mie.

piccolo del davvero piccolo. Tale mutabilità reciproca delle proporzioni effettive degli oggetti di visione è funzionale a segnalarci una loro collocazione su piani di profondità diversi: essa è, perciò, stato *naturale* della vista, uno stato dato *ab origine* per consentirci di calcolar le distanze fra noi e gli oggetti che abitano lo spazio e di muoverci in questo e fra essi; tale tratto, nondimeno, è (*può essere*) *patologico* per gli effetti disorientanti che può indurre e per le loro conseguenze.

Segnala però lo scopo che, oltre tali riflessioni estetologiche, preme a Platone – cioè il mancato fine tradizionalmente educativo e dunque morale della poesia a lui coeva – un brano di poco successivo:

Dunque non fidiamoci solo del verosimile generato dalla pittura, ma andiamo oltre, sino a quel tratto della nostra capacità cognitiva (τῆς διανοίας τοῦτο) cui somiglia la parte mimetica della poesia, e verifichiamo se sia tratto importante o no... l'arte mimetica, noi diciamo, imita uomini intenti ad azioni forzate o spontanee, e che, per tale condotta, pensano di trovarsi bene, oppure di aver agito male e che, in tutte queste azioni, soffrono o godono... Ora, in tutti questi casi, l'uomo è in accordo <con se stesso>? Oppure, *com'era in disaccordo nell'atto visivo e come aveva insieme opinioni opposte sulle stesse cose* (ὥσπερ κατὰ τὴν ὄψιν ἐστασίαζεν καὶ ἐναντίας εἶχεν ἐν ἑαυτῷ δόξας ἅμα περὶ τῶν αὐτῶν), *così anche nelle azioni è in disaccordo e conflitto con se stesso?*⁸

Il riferimento al conflitto tragico (detto qui στάσις ο μάχη) mostra come per Platone pittura e poesia si volgano sì a sensi diversi (vista e, rispettivamente, udito), ma poi entrambe alle parti non razionali dell'anima, l'ardimentosa e l'appetitiva, che posson confliggere fra loro e con la razionale. Il parallelo qui instaurato fra le due arti, la pittura e la poesia, non sempre è parso chiaro: per esempio, Julia Annas, in una pur autorevole *Introduction to Plato's Republic*, si chiede come il subire la forza importuna dei desideri che proviamo e che son rappresentati sulla scena teatrale abbia a che fare con l'incappare in un'illusione ottica, in un *trompe l'oeil*⁹. In realtà il parallelo tiene perché, secondo Platone, poesia imitativa e pittura usano un medesimo meccanismo d'inganno: la poesia, quella *imitativa* appunto, inganna perché, come fa la *skiagraphìa* con gli oggetti che ritrae, anch'essa *muta le proporzioni* delle passioni dei personaggi tragici – personaggi nei quali lo spettatore s'immedesima –, ridandole anch'esse come *troppo grandi e vicine*, cioè nello stato di massima intensità, quello in cui i piaceri ora goduti concentrano su di sé *tutto il bene possibile* e i dolori ora sofferti concentrano invece su di sé *tutto il male possibile*¹⁰. Ma tali passioni sono anche

⁸ *Resp.* 603b6-d2, corsivo mio.

⁹ ANNAS 1981, p. 338.

¹⁰ Occorre distinguere con Platone – ma non posso farlo qui nel modo adeguato – fra poesia e poesia *imitativa*: la distinzione è posta in questo stesso passo dove si parla, come visto, de «la parte mimetica della poesia» (ἡ τῆς

nella massima e conflittuale contraddittorietà, poiché tale loro *vis* piacevole e dolorosa, ora così intensa, non è per nulla certa né stabile (dunque non è del tutto e sempre vera) e anzi spesso contrasta con quanto risulta alla ragione a distanza di tempo, o con quanto sancito dalla legge e dall'educazione. Proprio questo contrasto delle passioni, cioè dei piaceri e dolori provati, con la ragione o con le norme socialmente valide dà luogo al conflitto tragico, espresso nel τί δράσω;, nel 'che fare?', l'angosciosa domanda su cui i personaggi delle tragedie si tormentano.

Dunque come la vista può, se usi in modo 'patologico' sue competenze pure naturali, confliggere con se stessa sulla reale *grandezza e distanza spaziale* degli oggetti che le si presentano, così l'anima, usando in modo del pari 'patologico' sue competenze naturali, può confliggere con se stessa sull'effettiva *grandezza e stabilità temporale* dei piaceri e dolori che prova e rispetto ai quali orienta il proprio agire. Uno stato questo, dei sensi e dell'anima, che *ingannatori di professione* (pittori, e poeti non più versati e inclini ad educare) possono sfruttare a proprio piacimento e per fini manipolatori. Uno stato contro il quale Platone ripropone il criterio di condotta cardine dell'etica greca, criterio sancito già dal μηδὲν ἄγαν, il 'nulla di troppo' scolpito sul frontone del tempio a Delfi: la metretica, la τέχνη che, misurando la grandezza oggettiva, le reali qualità e la stabilità temporale di piaceri e dolori, il loro ruolo effettivo nel raggiungimento della felicità, può evitare il *trompe l'oeil*, cioè il rischioso, talora fatale inganno dell'eccessiva grandezza e vicinanza dei piaceri e dolori sperimentabili da ognuno e rappresentati sulla scena teatrale¹¹.

Possiamo capire però davvero che cosa parifichi l'influenza ingannevole della *skiagraphìa* sulla vista a quella della poesia sull'anima, e poi distinguere – che è quanto a noi interessa – un uso *patologico e illusorio* della vista stessa da un suo uso *fisiologico e veritiero* (per cui, secondo Platone, *non sempre* i sensi ci ingannano), possiamo comprendere questo, se, ancora prima, comprendiamo: su quale *pàthema tês physeos*, o tratto fisio-patologico della vista, tale pittura «faccia leva» (*epithemène*); quale tipo specifico di pittura possa essere la *skiagraphìa*.

Quanto al primo punto, si segnala, nel brano della *Repubblica* citato per primo, un «disorientamento *cromatico*» (περὶ τὰ χρώματα πλάνη) quale effetto della 'pittura d'ombra', perché, per l'estetologia platonica, sensibile proprio della vista non è la forma, ma *il colore* dell'oggetto. Il colore poi, costituito dell'elemento fuoco, è presente nell'oggetto di visione e, con la

ποιήσεως μιμητική, 603c1), precisazione che fa supporre vi sia *una parte della poesia che mimetica non è*. Mentre infatti questa, mania divina, accede al vero e il poeta, benché non sappia indicare come l'ha acquisito, è 'maestro di verità' e sta, per questo, sullo stesso piano del filosofo e dell'amante della bellezza (*Phaedr.* 248d3-4), cioè al primo dei nove gradi della tipologia delle reincarnazioni previste dalla Legge di Adrastea, l'altra, la poesia mimetica, non ha più accesso al vero, né, dunque, può più educare, poiché – secondo Platone – si ferma appunto ad imitare i sensibili, copie di copie, avallando e ribadendo tutte le loro limitazioni e parzialità prospettive.

¹¹ Rimando, per tali interessanti e complessi tratti, a NAPOLITANO 2001, Cap. III, e a BONTEMPI 2004 e BONTEMPI 2009.

mediazione della luce solare, anch'essa ignea, scorre, come un fluido, dall'oggetto all'occhio: ma può essere, nel passaggio, *distorto e deviato* dal mezzo di trasmissione (dando luogo ad effetti come quello del bastone che, nell'acqua, pare spezzato) e, anzitutto, dalla distanza.

La visione infatti è, secondo Platone, frutto dell'aggregazione, del compattamento-in-uno tra due flussi ignei, quello proveniente appunto dal colore (=materia ignea) dell'oggetto e quello del fuoco consimile fluente dal bulbo oculare (una sorta di raggio infuocato, questo, puntato sui corpi visibili); i due flussi s'incontrano, provenendo da direzioni opposte, e appunto si compattano in un solo corpo, che poi rientra nell'occhio e, trasmesso fino all'anima tramite una serie continua di moti, è esso l'oggetto proprio di visione¹².

Leggiamo un brano molto chiaro in merito dal *Timeo*:

Quando una luce diurna circonda il flusso di fuoco della vista, allora, poiché *il simile incontra il simile e diviene qualcosa di compatto* (ὅταν οὖν μεθήμερινὸν ἡ φῶς περὶ τὸ τῆς ὄψεως, τότε ἐκπίπτουν ὅμοιον πρὸς ὅμοιον, συμπαγῆς γενόμενον), *forma un solo corpo omogeneo verso la direzione degli occhi, nel punto, quale sia, dove quanto viene dall'interno incontra ciò che viene dall'esterno* (ὅπηπερ ἂν ἀντερείδη τὸ προσπίπτων ἔνδοθεν πρὸς ὁτῶν ἔξω συνέπεσεν). E questo tutto, divenuto uniformemente sensibile in grazia della sua omogeneità, se tocca qualcosa o è toccato, *trasmettendo tali moti per tutto il corpo fino all'anima* (τούτων τὰς κινήσεις διαδιδόν εἰς ἅπαν τὸ σῶμα μέχρι τῆς ψυχῆς), *causa la sensazione per cui diciamo di vedere*¹³.

Questa descrizione dell'atto visivo, esito dell'estetologia matura di Platone e di un'analisi accurata che va precisandosi, come ricordato, dal *Menone* al *Filebo*, ridà la visione quale evento *materiale* (coglimento del simile col simile e, di più, *mistione-compattamento* di fuoco con fuoco) e subordina questo compattamento-in-uno dei due flussi ignei proprio alla *distanza* fra soggetto vedente e oggetto veduto: è nel percorrere tale distanza che, prima il colore-fuoco proveniente dal visibile, poi il corpo igneo compattato-in-uno e destinato a 'rientrare' nell'occhio possono *πλανῆσθαι*, 'vagare', 'sbandare', 'distorcersi', ed è questa la specifica circostanza – naturale, come ricordato, ma potenzialmente patologica – su cui la *skiagraphìa*, la 'pittura d'ombra' «fa leva».

¹² Cfr., in merito, NAPOLITANO 2006. Nel *Teeteto* (184c5-186b9) è l'anima ad esser reputata punto di riferimento centrale degli *input* sensoriali: dunque si conosce non con i sensi come tali, ma con l'anima *tramite i sensi stessi*.

¹³ *Tim.* 45c2-d3, corsivi miei.

Quanto a questa, poi¹⁴: vero che *skià* sia 'ombra' e *graphìa* 'scrittura' o 'pittura', il Liddell-Scott per *skiagraphìa* ridà «painting with the shadows... so as to produce an illusion of solidity at a distance» e in effetti pressoché tutti i traduttori della *Repubblica* ridanno il termine del nostro passo come 'pittura a chiaroscuro'. Questa, secondo Penelope Murray, «sviluppata dal pittore ateniese Apollodoro verso la fine del V sec. a.C., è una tecnica dell'impiego dei colori per rendere luci e ombre, possibilmente in prospettiva»¹⁵, e, in mancanza di documenti iconografici sopravvissuti da Atene, ci è attestata proprio nel IV sec. a.C. nelle tombe ipogee Macedoni di Vergina (*Ratto di Persefone*)¹⁶.

Vero dunque che, quale che fosse la specifica tecnica pittorica impiegata, essa avesse comunque *un effetto d'illusione ottica*, precisa però in merito nientemeno che Ernest Gombrich: «è difficile stabilire se <*skiagraphìa*> implicasse *l'effettiva riproduzione dell'ombra* o se si riferisse all'uso della luce e dell'ombra ai fini della resa plastica»¹⁷. Uno studioso del mondo greco e dell'influenza dell'arte pittorica su Platone del calibro, a sua volta, di Pierre Maxim Schuhl crede attestabile, in origine, nel VI sec., anche il primo caso: infatti, «certi errori grafici presenti nelle pitture vascolari si spiegano ammettendo che i decoratori e gli stessi pittori tracciassero a distanza le loro figure utilizzando le *silhouettes* ottenute tramite *la proiezione di ombre portate*»¹⁸. Una pratica del genere è attestata da Plinio, nella *Storia Naturale* (35. 43, 151): il vasaio Butade di Sicione avrebbe consolato la figlia della partenza dell'innamorato, disegnando i contorni dell'ombra di lui, proiettata sul muro da un lume, e riproducendone poi su quelle linee il volto in argilla. Anche la voce *skiagraphìa*, curata da Paolo Moreno nell'*Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, ridà, sino al II sec. a.C., la definizione *umbra hominis lineis circumducta* e ricorda la precisazione dello Pseudo-Alessandro, nel commento alla *Metafisica* di Aristotele (1092b8), secondo la quale si operava «disegnando il contorno di un uomo... nell'ombra 'portata' del volto» (σκιαγραφῶν ἄνθρωπον... ἐν τῇ τοῦ προσώπου σκιαγραφίᾳ)¹⁹.

L'ombra 'portata' o 'separata' (cioè proiettata) fu studiata in seguito da Leonardo da Vinci nel *Libro delle ombre*, del quale ci resta il canovaccio, ripreso di recente da Roberto Casati²⁰: l'ombra, come nella TAVOLA 1 *infra*, a fine saggio, allontana i raggi luminosi ed emette invece raggi ombrosi, di tipo diverso; cito Casati in rapporto, *infra*, alla TAVOLA 2:

¹⁴ Devo, ancora, rinviare, per una trattazione più ampia di questa questione, a NAPOLITANO 2001, pp. 9-39, e a NAPOLITANO 2007b, pp. 1-42, nonché alla più ampia *Bibliografia*, *ivi*, pp. 289-300.

¹⁵ MURRAY 1996, p. 214.

¹⁶ Devo l'informazione relativa a tali documenti alla collega storica dell'arte antica Fulvia Ciliberto, che ringrazio ancora del prezioso dato. L'uso che ne faccio è, però, esclusivamente mio e ne sono responsabile soltanto io.

¹⁷ GOMBRICH 1995, p. 16, corsivo mio.

¹⁸ SCHUHL 1952, p. XIV, trad. it. mia.

¹⁹ MORENO in *EAA* 1971-94, *ad v.* σκιαγραφία.

²⁰ CASATI 2000, pp. 187-208.

L'ombra originale (detta ombra *congiunta*)... non si stacca dal corpo. ... allontana da sé i raggi luminosi ed emette raggi ombrosi (ombre *derivative*), che poi vanno ad abbattersi su uno schermo creando l'ombra portata (o *separata*)²¹.

Dunque, come già negli studi classici di Gombrich e Schuhl, anche secondo il più recente, brioso (e antiplatonico!) lavoro di Casati,

i pittori avrebbero usato modelli delle scene e dei personaggi che intendevano dipingere, ne avrebbero *proiettato le ombre su uno schermo* e avrebbero visto le trame degli allineamenti. Studiando *le ombre, che per l'appunto sono proiezioni*, gli artisti avrebbero capito i principi della prospettiva²².

La proiezione dell'ombra sarebbe dunque, secondo alcuni e secondo fonti di peso e taglio diversi, la prima tecnica storica di una pittura prospettica ed è essa, *in primis, skiagraphia*: ora, se è certo ammissibile, in sede storico-artistica, che essa non sia stata *sempre e solo* questo, per i fini di ermeneutica filosofica esplicitati in apertura che ci poniamo in questa sede, è comunque importante e significativo che essa sia stata *in origine anche questo*.

Ora, i Greci avevano una nozione geometricamente fondata di alcune norme di proiezione dell'ombra, per esempio quelle valide per rendere operativo lo $\sigma\tau\omicron\iota\chi\epsilon\iota\omicron\nu$, lo gnomone degli orologi solari²³: ma tali norme non valgono per l'ombra proiettata *a distanza*, che non è – come nota Schuhl²⁴ – esente da errori, proprio per il fatto che è subordinata a diverse variabili.

Osserviamo infatti, *infra*, la TAVOLA 3: la proiezione dell'ombra a distanza deve far conto del punto di vista dell'osservatore e del suo rapporto con l'ombra 'portata' e tale rapporto non può che mutare:

- a) in funzione della posizione dell'osservatore e della sua distanza dallo schermo di proiezione;
- b) in funzione dell'ingrandire dell'ombra all'allontanarsi dallo schermo del corpo che la proietta;
- c) in funzione dello spostarsi della fonte luminosa rispetto al corpo proiettante l'ombra e rispetto allo schermo.

²¹ *Ivi*, p. 203, anche per la TAVOLA 2, che riproduco, come la TAVOLA 1, dal testo di Casati. Sulla differenza fra ombra 'congiunta' e ombra 'portata' (anche in rapporto all'uso, a mio parere non compreso da Casati, che ne fa Platone nel 'mito' della caverna e in altre sedi), cfr. NAPOLITANO 2007b, pp. 17-26, con le relative note. Il lavoro di Casati è interessante non solo per il taglio monografico sulla storia dell'uso, a fini conoscitivi e scientifici, dell'ombra, ma per la considerazione 'negativa' che, nella storia di tale uso e a mio parere non correttamente, ha del ruolo svolto proprio da Platone.

²² CASATI 2000, p. 211, corsivi miei.

²³ Cfr. NAPOLITANO 2007b, pp. 12-13, con le nn. 45 e 46. Celebre, fra l'altro, è la strategia usata da Talete (DK 11 A 1) per misurare il rapporto fra un corpo e la sua ombra: essi hanno lunghezza uguale quando – vere le proprietà del triangolo rettangolo isoscele – la luce solare ha un'incidenza di 45° sull'orizzonte.

²⁴ Cfr. *supra*, la n. 18.

Esattamente di tali variabili (e in particolare della prima) pare far corretto conto il passo della *Repubblica* che sto qui tentando d'interpretare, per cui la Murray riflette:

The most important point for Plato's purposes here is that the skiagraphic paintings were incomprehensible from close range, their subjects only becoming clear from a distance. Thus *skiagraphia* can be said to depend for its effect on optical illusion, providing Plato with an appropriate illustration of the fallibility of human eyesight²⁵.

All'epoca, nell'Atene classica, vi era proprio il problema storico-artistico della riproduzione delle proporzioni a distanza, proporzioni che, fissate per il corpo umano da Policleto nel *Canone*, andavano però mutate per produrre manufatti, scolpiti o dipinti, destinati ad apparire per esempio in luoghi architettonici quali frontoni di templi o fondali teatrali e dunque ad esser guardati *da lontano e dal basso*²⁶. Il bizantino Tzetze narra, nelle *Chiliadi* (8. 53), che gli Ateniesi commissionarono a vari scultori una grande statua della dea Atena, da collocarsi su un alto colonnato: al momento di scegliere la migliore, quella scolpita da Fidia da vicino pareva sgraziata, poiché esibiva una testa troppo grande rispetto al corpo; una volta collocata, però, nel luogo destinatole, solo essa, fra tutte, soddisfaceva l'occhio, poiché le misure interne del suo corpo erano state alterate rispetto alle norme definite nel *Canone* e ciò in funzione prospettica, cioè proprio perché la si potesse guardare, come si doveva, *da lontano e dal basso*.

A un problema simile si rifà Platone stesso nel *Sofista* (235e-236a), quando nota come gli autori di «pitture e sculture di grandi dimensioni» non possano rispettare le proporzioni naturali del modello: se lo facessero, infatti (come avevano improvvidamente fatto i concorrenti di Fidia), «le parti alte risulterebbero più piccole e le basse più grandi del dovuto, perché osservate le une da lontano e le altre da vicino»²⁷. *Grandezza relativa delle parti e distanza dall'osservatore* sono dunque variabili basilari per l'artista, scultore o pittore che sia, ed egli, per poterle in qualche modo calcolare e per produrre un manufatto adeguato alla commessa ricevuta, può usare la proiezione d'ombre: ma in questo caso la sua opera, se dimensionata correttamente per esser vista da lontano,

²⁵ MURRAY 1996, p. 214.

²⁶ Non ho mai sottolineato, nonostante le mie ripetute riflessioni su questo tema (NAPOLITANO 2001, pp. 18-21, e NAPOLITANO 2007b, pp. 13-14), *l'eccezionalità sociale e politica di una simile destinazione*: frontoni – dipinti o scolpiti – dei templi e fondali teatrali non sono sedi architettoniche neutre entro la *pòlis*, sono i luoghi pubblici della riflessione religiosa e culturale della città su di sé e sui propri valori, della chiarificazione e proclamazione di essi, e, in assenza, nell'Atene classica, di una scuola di stato, anche dell'estrinsecazione e trasmissione pedagogica di quei valori. L'attenzione che – in un paragone come quello che sto tentando di commentare – Platone dedica a questi contesti, all'incidenza, in essi, della visione prospettica e al rischio, per il tramite di essa, di una qualche 'manipolazione' del messaggio trasmesso da quei contesti, ha dunque per lui senso storico-sociale importante e ben comprensibile e giustificabile. Frontoni di templi e fondali teatrali paiono essere, infatti, non oggetti artistici *qualsiasi*, ma i veicoli *visivi* per eccellenza della pedagogia poliade.

²⁷ Sul *Sofista* platonico è interessante la lettura del pur ormai datato saggio: BIANCHI BANDINELLI (1955) 1979.

da vicino parrà, proprio come l'Atena di Fidia, sproporzionata, o persino confusa. Ad un caso del genere si riferisce, citando forse proprio gli scenari teatrali, il *Teeteto* (208e8): «... “ora che mi sono avvicinato un po' di più a quanto diciamo”, si lamenta Socrate, “come chi si avvicina a uno scenario dipinto (ἐπειδὴ ἐγγύς ὥσπερ σκιαγραφήματος γέγονα τοῦ λεγομένου), non ne capisco più niente; mentre, finché ne stavo lontano, qualcosa pure mi pareva se ne dicesse”»²⁸.

La vista, cogliendo per natura il vicino come grande e il lontano come piccolo, pone su piani diversi di profondità gli oggetti il cui flusso igneo-cromatico, secondo Platone, raggiunge l'occhio in modo diverso in rapporto alla loro maggiore o minore distanza dall'osservatore: la vista prospettica, *pàthema tês physeos* a dir del Nostro, consente all'uomo, dotato di corpo, di muoversi nello spazio e fra gli oggetti che lo popolano, misurando appunto le distanze di ogni oggetto da sé, dagli altri oggetti e dall'orizzonte e scandendo così, ogni volta, mete da raggiungere e ostacoli da evitare. La vista prospettica sarebbe dunque da natura deputata a preparare, orientandola, la nostra dislocazione nello spazio: anche Gibson, psicologo contemporaneo della percezione, consente di apprezzare la precisione e utilità del rilievo in merito, poiché è vero che «noi ingrandiamo la forma che specifica la meta della nostra locomozione»²⁹.

Lo «scompiglio», il *côté* 'patologico' di questa funzione naturale, creato nell'anima dalla visione del vicino come grande e del lontano come piccolo, è, poi, secondo Platone indotto da natura per farci *superare lo stadio solo percettivo dell'apprendimento*³⁰: la vista infatti, come gli altri sensi, presenta per lo più oggetti che non inducono a cercar oltre, perché basta il giudizio che su di essi danno i sensi stessi. E tuttavia, nota Platone, se ne possono ad essa presentare anche altri che «invece...sollecitano a cercare, perché la sensazione non offre conclusioni sane» (*Resp.* 523a10-c4): questi, Platone precisa, sono non solo «gli oggetti visti da lontano e quelli 'dipinti con l'ombra'» (τὰ πόρρωθεν φαινόμενα... καὶ ἐσκιαγραφημένα, 523b5), ma quelli percepiti in generale secondo determinazioni opposte (524d), che alla vista appaiono ad un tempo grandi e piccoli, concavi e convessi, diritti e spezzati, ... cioè quelli in cui, «quando si vede l'unità, la si vede sempre insieme a qualcosa che le è incompatibile, unità e pluralità» (524e). In casi del genere – che Platone problematizza in effetti a più riprese nei Dialoghi – non ci si può fermare alla sensazione: infatti, al loro manifestarlesi, «l'anima sarà... per forza perplessa e dovrà indagare

²⁸ La trad. it. del passo è quella, autorevole, di Manara Valgimigli, il corsivo è mio. Anche Augusto Guzzo (nella trad. it. del *Teeteto*, pubblicata da Mursia nel 1985) traduce *skiagràphema* con 'scenario dipinto'. Particolare semanticamente sarebbe dunque, in riferimento appunto agli scenari teatrali, il termine *skiagràphema*: esso, comunque, pare sia *hàpax* nel *Corpus Platonium*, secondo il *Lexikon* informatizzato curato da Roberto Radice per Biblia; non sono dunque verificabili in Platone usi diversi, o diversamente specifici, del termine in questione. La traduzione alternativa è, di solito, un più generico 'pittura in prospettiva'.

²⁹ GIBSON 1979, p. 199.

³⁰ È appena il caso di notare che tale 'superamento' della pura dimensione sensoriale è apprezzato non solo dal metafisico, ma da chiunque abbia interesse ad un qualsiasi apprendimento di tipo razionale e scientifico.

suscitando in sé la riflessione» (524e5-6). Alla pura percezione sensoriale, quando questa fornisca informazioni contraddittorie e dunque problematiche, devono subentrare il ragionamento e il calcolo.

In effetti non siamo solo corpi, posti nella fisicità del 'qui e ora', esposti al flusso continuo degli *input* sensoriali e legati al nostro specifico punto di vista prospettico su di essi: siamo anche ragione (riflessione, ragionamento, calcolo, misurazione) e questa sa conoscer *oltre* la sensazione che ora presenta la torre lontana più piccola del nostro dito vicino, sa porre i rapporti fra una torre e un dito *da ogni punto di vista possibile* e, tramite numero e misura, sa calcolare quanto *davvero* distante e grande sia, rispetto al nostro dito, la torre e ogni altro oggetto. La vista, dunque, *non sempre s'inganna*, ma, quando da se stessa lo fa e subisce uno «scompiglio», questo, *pàthema tês physeos*, 'affezione fisiologica', non è (*non dovrebbe* essere) soltanto negativo, ingannevole e limitante, poiché è deputato da natura ad esigere ed acquisire una conoscenza superiore, più articolata e complessa, della quale ugualmente per natura siamo capaci e che però non sarà, diversamente dalla prima, contingente ed ingannevole.

Tutt'altro caso è però quello, contemplato nei brani letti, *dell'intervento deliberato di un ingannatore* (il pittore schiografico, il poeta mimetico e non più educatore): la *skiagraphia* infatti di per sé mira non a superare, ma a *confermare* l'inganno naturale della vista, perdurando nel mantenere alterati i reali rapporti dimensionali vicino/lontano e grande/piccolo, dunque inchiodando il destinatario delle sue opere *ad un unico, specifico punto di vista*, obbligandolo a reputar questo *il solo punto di vista possibile* (a credere che il rapporto fra il capo e il resto del corpo della statua scolpita da Fidia sia l'unico possibile, quello oggettivo e naturale, non, come di fatto è, un rapporto *prospetticamente condizionato*).

Al medesimo modo – ed è questo in realtà che interessa a Platone, ed a me che cerco di leggerne il testo – appunto allo stesso modo la poesia imitativa, cioè la parte della poesia che, non più ormai creativa e veritiera, si limita ad imitare i sensibili per come si manifestano, disattende i tradizionali compiti pedagogici della poesia greca: essa crea *un inganno prospettico su piaceri e dolori dei suoi personaggi*, raffigurandoli come irrimediabilmente *troppo grandi e vicini*, dunque come forma *esclusiva e insuperabile* del bene e del male mai sperimentabili dall'uomo. In tali passioni prospetticamente limitate e distorte lo spettatore s'immedesimerà e, ingannato da questo *trompe l'oeil* teatrale, 'incatenato' all'esclusivo e specifico punto di vista da esso rappresentato, diverrà sempre più incapace di governare e ridurre a misura i piaceri e dolori che possa trovarsi a sperimentare – governo e misura che certo non Platone soltanto o lui per primo, ma l'etica greca tradizionalmente raccomandava con la prescrizione del 'nulla di troppo'.

Concludo: riguardando, *infra*, la TAVOLA 3, notiamo come la topografia descrittavi richiami un altro testo platonico celeberrimo, l'immagine della caverna, dove dei prigionieri, incatenati fin dalla nascita alle gambe e al collo e impediti perciò a girare attorno il capo e gli occhi, son costretti a guardare solo il fondo dell'antro, dove *si proiettano le ombre* di statue recate alle loro spalle da portatori nascosti da un muricciolo. Un'icona di cui è difficile dubitare, a questo punto, che sia stata costruita sulla tecnica della *skiagraphìa*: quella tecnica della proiezione dell'ombra che Platone doveva aver visto praticare nelle botteghe dei pittori incaricati di dipingere manufatti in prospettiva, forse i frontoni di templi e fondali teatrali (*skiagraphèmata*) da lui stesso richiamati, a quanto pare, nel passo del *Teeteto*. La scenografia della caverna, infatti, come mostra la TAVOLA 3, prevede, *in modo troppo preciso per esser casuale*, che vi siano: una fonte luminosa – il falò acceso dietro agli incatenati –, dei corpi – le statue – proiettanti un'ombra 'portata', e uno schermo – il fondo dell'antro – su cui si abbattono i raggi di quest'ombra.

Per questo, nel mio recente lavoro *Platone e le 'ragioni' dell'immagine*, dei cui risultati ho reso in parte conto in questa ricostruzione troppo rapida, ho tentato anche un raffronto, precedentemente, a quanto ne so, non tentato, fra il tema della *skiagraphìa* del libro X della *Repubblica* e l'immagine della caverna del libro VII³¹. Se un raffronto del genere è, come ancora credo, possibile e utile e se le due immagini platoniche per tale via – cioè tramite il riferimento alla tecnica pittorica dell'ombra 'portata' – si chiariscono meglio, pare allora evidente che la visione (ingannevole) d'ombre proiettate a distanza non è tutto ciò di cui, secondo Platone, il senso della vista è capace. Esso viene ingannato dalla 'pittura d'ombra' e da chi la pratica perché per natura saprebbe fare ben altro e ben di più, perché ad altro che alla pura visione d'ombre sarebbe destinata la sua 'affezione naturale' (*pàthema tês physeos*) della percezione prospettica. Forse ormai del tutto *oltre* l'impiego metaforico ed analogico realistico che pure Platone tante volte ne fa, il senso della vista, una volta fuori dalla caverna dov'è costretto a dirigersi soltanto su ombre 'portate', è al contrario infatti investito qui della competenza a fissar direttamente il sole stesso, fonte di luce e di vita e icona celeberrima del Bello-Bene su cui sa dirigersi l'occhio dell'anima. Alla fine dell'immagine della caverna, le competenze naturali della vista sono così – nell'immagine platonica – forzate, poiché in realtà nessun occhio umano sa reggere la vista diretta del sole.

Eppure la celebre immagine platonica si conclude appunto con tale insolita pretesa: la vista dell'occhio e dell'anima saprebbe, secondo Platone, giungere a volgersi in alto, dalle ombre proiettate ad arte in fondo all'antro su, addirittura alla fonte stessa della luce. Ciò però purché sia lasciata libera di funzionare come secondo natura sa fare e purché sappia evitare il *trompe oeil* di chi, sfruttando la sua 'patologia naturale' dell'approccio prospettico, *volutamente la inganni* e la

³¹ NAPOLITANO 2007b, pp. 17-26, con le note.

limiti. Sia questo ingannatore della vista umana un pittore 'd'ombre', di puri *trompe l'oeil*, un artista della *skiagraphìa*, oppure – più ancora – un drammaturgo, un poeta ormai non più divinamente ispirato e non più educatore, che illustri piaceri e dolori illusoriamente intensi perché rappresentati – quelli soli e non altri possibili – come, senza rimedio, troppo grandi e troppo vicini.

Linda Napolitano

Università degli Studi di Verona
Dipartimento di Filosofia
Chiostrò S. Francesco 22
I – 37129 Verona
e-mail: linda.napolitano@univr.it

ALCUNI RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

EAA 1971-94: AA.VV., *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*, II Suppl., Roma 1971-94.

ADAM J., *The 'Republic' of Plato*, edited with critical Notes, Commentary and Appendices, 2 voll., Cambridge 1963.

ANNAS 1981: Annas J., *Introduction to Plato's 'Republic'*, Oxford 1981.

BETTINI M. (a c. di), *La maschera, il doppio e il ritratto. Strategie dell'identità*, Roma-Bari 1991.

BIANCHI BANDINELLI 1955: Bianchi Bandinelli R., *Osservazioni storico-artistiche a un passo del 'Sofista' platonico* (1955), ora in Id., *Archeologia e cultura*, Roma 1979, pp. 146-163.

BONTEMPI 2004: Bontempi M., *L'agire umano e le arti della misurazione in Platone*, Napoli 2004.

BONTEMPI 2009: Bontempi M., *L'icona e la città: Il lessico della misura nei Dialoghi di Platone*, Milano 2009.

BRUNO V., *Form and Colour in Greek Painting*, New York 1977.

CAMPESE S., *La caverna*, in M. VEGETTI (a c. di), *Platone, 'La Repubblica'*, trad. e comm., vol. V - Libro VI-VII, Napoli 2003, pp. 435-472.

CASATI 2000: Casati R., *La scoperta dell'ombra. Da Platone a Galileo la storia di un enigma che ha affascinato le grandi menti dell'umanità*, Milano 2000.

CURI U., *La forza dello sguardo*, Torino 2004.

FRANCO REPELLINI F., *La linea e la caverna*, in M. Vegetti (a c. di.), *Platone, 'La Repubblica'*, trad. e comm., vol. V - Libro VI-VII, Napoli 2003, pp. 355-404.

FRONTISI-DUCROUX F., *Senza maschera né specchio: l'uomo greco e i suoi doppi*, in M. Bettini, *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma-Bari 1991, pp. 131-158.

EAD., *L'occhio e lo specchio*, in Ead. - Vernant J.-P. (sous la direction de), *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nel mondo greco* (ed. or. *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997), trad. it. Roma 1998, pp. 35-200.

GAISER K., *Il paragone della caverna. Variazioni da Platone a oggi*, Napoli 1985.

GIBSON 1979: Gibson J.J., *Un approccio ecologico alla percezione visiva* (ed. or. *The Ecological Approach to Visual Perception*, London 1979), trad. it. Bologna 1999.

GOMBRICH 1995: Gombrich E.H., *Ombre* (ed. or. *Shadows. The Depiction of Cast Shadows in Western Arts*, London 1995), trad. it. Torino 1995.

GREGORY R.L., *Occhio e cervello. La psicologia del vedere*, Milano 1991.

HADOT 1995: Hadot P., *Che cos'è la filosofia antica?* (ed. or. *Qu'est-ce que la philosophie antique?*, Paris 1995), trad. it. Torino 1998.

HADOT 2002: Hadot P., *Esercizi spirituali e filosofia antica* (ed. or. *Exercices spirituels et philosophie antique*, Paris 1988 e 2002), trad. it. Torino 2005.

KERENYI K., 'Agalma, Eikon, Eidolon', in E. Castelli (a c. di), *Demitizzazione e immagine*, Padova 1962, pp. 161-171.

KEULS E., *Skiagraphia once again*, «American Journal of Art» 74 (1975), pp. 1-16.

EAD., *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978.

KOCH N.J., *Techne und Erfindung in der klassische Malerei*, München 2000.

LOMBARDO G., *L'estetica antica*, Bologna 2002.

MERKER A., *La vision chez Platon et Aristote. L'empreinte de la sophistique*, Sankt Augustin 2003.

MORENO P., *Pittura greca*, Milano 1987.

ID., v. *Skiagraphia*, in AA.VV., *Enciclopedia dell'arte antica, classica ed orientale*, II Suppl., Roma 1971-94, vol. V, 1997, pp. 312-313.

MUGLER C., *Dictionnaire historique de la terminologie optique des Grecs*, Paris 1964.

MURRAY 1996: Murray P., *Plato on Poetry, 'Ion', 'Republic' 376e-398b, 'Republic' 595-608b*, Cambridge 1996.

NAPOLITANO 1994: Napolitano Valditara L.M., *Lo sguardo nel buio. Metafore visive e forme grecoantiche della razionalità*, Roma-Bari 1994.

EAD., *Lo sguardo di Edipo. Illuminazione, cecità, problematiche del sapere nella tragedia sofoclea*, in U. CURI, M. TREU (a c. di), *L'enigma di Edipo*, Padova 1997, pp. 71-105.

NAPOLITANO 2001: Napolitano Valditara L.M., *'Prospettive' del gioire e del soffrire nell'etica di Platone*, Trieste 2001.

EAD. (a c. di), *Antichi e nuovi dialoghi di sapienti e di eroi. Etica, linguaggio, dialettica fra tragedia greca e filosofia*, Trieste 2002 (saggi di A. Rodighiero, D. Susanetti, S. Nonvel Pieri, L.M. Napolitano Valditara, C. Ferrini e K. Westphal).

- NAPOLITANO 2002b: Napolitano Valditara L.M., *Platone: illusione degli occhi, illusioni dell'anima*, in M. BARBANTI, G.R. GIARDINA, P. MANGANARO (curr.), *ENOSIS KAI FILIA. Omaggio a Francesco Romano*, Catania 2002, pp. 89-104.
- NAPOLITANO 2006: Napolitano Valditara L.M., *Dinamiche psicosomatiche fra Aristotele ('De An.' A 1 e 4) e Platone ('Fedone', 'Timeo', 'Filebo')*, in U. LA PALOMBARA, G. LUCCHETTA, *Mente, anima e corpo nel pensiero antico. Immagini e funzioni*, Pescara 2006, pp. 57-80.
- NAPOLITANO 2007a: Napolitano Valditara L.M., *'Eidolopoia'. Timeo e gli specchi fra scienza e sogno*, in EAD. (a c. di), *La sapienza di Timeo. Riflessioni in margine al 'Timeo' di Platone*, Milano 2007, pp. 331-378.
- NAPOLITANO 2007b: Napolitano Valditara L.M., *Platone e le 'ragioni' dell'immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano 2007.
- NIEMEYER FINDLAY J., *Il mito della caverna. La disciplina della caverna. La trascendenza della caverna (Gifford Lectures 1964-1966)*, trad. it. Milano 2003 (ed. or. 1966-67), introd. di G. Reale, monografia introduttiva, trad., apparati e appendice (*Della speleologia filosofica*) di M. Marchetto.
- NOVAKOVA J., *'Umbra'. Ein Beitrag zur dichterischen Semantik*, Berlin 1964.
- PAQUET 1973: Paquet L., *Platon: la médiation du regard. Essai d'interprétation*, Leiden 1973.
- POLLITT J.J., *The ancient View of Greek Art*, New Haven-London 1974.
- ROUVERET A., *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne (V^e siècle av. J.-C.-I^{er} siècle ap. J.-C.)*, Rome 1989.
- SCHUHL 1952: Schuhl P.M., *Platon et l'art de son temps (arts plastiques)*, Paris 1952.
- SIMON G., *Le regard, l'être et l'apparence dans l'optique de l'Antiquité*, Paris 1988.
- STOICHITA V.L., *Breve storia dell'ombra. Dalle origini della pittura alla pop art* (ed. or. *A short History of the Shadow*, London 1997) trad. it. Milano 2000.
- SZLEZAK T.A., *L'allegoria della caverna*, in ID., *La 'Repubblica' di Platone. I libri centrali*, trad. it. Brescia 2003 (ed. or. 2003), pp. 135-161 (già in O. Höffe (hrsg.), *Platon. 'Politeia'*, Berlin 1997, pp. 205-228).
- TATE J., *Plato and Imitation*, «Classical Quarterly» 26 (1932), pp. 161-169.
- UNTERSTEINER M., *Platone. 'Repubblica', Libro X*, Napoli 1965.
- VEGETTI M., *Guida alla lettura della 'Repubblica' di Platone*, Roma-Bari 1999.
- WILBERDING J., *Prisoners and Puppeteers in the Cave*, «Oxford Studies in Ancient Philosophy» 24 (2004), pp. 117-139.

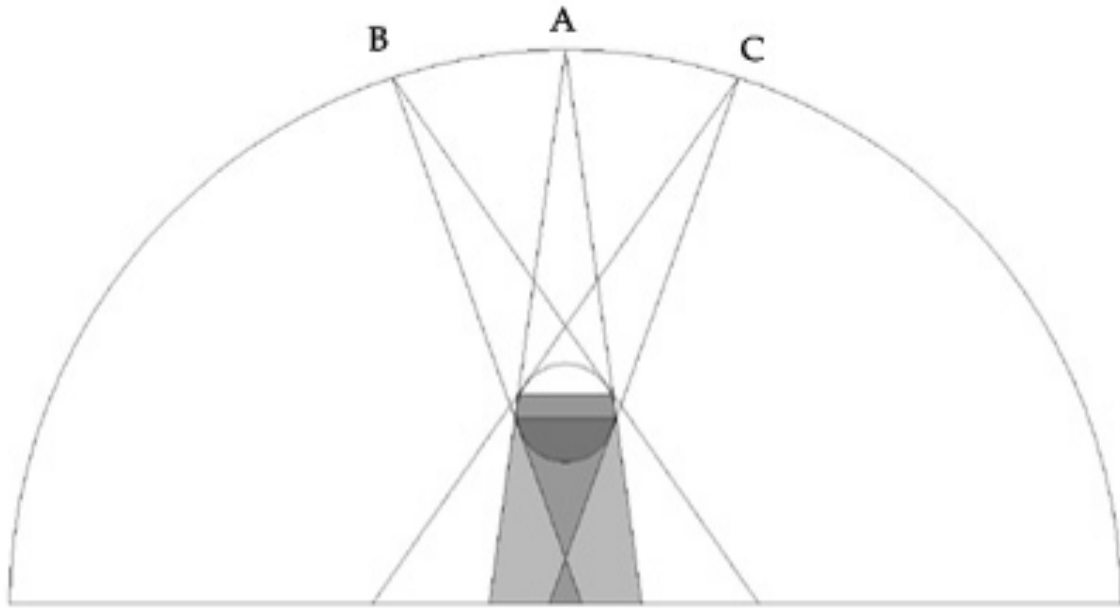


TAVOLA 1

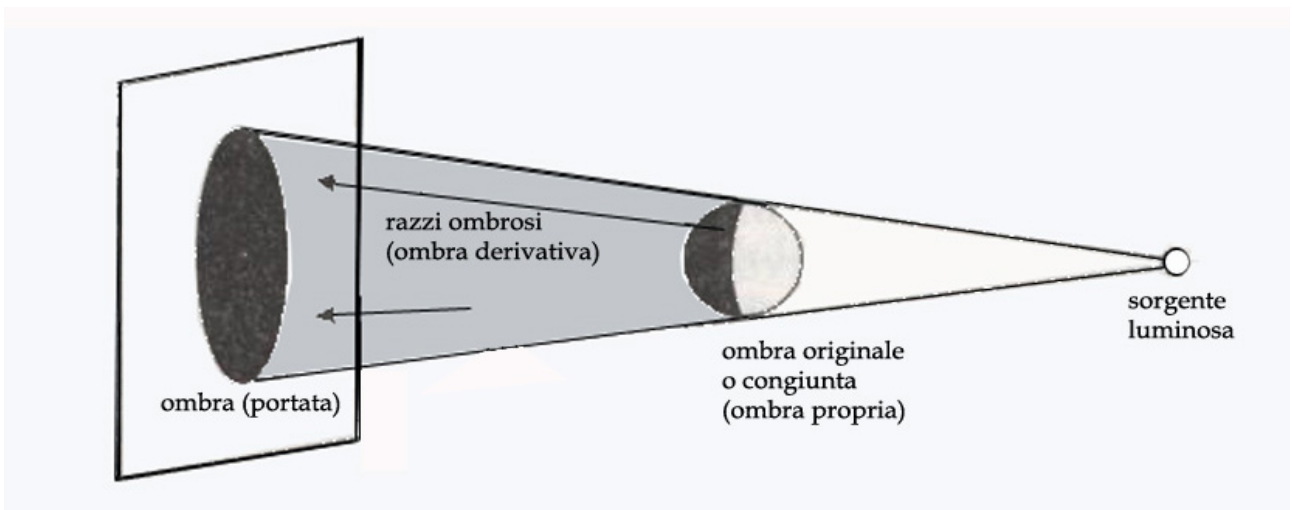


TAVOLA 2

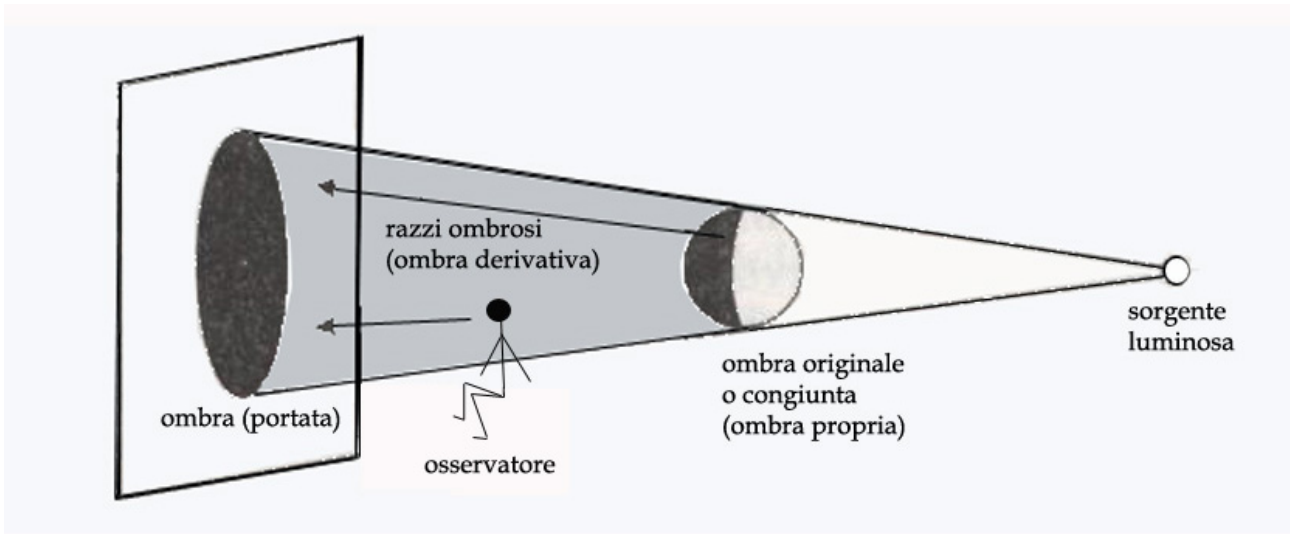


TAVOLA 3