

«PERCHÉ NON PARLI?»

PRESTARE LA VOCE ALL'OPERA D'ARTE NEL MONDO ANTICO

In un celebre passo del *Fedro* di Platone (275D), Socrate paragona la scrittura alla pittura e individua il limite di entrambe nell'assenza di interlocuzione: «La scrittura, o Fedro, ha una strana qualità, simile veramente a quella della pittura. Le creature di quest'ultima ci stanno davanti come se fossero vive; ma se domandi loro qualcosa, mantengono un maestoso silenzio. Così anche i discorsi (scritti) [...]. Se tu chiedi loro qualcosa di ciò che dicono [...] ti manifestano una sola cosa e sempre la stessa»<sup>1</sup>. Non si possono far domande a un testo scritto, questo è il punto. Peraltro, ancora prima di Platone lo aveva detto un'iscrizione ateniese della fine del VI sec. a.C.: «A tutti gli uomini, chiunque sia a chiedermi chi mi dedicò, rispondo la stessa cosa: Antifane, come decima»<sup>2</sup>.

L'iscrizione parla, ma non dialoga. Allo stesso modo, per Platone, non ci si può aspettare che un quadro o una statua dialoghino con noi.

La questione non è perciò se i testi e i manufatti artistici parlino: è ovvio che parlino, nella misura in cui sia gli uni che gli altri sono segni che veicolano un significato (σημαίνειν è il verbo che usa Platone). Il problema è che non ci puoi fare una conversazione, perché non interagiscono.

E in effetti, quando gli antichi rimarcano l'assenza della parola per svalutare lo statuto del manufatto artistico, dobbiamo intendere non tanto l'incapacità di parlare da parte di quest'ultimo quanto l'impossibilità per noi di stabilire con esso una comunicazione biunivoca, quella che si ha quando il soggetto emittente riceve dal soggetto ricevente una risposta che completa e/o riattiva il circuito comunicativo.

Quindi la domanda che a rigore avrei dovuto mettere nel mio titolo non è «perché non parli?» bensì «perché non rispondi?».

«Oggetti parlanti», resi tali da un'iscrizione con un testo che «parla» in prima persona esistono in Grecia fin dall'età più arcaica<sup>3</sup>. La famosa *coppa di Nestore* di Ischia, databile all'ultimo quarto dell'VIII secolo<sup>4</sup>, è l'esempio più antico, praticamente contemporaneo di Omero e della nascita della stessa scrittura in Grecia; mentre è solo di qualche decennio più recente la prima *statua* parlante che conosciamo, quella che un certo Mantiklos dedicò ad Apollo, ora al Museum of Fine Arts di Boston<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> La traduzione di questo, come di tutti gli altri testi antichi citati in seguito, è mia.

<sup>2</sup> IG, I<sup>2</sup> 410.

<sup>3</sup> Cfr. l'ormai classico lavoro di BURZACHECHI 1962. Vedi anche LAZZARINI 1976 e, più recentemente WACHTER 2010.

<sup>4</sup> L'*editio princeps* è quella di BUCHNER - RUSSO 1955. L'iscrizione dice: «Io sono la bella coppa di Nestore. Chi berrà da questa coppa subito lo prenderà il desiderio di Afrodite dalla bella corona».

<sup>5</sup> CEG 326. Una estesa analisi di questo documento è in DAY 2000.

In seguito alle statue di divinità si affiancano le statue di esseri umani. Le più antiche sono quelle di un gruppo trovato a Samo, con un'iscrizione che dice ἡμᾶς ἐποίησε Γενέλεος, «ci ha fatto Geneleos», degli inizi del VI sec.<sup>6</sup> Di lì prende il via una pratica che diventa col tempo molto comune.

Ovviamente è impensabile prendere in esame tutte le statue o i σήματα parlanti della Grecia, quelli che dicono: «io sono il tale o la tale», oppure «io appartengo al tale o alla tale», o anche «mi ha fatto il talaltro», anche perché, tra monumenti votivi e monumenti funerari, sono più di mille, senza contare poi quelli etruschi e romani.

In tutti questi casi – ma il discorso è generale, e vale per tutta l'antichità – la scrittura mira a produrre un enunciato destinato all'orecchio. O per meglio dire: chi scrive prevede la messa in scena sonora della sua parola scritta. È noto infatti che gli antichi leggevano praticamente sempre ad alta voce. La lettura *silenziosa* (o *mentale*, o *endofasica*), quella che per noi è normale, cominciò ad apparire solo in età tardo-antica<sup>7</sup>. Quindi ogni testo scritto prevedeva in partenza la voce di un lettore che lo avrebbe attualizzato. Infatti nelle iscrizioni funerarie è frequentissimo l'appello rivolto al passante perché si fermi e legga, dando così la sua voce a quanto il defunto ha da dire<sup>8</sup>. La voce fa parte in certo senso del testo, gli è incorporata (in semiologia si parla di *lettore implicito*<sup>9</sup>).

In questo modo si simulano dei veri e propri dialoghi, come quello, attribuito a Simonide<sup>10</sup>, tra un passante e la statua eretta ad un atleta: «- Di', chi sei, di chi sei figlio, qual è la tua patria, in che cosa hai vinto? - Casmilo, figlio di Evagora, vincitore nel pugilato ai Giochi Pitici, di Rodi».

Il procedimento è quello che nella teoria del linguaggio di Greimas e Courtès<sup>11</sup> viene definito *embranchage* (lo stesso termine che in francese si usa per quando si ingrana una marcia nel motore). Per mezzo dell'*embranchage* il testo crea un immaginario *qui e ora*, e allo stesso tempo l'enunciato genera dei locutori che realizzano *ex post* l'enunciazione.

Questa è la situazione di base. Mi soffermerò ora su alcuni testi che costituiscono delle interessanti variazioni sul tema (scelti però sempre fra quelli attinenti a manufatti artistici<sup>12</sup>). Il primo testo è inciso su una base di marmo di Alicarnasso databile agli inizi del V secolo<sup>13</sup>, che sorreggeva una statua in bronzo, di cui sono rimaste soltanto le impronte dei piedi. Il passante chiede: «Voce τεχνήεσσα della pietra, di' chi eresse questa statua dando splendore all'altare di Apollo». E ottiene questa risposta: «Panamyas, figlio di Kasbollis, se mi comandi di dirlo, offrirò questa decima al dio».

Testi come questo, che sono abbastanza numerosi, cercano di risolvere in qualche modo la difficoltà denunciata da Platone, perché per l'appunto fanno interloquire il testo con il lettore.

<sup>6</sup> FREYER-SCHAUENBURG 1974, p. 108.

<sup>7</sup> Cfr. GAVRILOV 1997.

<sup>8</sup> Sul dialogo tra monumento scritto e lettore esiste una nutrita bibliografia. Tra i contributi più rilevanti: KASSEL 1983, DAY 1989, BING 2002, PETROVIC 2005, MEYER 2007, MÄNNLEIN-ROBERT 2007, DAY 2010, SCHMITZ 2010, TUELLER 2010, VESTRHEIM 2010.

<sup>9</sup> Il concetto è stato particolarmente approfondito da ISER 1972 e ISER 1976.

<sup>10</sup> *API* 23.

<sup>11</sup> GREIMAS - COURTÉS 1979.

<sup>12</sup> Per una sintesi su questo genere epigrammatico vedi GUTZWILLER 2002 (con bibliografia precedente).

<sup>13</sup> Edita per la prima volta da WILAMOWITZ-MOELLENDORF - KARO 1920. Cfr. anche ROSE 1923, *CEG* 429.

Ma se è evidente che lo scopo del dialogo è quello di far conoscere chi ha eretto la statua e perché, non è altrettanto chiaro in questo caso chi è a essere interpellato, e chi a rispondere.

A rivolgersi alla ἀυδή λίθου, alla voce della pietra, non può che essere il passante. Ma la voce della pietra è quella che le presta colui stesso che interroga (che quindi gioca, per così dire, due parti in commedia). È una situazione analoga a quelle per le quali Michail Bachtin parla di parola *bivoca*<sup>14</sup>, ed è molto frequente negli epigrammi di età ellenistica.

Ma la cosa più intrigante in questo testo è l'aggettivo con cui è qualificata la pietra: τεχνήεσσα. Quasi tutti gli editori traducono «lavorata con arte» («artful», «kunstvolle»)<sup>15</sup> e intendono l'aggettivo riferito per ipallage o alla base stessa (in questo caso si alluderebbe all'eleganza delle lettere incise) o alla statua che sorreggeva. In quest'ultimo caso ci sarebbe un'ulteriore difficoltà, perché la statua era sicuramente di bronzo, non di pietra. Si è cercato di superare quest'aporia supponendo o una catacresi oppure che l'estensore dei distici non avesse idea del materiale che aveva adoperato lo scultore<sup>16</sup>. Ma sembrano ipotesi un po' arzigogolate. Jesper Svenbro intende invece τεχνήεσσα come «in possesso di una *technē*» - nella fattispecie quella della lettura - e traduce «voix lectrice de la pierre». Per lui la voce lettrice è quella del passante, a cui appunto si richiede di leggere l'iscrizione<sup>17</sup>.

Pur non essendo un filologo, io vorrei suggerire un'altra possibilità: il verbo τεχνάομαι vuol dire sì «lavorare con arte», ma può voler dire anche «preparare abilmente, congegnare, apparecchiare» (un po' come il latino *machinari*), e dunque ci si potrebbe qui riferire alla voce «predisposta», per così dire, dalla pietra. La pietra iscritta, infatti, è proprio una macchina congegnata per catturare la voce del passante e fare venir fuori quella ἀυδή che è in qualche modo già incorporata nel - e presupposta dal - testo<sup>18</sup>.

Tutto questo lo spiega molto bene un'altra iscrizione che fu copiata e attribuita a Saffo dall'*Anthologia Palatina*<sup>19</sup>. Qui la statua si dice sicura - pur essendo muta - di rispondere sempre a chi la interrogherà perché ai suoi piedi ha messo una voce che non si stanca mai. Non dice: un'iscrizione che tutti potranno sempre leggere, ma appunto una voce che parlerà sempre. Il testo scritto, insomma, è definito con l'effetto che è destinato a produrre: farsi leggere da una voce.

Se ci mettiamo da questo punto di vista, allora nell'iscrizione da Alicarnasso prima esaminata è sicuramente preferibile l'interpunzione adottata da Rose<sup>20</sup>, che mette un punto interrogativo alla fine del secondo verso (là dove Wilamowitz-Moellendorf e Karo avevano un punto fermo). In questo modo l'imperativo λέγε introduce l'interrogativa diretta che segue: in pratica l'iscrizione chiede al passante di fare ad alta voce esattamente la domanda che è formulata sull'iscrizione stessa. Così il lettore, che ha assunto il ruolo previsto di ἀυδή della base

<sup>14</sup> Cfr. BACHTIN 1975 e BACHTIN 1979.

<sup>15</sup> Ma LAZZARINI 1976, pp. 129-130 (n. 688), traduce semplicemente «voce proveniente dalla pietra».

<sup>16</sup> KARUSOS 1972, pp. 126 ss.

<sup>17</sup> SVENBRO 1988, pp. 65-72.

<sup>18</sup> Traducendo τεχνήεσσα con «engineered», Tueller (TUELLER, p. 150) è lo studioso che più si è avvicinato all'interpretazione qui proposta.

<sup>19</sup> 6. 269 : «Figli, pur essendo muta, rispondo, se uno mi interroga, avendo posto ai miei piedi una voce che non si stanca mai: Mi dedicò alla figlia di Latona, Artemis Aitopia, Arista, figlia del Sauniade Ermoclide, tua ministra, o Signora delle donne. Sii a lei benigna e da' lustro al nostro genere».

<sup>20</sup> ROSE 1923, p. 162.

marmorea, viene portato proprio là dove voleva il testo. Una volta che la domanda è risuonata in modo perentorio, che il marmo inerte e i segni muti che lo ricoprono sono stati vivificati dalla voce, la base non può che obbedire all'ordine che lei stessa si è fatto astutamente dare, e il gioco delle parti si completa.

Tale gioco viene mostrato nella sua struttura più elementare, starei per dire al suo *grado zero*, in un epigramma piuttosto tardo, attribuito ad Archia o a Luciano<sup>21</sup>. Una statua o una pittura di Eco invita il passante a leggere, quindi a pronunciare ad alta voce il testo, garantendogli che le stesse parole le ascolterà dalla sua stessa voce. E ovviamente la promessa è mantenuta, anche se l'immagine non può materialmente parlare, perché chi legge *ipso facto* ascolta la sua voce.

Questo status privilegiato della voce - che alcuni pensatori, in particolare Husserl e Derrida<sup>22</sup>, hanno indagato anche per quanto riguarda l'età moderna - è un tratto assolutamente caratterizzante della cultura antica.

In un epigramma di Erinna<sup>23</sup> un osservatore ammira il ritratto di una certa Agatarchide, fatto da un artista degno del mitico Prometeo, e dice che questo ritratto sarebbe stato proprio tale e quale la ragazza se solo gli fosse stata data la voce. Il primato della voce è ribadito enfatizzandone la valenza iconica.

Un po' quello che fa Ovidio a proposito della statua di cera di Protesilao che la povera Laodamia si fabbrica per consolarsi: per essere davvero Protesilao, le manca solo il suono<sup>24</sup>, cioè la parola.

Del resto, per esaltare la bravura del mitico Dedalo si diceva che le sue statue si muovevano, anzi che bisognava legarle perché non scappassero<sup>25</sup>, ma nessuno ha mai detto che parlavano. Quello della parola era un limite davvero invalicabile. Davanti a un gruppo scultoreo, molto realistico, di un *Fanciullo che strozza l'oca* le due amiche del IV mimiambos di Eronda dicono che *sembra che stia per parlare*. Sì, magari un giorno si riuscirà a dar vita anche ai sassi, ma intanto questo fanciullo non parla<sup>26</sup>. È un limite al quale i primi a essere rassegnati sembrano proprio gli artisti, dato che non risulta che nessuno scultore antico abbia mai urlato a una sua statua: «perché non parli?».

Mette conto rilevare, a questo proposito, che il *topos* dell'artista che inveisce contro una sua creazione perché questa si rifiuta di parlare non sembra essere anteriore a Donatello. Racconta Vasari nella *Vita* di questo artista che mentre lo scultore stava lavorando allo *Zuccone* - come lui stesso chiamava la statua del profeta Abacuc<sup>27</sup> - spesso gli urlava: «Favella, favella, che ti venga il cacasangue!». Pare invece del tutto inventata la famosa martellata che Michelangelo

<sup>21</sup> AP 16. 154: «Tu vedi Eco l'abitante delle rupi, amico, la compagna di Pan, colei che rende la copia della voce, l'immagine parlante di tutte le bocche, dolce trastullo del pastore. Quanto dici, ascolta e poi va'».

<sup>22</sup> Vedi DERRIDA 1967.

<sup>23</sup> AP 6. 352: «Questa pittura è opera di mani delicate. O eccellente Prometeo, anche gli uomini hanno un'abilità paragonabile alla tua. E se chi ha dipinto con tanta verità questa fanciulla avesse aggiunto anche la voce, tu saresti Agatarchide in tutto e per tutto».

<sup>24</sup> *Heroid.* 13. 156: *adde sonum cerae, Protesilaus erit.*

<sup>25</sup> Vedi PUGLIARA 2002, pp. 161 ss. e, in generale, GROSS 1992.

<sup>26</sup> Vv. 30-34: «Come strozza l'oca quel bimbo! Se non avessimo davanti una pietra diresti che stia per parlare. Oh, un giorno si riuscirà a dar vita anche ai sassi...». Un gruppo famoso con questo titolo è attribuito da Plinio (*Nat. hist.*, 34. 84) a Boethos di Calcedonia, che però è più tardo di Eronda.

<sup>27</sup> Già nel Campanile di Giotto e ora nel Museo dell'Opera del Duomo di Firenze.

avrebbe dato sul ginocchio del *Mosé*: l'aneddoto comincia a circolare solo nell'Ottocento, prima non ne esiste traccia<sup>28</sup>.

Ma torniamo sull'epigramma di Erinna<sup>29</sup>, perché c'è un elemento che merita di essere sottolineato: la considerazione - tutto sommato lapalissiana - che alla fanciulla dipinta manca solo la parola l'osservatore la fa rivolgendosi non a noi o a un altro possibile osservatore, ma direttamente al quadro stesso, che è muto, come ha appena detto esso stesso. Muto, ma evidentemente non sordo, perlomeno non nel contesto dell'enunciazione, ossia di quel processo semiotico per il quale l'enunciatore mette in scena una proposta di relazione con l'enunciataro all'interno di un testo ( in questo caso l'epigramma): un'ottima esemplificazione del modo assai sofisticato con il quale gli antichi giocano sul rapporto testo, immagine, suono.

La ricerca del *Witz*, del paradosso brillante, dell'*agudeza* è un terreno su cui gli epigrammisti sono imbattibili.

In un componimento attribuito a Gemino<sup>30</sup>, per esempio, il personaggio di un quadro parla, ma per dire che lui non può parlare: «La mano di Polignoto di Taso mi fece. Sono quel Salmoneo che, folle, imitò i tuoni di Zeus, il quale anche nell'Ade mi distrugge e mi colpisce coi fulmini, giacché mi odia anche se sono un'immagine che non parla. Trattieni gli strali, o Zeus, placa la tua ira. Io, il tuo bersaglio, non ho il respiro. Non fare guerra alle immagini senza vita!». Che è folgorante quasi come la famosa frase di John Cage «I have nothing to say and I am saying it»<sup>31</sup>.

Un altro epigramma<sup>32</sup> fa riferimento a un quadro che ritrae un tale nei panni di un retore (ce lo possiamo immaginare con un rotolo in bella vista, secondo il celebre modello della statua di Demostene). Il retore, essendo dipinto, ovviamente non parla. Da questo punto di vista si potrebbe dire che un quadro o una statua sono il medium meno adeguato a celebrare un virtuoso della parola. Ma si dà il caso che questo retore non era per niente bravo a parlare, era un retore *infacundus*, e dunque paradossalmente la statua muta ne è un ritratto perfetto. Il mutismo del ritratto non denuncia qui il limite del medium ma l'afasia del personaggio in questione. L'assenza di voce non denuncia l'inadeguatezza della rappresentazione artistica anzi ne garantisce l'assoluta conformità all'originale<sup>33</sup>.

La stessa ironia troviamo in un epigramma molto simile, ma con un'ulteriore torsione. Qui è il retore che non parla a essere somigliante al ritratto, a essere insomma il ritratto del suo ritratto<sup>34</sup>. Naturalmente si gioca molto abilmente con la polisemia di εἰκόv, che vuol dire «immagine figurata», «rappresentazione artistica» ma anche «immagine riflessa da uno specchio». Insomma il retore è imitazione della sua imitazione, i ruoli tra il segno iconico e il suo referente sono invertiti.

Comunque, dove gli epigrammisti si sono veramente sbizzarriti è nella serie dedicata alla *Vacca* di Mirone. Era questa una scultura in bronzo a grandezza naturale, esposta sull'Acropoli

<sup>28</sup> Cfr. MASI 2008.

<sup>29</sup> Cfr. *supra*, nota 10.

<sup>30</sup> *API* 30.

<sup>31</sup> Pronunciata nella *Lecture on Nothing* (1949), successivamente pubblicata in CAGE 1961.

<sup>32</sup> *API* 318.

<sup>33</sup> Cfr. FLORIDI 2013.

<sup>34</sup> *AP* II. 151: «Questa è l'immagine di un retore, ma il retore è l'immagine dell'immagine». «E come?» «Non parla. Nulla di più somigliante».

di Atene<sup>35</sup>, che quasi certamente era stata commissionata a Mirone per celebrare la pace con Sparta, la cosiddetta pace di Nicia del 421 a.C., la stessa dell'omonima commedia di Aristofane. Questo spiega anche perché, dopo essere stata portata a Roma, l'opera finì esposta nel Foro della Pace di Vespasiano<sup>36</sup>.

Purtroppo quest'opera così famosa è andata perduta. Da Roma passò a Costantinopoli e lì se perdono le tracce. Si pensa che una vacca in marmo conservata nei Musei Capitolini<sup>37</sup> e un'altra, di miglior fattura, comparsa recentemente sul mercato antiquario<sup>38</sup> siano delle copie, ma non è sicuro.

Alla *Vacca* di Mirone sono dedicati ben trentasei epigrammi greci di vari autori e otto in latino di Ausonio, che vanno complessivamente dalla prima età ellenistica al IV secolo dopo Cristo<sup>39</sup>: un record che nessun'altra opera d'arte antica può vantare.

Questi componimenti, purtroppo, non aiutano a farci un'idea più precisa dell'opera, non essendo ecfrastrici in senso stretto. Molti autori non avranno neanche mai visto l'originale: semplicemente fanno riferimento a epigrammi precedenti. Quello che a loro importa è illustrare l'effetto dell'opera sull'osservatore, che però – ricordiamolo ancora una volta – in questo caso è un lettore-uditore<sup>40</sup>.

Il tema di fondo di tutti e quarantaquattro i componimenti è l'estremo realismo della scultura, tale che la si può scambiare per un animale in carne e ossa. Così il pastore la pungola perché non avanza verso la stalla<sup>41</sup>, il contadino cerca di attaccarla all'aratro, il vitellino tenta di succhiare il latte dalle sue mammelle<sup>42</sup>, il toro cerca di montarla<sup>43</sup>, il leone tenta di mangiarsela<sup>44</sup> e così via. Sarebbe stucchevole esaminarli tutti. Sofferamoci su alcuni di quelli che fanno parlare la vacca in prima persona, ovvero mettono in gioco la voce della statua.

In uno di essi la vacca rivendica di essere viva: Mirone non l'ha plasmata, si è limitato a immobilizzarla su una base<sup>45</sup>. Lo stesso concetto è ribadito in un altro<sup>46</sup>.

La vacca dunque parla, ma la sua voce è, ancora una volta, quella di chi legge l'epigramma, che nella finzione letteraria viene spacciato per un'iscrizione apposta sulla base della statua.

C'è però un problema non da poco: la voce del lettore non potrà mai rendere quella della vacca, perché questa, notoriamente, non parla ma muggisce. Perciò il vecchio trucco di far parlare l'enunciatore per bocca dell'enunciataro in questo caso non può funzionare. Il testo può anche riuscire a farci *vedere* illusionisticamente lo straordinario realismo dell'opera d'arte,

<sup>35</sup> CORSO 1994, FRONTISI-DUCROUX - LISSARRAGUE 2005.

<sup>36</sup> Da ultimo BRAVI 2012, p. 179 ss.

<sup>37</sup> Inv. scult. 921.

<sup>38</sup> Andata all'asta nel 2012 da Christie's a New York: cfr. <http://www.christies.com/lotfinder/ancient-art-antiquities/a-roman-marble-cow-circa-1st-century-5627969-details.aspx>.

<sup>39</sup> Per una rassegna vedi FUÀ 1973 e SPEYER 1975.

<sup>40</sup> Cfr. GOLDHILL 2007, spec. pp. 15-19, e soprattutto l'attenta analisi di SQUIRE 2010.

<sup>41</sup> AP 9, 794.

<sup>42</sup> *Ibid.*, 721.

<sup>43</sup> *Ibid.*, 739.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 797.

<sup>45</sup> *Ibid.*, 719: «Mirone non mi plasmò, ha mentito: mi portò via dal gregge mentre pascolavo e mi fissò alla base di pietra».

<sup>46</sup> *Ibid.*, 723: «Il piombo e la pietra mi trattengono, altrimenti - grazie a te, Mirone lo scultore - brucherei il loto e il giunco».

mettendocelo, come diceva Aristotele<sup>47</sup>, πρὸ ὀμμάτων, davanti agli occhi, ma non ce lo può mettere πρὸ ὄτων, davanti agli orecchi (ammesso che si possa dire così in greco), perché l'illusione si infrangerebbe sullo scoglio della voce.

Ma basta ciò per scoraggiare un epigrammista? Mai più. Ecco pronta la *pointe*: la vacca è lì lì per muggire; e se non lo fa, se non sentiamo niente, non è colpa di Mirone, né del poeta, e neppure vostra che non sapete leggere muggendo. La colpa è del bronzo che è μὴ νοεών, è proprio decerebrato<sup>48</sup>.

Meglio ancora: per Ausonio la vacca potrebbe muggire, ma non lo fa per rispetto di Mirone, per non sminuire l'artista, giacché nel momento in cui lo facesse si darebbe a conoscere come una banalissima mucca viva e non più come un'eccezionale opera d'arte che simula virtuosisticamente la vita<sup>49</sup>.

Insomma, più il gioco intellettuale si fa raffinato, più il testo diventa lo spazio della finzione. E non solo perché – come disse Walter Ong in un famoso articolo<sup>50</sup> - *The Writer's Audience is Always a Fiction*: nell'epigramma ellenistico-romano in genere, e in particolare in quello deittico<sup>51</sup>, è finzione anche la presenza dell'opera d'arte e del suo osservatore, come pure la presenza o l'assenza della voce degli attanti.

Quel che ne risulta assomiglia molto al «simulacro» di cui parla Baudrillard come categoria estetica e sociologica: una rappresentazione che non ha alcuna relazione con la realtà e ciononostante risulta «vera»<sup>52</sup>.

Forse prima di Arthur Bloch (quello della *Legge di Murphy*) i letterati antichi avevano capito che il segreto dell'arte è la sincerità: se riesci a fingerla, ce l'hai fatta<sup>53</sup>.

Giuseppe Pucci

e-mail: pucci@unisi.it

#### ABBREVIAZIONI

CEG = P. A. Hansen, *Carmina Epigraphica Graeca saeculorum VIII–V a. Chr. n.*, Berlin - New York 1983.

IG = *Inscriptiones Graecae consilio et auctoritate Academiae Scientiarum Berolinensis et Brandenburgensis editae*, Berlin.

<sup>47</sup> *Rhet.* 3. 10. 6 (1410b).

<sup>48</sup> AP 11. 728: «La vacca dà l'impressione di stare per muggire. Se tarda a farlo, la colpa è del bronzo ottuso, non di Mirone».

<sup>49</sup> Aus., 19. 68: «La vacca bronzea di Mirone potrebbe muggire, ma teme di sminuire la capacità dell'artista. Infatti è più difficile farla sembrare viva che farla vivente, e miracolose non sono le opere di dio, ma quelle dell'artista».

<sup>50</sup> ONG 1975.

<sup>51</sup> Cfr. LAUXTERMANN 1998.

<sup>52</sup> Cfr. BAUDRILLARD 1981.

<sup>53</sup> BLOCH 1980, p. 47: «The secret of success is sincerity. Once you can fake that you've got it made».

## BIBLIOGRAFIA

- BACHTIN 1975: M. Bachtin, *Estetica e romanzo. Saggi 1924-1975* (ed. or. *Voprosy literatury i èstetiki: Issledovaniia raznykh let*, Moskva 1975), trad. it. Torino 1979.
- BACHTIN 1979: M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane* (ed. or. *Èstetika slovesnogo tvorcestva*, Moskva 1979) trad. it. Torino 1988.
- BAUDRILLARD 1981: J. Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris 1981.
- BAUMBACH ET AL. 2010: M. Baumbach, A. Petrovic, I. Petrovic (eds), *Archaic and Classical Greek Epigram*, Cambridge 2010.
- BING 2002: P. Bing, *The un-read muse? Inscribed epigram and its readers in antiquity*, in HARDER ET AL. 2002, pp. 39-66.
- BING - BRUSS 2007: P. Bing, J. S. Bruss (eds), *Brill's Companion to Hellenistic Epigram down to Philip*, Leiden-Boston 2007.
- BLOCH 1980: A. Bloch, *Murphy's Law Book Two: More Reasons Why Things Go Wrong!*, Los Angeles 1980.
- BRAVI 2012: A. Bravi, *Ornamenta urbis: Opere d'arte greche negli spazi romani*, Bari 2012.
- BUCHNER - RUSSO 1955: G. Buchner, C. F. Russo, *La coppa di Nestore e un'iscrizione metrica da Pitecusa dell'VIII secolo av. Cr.*, «Rendiconti Accademia Lincei» VIII s. 10 (1955), pp. 215-234.
- BURZACHECHI 1962: M. Burzachechi, *Oggetti parlanti nelle epigrafi greche*, «Epigraphica» 24 (1962), pp. 3-54.
- CAGE 1961: J. Cage, *Silence. Lectures and Writings*, Middletown 1961.
- CORSO 1994: A. Corso, *La vacca di Mirone*, «Numismatica e Antichità classiche» 23 (1994), pp. 49-89.
- DAY 1989: J. W. Day, *Rituals in stone: early Greek grave epigrams and monuments*, «The Journal of Hellenic Studies» 109 (1989), pp. 16-28.
- DAY 2000: J. W. Day, *Epigram and reader: generic force as (re-) activation of ritual*, in M. Depew, D. Obbink (eds), *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge, Mass. 2000, pp. 37-57.
- DAY 2010: J.W. Day, *Archaic Greek Epigram and Dedication. Representation and Reperformance*, Cambridge 2010.
- DERRIDA 1967: J. Derrida, *La voix et le phénomène*, Paris 1967 (trad.it. *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Milano 2010).
- FLORIDI 2013: L. Floridi, *Il realismo dell'arte e il paradosso del retore muto*, «Prometheus» 39 (2013), pp. 87-106.
- FREYER-SCHAUENBURG 1974: B. Freyer-Schauenburg, *Samos XI: Bildwerke der Archaischen Zeit und des strengen Stils*, Bonn 1974.
- FRONTISI-DUCROUX - LISSARRAGUE 2005: F. Frontisi-Ducroux, F. Lissarrague, *La vache et le discobole*, «Ítaca. Quaderns Catalans de Cultura Clàssica» 21 (2005), p. 19-29.
- FUÀ 1973: O. Fuà, *L'idea dell'opera d'arte "vivente" e la Bucula di Mirone nell'epigramma greco e latino*, «Rivista di cultura classica e medievale» 15 (1973), pp. 49-55.
- GAVRILOV 1997: A. K. Gavrilov, *Techniques of reading in classical antiquity*, «The Classical Quarterly» 47 (1997), pp. 56-73.
- GOLDHILL 2007: S. Goldhill, *What is ekphrasis for?*, «Classical Philology» 102 (2007), pp. 1-19.
- GREIMAS - COURTES 1979: A.J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris 1979.
- GROSS 1992: K. Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca 1992.
- GUTZWILLER 2002: K. J. Gutzwiller, *Art's echo: the tradition of Hellenistic ephrastic epigram*, in HARDER ET AL. 2002, pp. 85-112.



- HARDER ET AL. 2002: A. Harder, R. F. Regtuit, C. G. Wakker (eds), *Hellenistic Epigram*, Leuven 2002.
- ISER 1972: W. Iser, *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*, Munich 1972.
- ISER 1976: W. Iser, *Der akt des Lesens: Theorie ästhetischer Wirkung*, Munich 1976.
- KARUSOS 1972: Ch. I. Karusos, *ΠΕΡΙΚΑΛΕΣ ΑΓΑΛΜΑ ΕΞΕΠΟΙΗΣ ΟΥΚ ΑΛΛΗΣ: Empfindungen und Gedanken der archaischen Griechen um die Kunst*, in G.Pfohl (Hrsg.), *Inschriften der Griechen. Grab- Weih- und Hereninschriften*, Darmstadt 1972, pp. 85-152.
- KASSEL 1983: R. Kassel, *Dialogue mit Statuen*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik» 51 (1983), pp. 1-12.
- LAUXTERMANN 1998: M. D. Lauxtermann, *What is an epideictic epigram?*, «Mnemosyne» 51 (1998), pp. 525-537.
- LAZZARINI 1976: M.L. Lazzarini, *Le formule delle dediche votive nella Grecia arcaica*, «Memorie dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze Morali Storiche e Filosofiche» 19 (1976), pp. 47-354.
- MÄNNLEIN-ROBERT 2007: I. Männlein-Robert, *Epigrams on art. Voice and voicelessness in ephrastic epigram*, in BING - BRUSS 2007, pp. 251-622.
- MASI 2008: G. Masi, «Perché non parli». *Michelangelo e il silenzio*, in AA. VV., *Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*, Manziana 2008, pp. 427-444.
- MEYER 2007: D. Meyer, *The act of reading and the act of writing in Hellenistic epigram*, in BING - BRUSS 2007, pp. 187- 210.
- ONG 1975: W. Ong, *The writer's audience is always a fiction*, «Proceedings of the Modern Language Association» 90 (1975), pp. 9-21.
- PETROVIC 2005: A. Petrovic, «Kunstvolle Stimme der Steine sprich!» *Zur Intermedialität der griechischen epideiktischen Epigramme*, «Antike und Abendland» 51 (2005), pp. 30-42.
- PUGLIARA 2002: M. Pugliara, *Il mirabile e l'artificio: creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma 2002.
- ROSE 1923: J. Rose, *The speaking stone*, «The Classical Review» 37. 7/8 (1923), pp. 162-163.
- SCHMITZ 2010: Th. A. Schmitz, *Speaker and addressee in early Greek epigram and lyric*, in BAUMBACH ET AL. 2010, pp. 25-41.
- SPEYER 1975: W. Speyer, *Myrons Kuh in der antiken Literatur und bei Goethe*, «Arcadia» 10 (1975), pp. 171-79.
- SQUIRE 2010: M. Squire, *Making Myron's cow moo?: Ephrastic epigram and the poetics of simulation*, «American Journal of Philology» 131 (2010), pp. 589-634.
- SVENBRO 1988: J. Svenbro, *Phrasikleia. Anthropologie de la lecture en Grèce ancienne*, Paris 1988.
- TUELLER 2008: M. A. Tueller, *Look Who's Talking: Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Poetry*, Leuven 2008.
- TUELLER 2010: M. A. Tueller, *The passer-by in archaic and classical epigram*, in BAUMBACH ET AL. 2010, pp. 42-60.
- VESTRHEIM 2010: G. Vestrheim, *Voice in sepulchral epigrams: some remarks on the use of first and second person in sepulchral epigrams and a comparison with lyric poetry*, in BAUMBACH ET AL. 2010, pp. 61-78.
- WACHTER 2010: R. Wachter, *The origin of epigrams on «speaking objects»*, in BAUMBACH ET AL. 2010, pp. 250-260.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORF - KARO 1920: U. von Wilamowitz-Moellendorff, G. Karo, *Aus Halikarnassos, «Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Athenische Abteilungen» 45 (1920), pp. 157-160.*