

ALESSANDRO PRATO

*Per una retorica dell'immagine. Le modalità della descrizione efficace*

In

*Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana*

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2023

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

ALESSANDRO PRATO

*Per una retorica dell'immagine. Le modalità della descrizione efficace*

La relazione si pone l'obiettivo di esaminare le strategie retoriche più utilizzate nei testi letterari della modernità (in particolare Racine, Leopardi, Manzoni) al fine di rappresentare esperienze visive attraverso l'uso delle parole, in modo da colpire l'immaginazione del lettore per dargli l'impressione che le immagini evocate risultino scorrere davanti ai suoi occhi. La vivacità e l'efficacia delle diverse forme che la rappresentazione visiva può assumere (la prosopopea, la prosopografia e l'etopea) dipendono dall'uso di alcune figure retoriche come l'ipotiposi e l'*ekphrasis* che, combinandosi con la metafora e la prosopopea, da una parte danno un effetto di presenza - permettendo di far rivivere gli oggetti o gli eventi rappresentati in un'ideale contemporaneità - dall'altra rispondono alla tendenza naturale dell'essere umano di dare consistenza alle ombre e di vedere negli aspetti oscuri e inquietanti della natura forme animate di grande suggestione. Per l'evidente legame con le forme del *pathos* queste figure concorrono in modo peculiare alla produzione del sublime, lo stile che permette di restituire alla pagina scritta il vigore ed l'energia dettati dal turbamento emotivo e dell'entusiasmo della passione.

1. L'ipotiposi è la figura retorica che coincide di fatto con la *demonstratio* o evidenza che non vuol dire dimostrazione nel senso usuale del termine, o in quello scientifico della parola (ad esempio di dimostrare un teorema), ma, invece, nel senso di 'mostrare', 'far vedere' qualcosa che si ritrae con parole così efficaci da sembrare che il fatto si svolga e l'avvenimento sia davanti agli occhi. Affinché l'immagine possa colpire la fantasia del lettore, la scena descritta deve risultare ampia e variegata senza però essere didascalica: il poeta deve restituire il colpo d'occhio istantaneo con cui si percepisce il reale come se fosse un'unità indivisa, senza perdersi negli eccessivi dettagli che distolgono l'attenzione del lettore. Come osserva opportunamente Leopardi nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*:

il poeta ordinariamente non dipinge né può dipingere tutta la figura, ma dà poche botte di pennello, e dipinge e più spesso accenna qualche parte, o sgrossa il contorno con entrovi alcuni tratti senza più: la fantasia, quando conosce l'oggetto, supplisce convenientemente le altre parti, o aggiunge i colori e le ombre e i lumi, e compie la figura.<sup>1</sup>

Per essere efficace, insomma, la descrizione non deve esaurire lo spazio e gli elementi della rappresentazione, lasciando appositamente delle lacune che sarà l'immaginazione del lettore a colmare, «più che far vedere, deve far venir voglia di vedere»<sup>2</sup>. Si veda a questo proposito la bellissima descrizione contenuta nell'*Apocalisse* che ha provocato tanti tentativi di traduzione visiva e nella quale, appunto, non si descrive tutto, ma solo quegli elementi davvero significativi, lasciando diversi spazi vuoti - come, ad esempio, la forma dei seggi, i capelli e il volto dei vegliardi - che sarà la fantasia del lettore a colmare:

Ed ecco un trono stava eretto nel cielo, e sul trono Uno assiso. Colui che era assiso rassomigliava nell'aspetto a diaspro e sardonio, e un'iride avvolgeva il trono, simile a smeraldo. E attorno al trono c'erano ventiquattro seggi, e sui seggi stavano ventiquattro vegliardi, avvolti in candide vesti, e sul loro capo delle corone d'oro. E dal trono escono lampi, voci e tuoni; e sette lampade accese ardono davanti al trono, sono i sette spiriti di Dio. E davanti al trono, come un mare di vetro simile a cristallo (*Apocalisse*, 4).

Il processo di trasformazione del discorso in immagine si compie appieno quando lo scrittore è in preda a una forte emozione, il suo discorso allora si trasforma in energia rappresentativa e la

<sup>1</sup> G. LEOPARDI, *Tutte le opere*, a cura di W. Binni, Firenze, Sansoni, 1969, 928. Per un'analisi di questo pensiero di Leopardi rimandiamo a M. MANOTTA, *Leopardi. La retorica e lo stile*, Firenze, Accademia della Crusca, 1998, pp. 196-200.

<sup>2</sup> U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa*, Milano, Bompiani, 2003, 204.

passione che lo agita non è solo conosciuta ma sentita dal lettore come se la vivesse insieme a lui. In effetti, come ci ricorda Longino (*Subl.* XV, 1-2),<sup>3</sup> l'immagine evocata dal discorso è tanto più incisiva in quanto scossa dal turbamento emotivo dell'entusiasmo e della passione. Un esempio particolarmente rappresentativo è tratto dal *Phèdre* di Racine:

Cependant sur le dos de la plaine liquide  
 S'élève à gros bouillons une montagne humide  
 L'onde s'approche, se brise, et vomit à nos yeux  
 Parmi les flots d'écume, un monstre furieux  
 Son frot large est armé de cornes menaçantes  
 Tout son corp est couvert d'écailles jaunissantes  
 Indomptable taureau, dragon impétueux  
 Sa croupe se recourbe en replis tortueux  
 Ses longs mugissements font trembler le rivage  
 Le Ciel avec horreur voit ce monster sauvage  
 La terre s'en émeut, l'air e nest infecté  
 Le flot qui l'apporta recule épouvanté  
 (acte V, sc. 6).<sup>4</sup>

Nel testo di Racine la centralità del *pathos* è sottolineata dalla presenza della prosopopea, la figura che «rende animate le cose inanimate» (*Rhet.* 1411b)<sup>5</sup> imprimendo alla descrizione vigore ed energia: la descrizione delle varie fasi di un evento naturale è qui accompagnata dalla zoomorfizzazione delle forme ondose che assumono le sembianze di un mostro furioso la cui fronte è armata di corni minaccianti e che viene paragonato a un toro indomabile e a un drago impetuoso. In questo senso si può dire che il procedimento sia di sostituzione del reale con l'immaginario. La poesia ha fatto sempre largo uso di questa tecnica espressiva che è frutto della tendenza naturale dell'essere umano di dare consistenza alle ombre, di vedere negli aspetti oscuri e inquietanti della natura forme animate minacciose e crudeli. È per il suo evidente legame con le forme del *pathos* che Parret<sup>6</sup> considera l'ipotiposi una delle peculiari figure che concorrono alla produzione del sublime.

2. Nei *Progymnasmata*, uno scritto composto da dodici esercizi destinato agli studenti di retorica per prepararli alla scrittura di declamazioni e attribuito ad Ermogene, l'*èkphrasis* è definita come un discorso descrittivo che pone l'oggetto sotto gli occhi con efficacia e può riguardare persone, cose, luoghi, ed episodi della vita reale; la sua efficacia dipende dalla forza rappresentativa, l'*enargeia*. Per la conoscenza del mondo antico queste descrizioni sono importanti perché rappresentano una miniera preziosa di informazioni che gli studiosi altrimenti non avrebbero potuto avere: luoghi, oggetti, avvenimenti, cerimonie pubbliche, riti religiosi hanno così potuto in certo qual modo materializzarsi davanti ai loro occhi. Gli spazi efrastici nella letteratura greca e latina sono innumerevoli, si sviluppano da Omero fino alla tarda antichità e attraversano tutti i generi letterari: dal romanzo, all'epica, alla lirica e alle opere teatrali; alcuni di essi sono diventati emblematici come la descrizione dello scudo di Achille nell'*Iliade* (XVIII, 478-608)<sup>7</sup>, probabilmente la prima *èkphrasis* della letteratura occidentale. Efesto riceve l'incarico di fabbricare nuove armi per Achille che vuole tornare al più presto in battaglia per vendicare la morte di Patroclo; si mette subito all'opera

e fece per primo uno scudo grande e pesante,  
 ornandolo dappertutto; un orlo vi fece, lucido,  
 triplo, scintillante, e una tracolla d'argento.  
 Erano cinque le zone dello scudo, e in esso

<sup>3</sup> PSEUDO LONGINO, *Del Sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo, Aesthetica, 2007.

<sup>4</sup> J. RACINE, *Phèdre*, Paris, PUF, 1968 (ed. or. 1677).

<sup>5</sup> ARISTOTELE, *Retorica e Poetica*, a cura di M. Zanatta, Torino, Utet, 2004.

<sup>6</sup> H. PARRET, *Au nom de l'hypotypose* in J. Petitot e P. Fabbri, *Au nome du sens: autour de l'oeuvre d'Umberto Eco*, Paris, Grasset, 2000, 139-54.

<sup>7</sup> OMERO, *Iliade*, a cura di R. Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi, 1950.

fece molti ornamenti coi suoi sapienti pensieri.  
 Vi fece la terra, il cielo e il mare,  
 l'infaticabile sole e la luna piena,  
 e tutti quanti i segni che incoronano il cielo [...]  
 Vi fece poi due città di mortali,  
 belle. In una erano nozze e banchetti;  
 spose dai talami, sotto torce fiammanti  
 guidavano per la città, giovani danzatori giravano, e fra di loro  
 flauti e cetre davano suono [...]  
 E v'era del popolo nella piazza raccolto: e qui una lite  
 sorgeva: due uomini leticavano per il compenso  
 d'un morto; uno gridava d'aver tutto dato,  
 dichiarandolo in pubblico, l'altro negava d'aver niente avuto:  
 entrambi ricorrevano al giudice, per aver la sentenza,  
 il popolo acclamava ad entrambi, di qua e di là difendendoli;  
 gli araldi trattenevano il popolo; i vecchi  
 sedevano su pietre lisce in sacro cerchio,  
 avevano tra mano i bastoni degli araldi voce sonore,  
 con questi si alzavano e sentenziavano ognuno a sua volta  
 nel mezzo erano posti due talenti d'oro,  
 da dare a chi di loro dicesse più dritta giustizia.  
 (vv 478-508).

La descrizione dello scudo di Achille svolge diverse funzioni: in primo luogo crea uno stacco, una *digressio* che prelude al momento decisivo del rientro in battaglia di Achille, offrendo all'ascoltatore/lettore una rasserenante *variatio* rispetto alle scene di guerra; in secondo luogo realizza la funzione enciclopedica dei poemi, fondamentale nell'epos omerico, e che si presenta come un vero e proprio contenitore di informazioni sulla cultura e civiltà antica da conservare e trasmettere ai posteri. Lo scudo è riccamente istoriato, con la tecnica dell'agemina (intarsio di metalli) che contrasta tecnologicamente con la descrizione della fucina di Efesto, nella quale è evidente la tecnologia del ferro. La scena raffigurata è complessa e articolata, nello specifico sullo scudo sono compendiate oltre all'immagine del mondo e al sapere mitologico, anche i costumi della vita civile urbana, le tecniche agronomiche, l'allevamento e la vita agro-pastorale. Le due scene della città in pace sono emblematiche della vita civile tipica di una civiltà urbana: raffigurano infatti due eventi privati (le nozze e una lite), che diventano pubblici perché normati, le une dalla consuetudine etico-religiosa, l'altra dalla applicazione del diritto. La scena del giudizio è considerata il documento più antico che testimonia la pratica di un processo e riguarda un reato grave come l'omicidio: la lite non concerne però la colpa, ma la pena da assegnare. Si tratta di un atto pubblico, come dimostrano la presenza di un collegio giudicante e degli araldi.

Un'altra celebre descrizione di manufatti con aspetti artistici nell'ambito delle opere letterarie è quella del mantello di Enea nell'*Eneide* (V, vv. 250-57):<sup>8</sup>

un mantello dorato che una larga striscia di porpora  
 melibea contorna all'ingiro con un doppio meandro;  
 e intessutovi sopra il regale fanciullo [Ganimede] sull'Ida frondosa  
 fiacca col giavellotto e con la corsa i cervi veloci  
 gagliardo, pare che respiri; che tendendo le ali dall'Ida  
 rapiva nell'infinito l'armiero di Giove dalle zampe unghiute;  
 gli anziani servitori inutilmente protendono verso le stelle  
 le mani e impazza verso il cielo il latrato dei cani.

A partire dalla tarda antichità e poi tra Cinquecento e Seicento il termine *ekphrasis* - derivante da *ekphrāzo*, ossia 'descrivero, rappresento' - viene usato, con parziale slittamento semantico rispetto

<sup>8</sup> VIRGILIO, *Eneide*, a cura di R. Scarcia, Milano, BUR, 2002.

al suo significato etimologico, per la descrizione delle opere d'arte, diventando un genere di successo dotato di caratteristiche e dinamiche specifiche<sup>9</sup>. Un esempio significativo è costituito dal Vasari e dalla sua magistrale descrizione della scena del *Massacro degli innocenti* del Ghirlandaio nella Chiesa di S. Maria Novella a Firenze:

di quante storie vi si vede di suo, questa è la migliore, perché ella è condotta con giudizio, con ingegno e arte grande [vi si vede] l'empia volontà di coloro che comandati da Erode, senza riguardare le madri, uccidono que' poveri fanciulli; fra i quali si vede uno che ancora appiccato alla poppa muore per le ferite ricevute nella gola; onde sugge dal petto non meno sangue che latte [...] ancora un soldato che ha tolto per forza un putto, e mentre correndo con quello se lo stringe in sul petto per ammazzarlo, se li vede appiccata a' capelli la madre di quello con grandissima rabbia [...] e la madre nel vedere la morte del figliuolo con furia e dolore e sdegno cerca che quel traditore non parta senza pena.<sup>10</sup>

In questo caso la descrizione dell'opera d'arte è condizionata dalla memoria erudita per cui l'immagine evocata dalla parola si confonde con quella dipinta, visto che il particolare del putto che beve sangue invece del latte non è presente nel dipinto del Ghirlandaio, ma costituisce il ricordo di un brano di Plinio (*Nat. Ist.* XXV, 36, 98-99) dove si descrive la stessa scena e che è evidentemente affiorato per analogia nella memoria del Vasari.

L' *ekphrasis* è diventata la forma più rappresentativa del rapporto tra letteratura e arti figurative, la ritroviamo nella storia dell'arte che costituisce per antonomasia il genere ecfrastrico. Tra i tanti esempi famosi che si potrebbero riportare si veda quello relativo alla descrizione del Laocoonte di Winckelmann:

Il Laocoonte è la statua del più forte patimento, e ci dà l'immagine d'un uomo che, per opporsi ad esso, tenta di raccogliere tutte le forze dello spirito; e mentre il dolore gli gonfia i muscoli e gli tende i nervi, mostra il suo coraggio sulla fronte corrugata. Il petto è sollevato dalla respirazione impedita e dallo sforzo di reprimere il grido del dolore e chiuderselo dentro. Il gemito soffocato ed il respiro trattenuto gli ritirano il ventre e gli incavano i fianchi, così che ci sembra di vedere la contrazione degli intestini. La pena propria pare lo preoccupi meno di quella dei figli che fissano in lui lo sguardo chiedendogli soccorso; l'affetto paterno si rivela negli occhi dolenti: su di essi stende la compassione come una cupa nebbia. Dal volto si sprigiona un lamento, non un grido; lo sguardo implora l'assistenza dal cielo. La bocca è piena d'angoscia, e il labbro inferiore ne è appesantito; angoscia e dolore si mischiano invece sul labbro superiore contratto; dolore che, assieme a un moto d'indignazione per un castigo indegno e non meritato, appare anche nel naso rigonfio e nelle narici aperte e sollevate.<sup>11</sup>

Ci troviamo di fronte a un esempio di traduzione intersemiotica opposto a quello che comunemente si incontra, in cui un romanzo o un racconto viene 'tradotto' in un film, oppure in un fumetto; con l' *ekphrasis* si procede nell'operazione opposta: il punto di partenza è l'immagine e l'abilità dell'autore sta nel restituire la forza della rappresentazione visiva attraverso le parole.

Il caso particolare del dipinto *Allegoria della fortuna* di Lorenzo Leombruno (conservato alla Pinacoteca di Brera) costituisce invece un'eccezione a questa regola: il soggetto del dipinto, eseguito a monocromo con lumeggiature in oro, è tratto dalla descrizione del perduto dipinto di Apelle (il grande pittore greco, ritrattista preferito di Alessandro Magno) che raffigurava una complessa allegoria della Calunnia, tramandata da Luciano nel *Calumniarum non temere credendum*.<sup>12</sup> Il tema è coltissimo, in sintonia con il gusto dei committenti del dipinto che appartenevano a una delle più raffinate corti del Rinascimento italiano, quella dei Gonzaga di Mantova. Leombruno si ispira al testo di Luciano, restituendolo in un'immagine molto complessa ed elaborata: sui gradini di un maestoso edificio appaiono le personificazioni del *Tiranno*, riconoscibile dalle orecchie d'asino, del *Sospetto*, la figura armata, e dell'*Ignoranza*, la donna cieca e grassa; la figura dai seni avvizziti che

<sup>9</sup> M. COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

<sup>10</sup> G. VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Roma, Newton, 1991 (ed. or. 1550), 482-83

<sup>11</sup> J.J. WINCKELMANN, *Pensieri sull'imitazione*, trad. di M. Cometa, Palermo, Aesthetica, 145 (ed. or. 1755).

<sup>12</sup> LUCIANO, *Dialoghi*, a cura di V. Longo, Torino Utet, 1993, 337-59.

indica il *Tiranno* è l'*Invidia*, subito seguita da *Calunnia* che trascina per i capelli un bambino (*Innocenza*), accompagnata da *Odio* che la incorona, e da *Frode*; seguono la *Penitenza*, in ceppi, e la *Verità*. Dall'alto della sua postazione privilegiata, la *Fortuna* dispensa doni alle personificazioni malvagie e getta strumenti di tortura verso le allegorie positive. Secondo alcuni studiosi<sup>13</sup> si tratterebbe di una interpretazione negativa del tema antico, da leggere come la protesta dell'artista accantonato dalla corte dopo l'arrivo a Mantova di Giulio Romano, portatore di un più moderno e aggiornato linguaggio.

L'*ekphrasis* non si pratica più come esercizio retorico, ma viene utilizzata per attrarre l'attenzione del lettore sull'immagine che si intende evocare, ne è un esempio la celeberrima descrizione di *Las Meninas* di Velázquez di Foucault, soprattutto in riferimento al rapporto diretto che si instaura tra il pittore che, con il volto leggermente girato e la testa china sulla spalla, guarda al di là del quadro verso noi spettatori:

accolti sotto questo sguardo, siamo da esso respinti, sostituiti da ciò che da sempre si è trovato là prima di noi; dal modello stesso. Ma a sua volta lo sguardo del pittore diretto, fuori del quadro, verso il vuoto che lo fronteggia, accetta altrettanti modelli quanti sono gli spettatori che gli si offrono; in questo luogo esatto, ma indifferente, il guardante e il guardato si sostituiscono incessantemente l'uno all'altro.<sup>14</sup>

Il caso di Foucault come quello di Winckelmann rientrano nella categoria che Umberto Eco<sup>15</sup> definisce '*ekphrasis* classica' (o palese) che va distinta dall'*ekphrasis* occulta': la prima è la traduzione verbale di un'opera d'arte nota come appunto nel caso di Winckelmann e Foucault; la seconda, invece, vuole evocare nella mente del lettore una visione facendo riferimento a un'opera reale – attraverso quindi una citazione visiva - che rimane però non esplicitata. Eco ha utilizzato l'*ekphrasis* occulta' nei suoi romanzi in diversi casi, il più interessante si trova nell'*Isola del giorno prima*. In questo caso per descrivere una scena dove è presente un personaggio femminile Eco si è ispirato a un famoso quadro di Vermeer, *La ricamatrice*, dando però al lettore l'impressione di descrivere una scena reale:

Qualche sera dopo, passando davanti a una casa, la scorse in una stanza buia al piano terra. Era seduta alla finestra per cogliere un venticello che mitigava appena l'afa, fatta chiara da una lampada, invisibile dall'esterno posata presso al davanzale. A tutta prima non l'aveva riconosciuta perché le belle chiome erano avvolte sul capo, e ne pendevano solo due ciocche sopra le orecchie. Si scorgeva solo il viso un poco chinato, un solo purissimo ovale, imperlato da qualche goccia di sudore, che pareva l'unica vera lampada in quella penombra. Stava lavorando di cucito su di un tavolinetto basso, su cui posava lo sguardo intento.<sup>16</sup>

In questi casi l'autore instaura con il lettore una sorta di gioco o sfida: se la descrizione verbale è efficace il lettore colto e avvertito che conosce l'opera ispiratrice potrà facilmente riconoscerla; altrimenti, se il lettore non la riconosce perché non fa parte del proprio bagaglio di conoscenze potrebbe in un certo senso scoprirla con la propria immaginazione come se la vedesse per la prima volta e in questo caso l'*ekphrasis* svolgerebbe comunque una funzione utile. Per favorire il lavoro interpretativo del lettore Eco ha inserito nella descrizione verbale un'espressione particolare che funge da 'spia' per indirizzarlo verso la giusta direzione. In effetti Eco avrebbe potuto dire più semplicemente che la donna è illuminata dalla lampada, invece usa l'espressione particolare 'fatta chiara da una lampada' per dare l'idea della luce che non proviene dall'esterno ma promana direttamente dal volto, il quale si configura come «sorgente attiva di luce e non ricettacolo

<sup>13</sup> L. VENTURA, *Leombruno, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2005, vol. 64.

<sup>14</sup> M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard 1966 (tr. it. *Le parole e le cose*, Milano, Rizzoli, 1988, 18-19).

<sup>15</sup> ECO, *Dire quasi la stessa cosa...*, 209. A questo tema Eco ha anche dedicato il saggio *Metafore scientifiche, ekfrasi, ipotiposi* in AA.VV., *Metafore e simboli della scienza*, Roma, Scienza e Lettere, 2014, 77-88.

<sup>16</sup> U. ECO, *L'isola del giorno prima*, Milano, Bompiani, 1995, 112.

passivo»<sup>17</sup> ed è noto che nei quadri di Vermeer la luce sembra proprio promanare dagli elementi raffigurati nel quadro, come il volto, le mani, le dita, i corpi che risultano agli occhi di chi li osserva ‘accesi’ di luce propria.

L'*ekphrasis* e l'ipotiposi contribuiscono a rendere più efficace e suggestiva la presentazione degli argomenti, secondo Quintiliano<sup>18</sup> questa non influisce sull'attendibilità del discorso, in realtà invece almeno su questo punto era in errore: il fattore espressivo e figurativo del discorso ha una ricaduta argomentativa non indifferente perché conferisce quella forza persuasiva del discorso che Perelman e Tyteca<sup>19</sup> considerano pari a quella degli argomenti quasi-logici e dell'entimema. L'uso sapiente delle parole e la loro capacità di evocare le immagini sono - come aveva sottolineato Barthes<sup>20</sup> facendo riferimento al famoso passo dell'*Encomio di Elena* di Gorgia<sup>21</sup> - ciò che contribuisce a rendere credibile l'oratore e verosimile il suo discorso, e per questo le forme della descrizione nei diversi generi testuali svolgono una funzione di grande rilevanza, sia che si tratti di informare o persuadere il lettore, sia che si voglia abbellire il discorso o dare respiro alla pagina.<sup>22</sup>

---

<sup>17</sup> ECO, *Dire quasi la stessa cosa...*, 212.

<sup>18</sup> QUINTILIANO, *L'Istituzione oratoria*, a cura di R. Faranda e P. Pecchiura, Torino, Utet, 1979, IX, 1, 10.

<sup>19</sup> C. PERELMAN e L. OLBRECHTS-TYTECA, *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique*, Paris, PUF, 1958, 36-39.

<sup>20</sup> R. BARTHES, *L'ancienne rhétorique*, Paris, Puf, 1972 (tr. it. *La retorica antica*, Milano, Bompiani, 1991, 66).

<sup>21</sup> «da parola è un potente signore che con un corpo piccolissimo e del tutto invisibile compie opere assolutamente divine: ha, infatti, il potere di fare cessare il timore e di sopprimere il dolore e di suscitare letizia e di accrescere la compassione», in H. DIELS e W. KRANZ, *I presocratici*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani, 2006, p. 1633. Sulla posizione di Gorgia, oltre a B. MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988, pp. 17-20, mi permetto di rinviare a A. PRATO, *La retorica. Forme e finalità del discorso persuasivo*, Pisa, Edizioni ETS, 2012, 15-20.

<sup>22</sup> B. MORTARA GARAVELLI, *Il parlar figurato. Manualletto di figure retoriche*, Roma-Bari, Laterza, 2010, 98-99.