

Francesco Paolo Alexandre Madonia – Ugo Mondini

Michele Coniata, Epigramma su Atene

Abstract

Quali sono i pensieri e i sentimenti che accompagnano un visitatore allorché questi si appresta ad entrare in un luogo simbolicamente carico di cultura, storia, memoria e proiezioni che non corrisponde all'idea che egli si era fatto? Il carme di Michele Coniata, autore bizantino vissuto a cavallo del XII e XIII secolo, descrive in modo esemplare questa esperienza. La città che egli visita non è una qualsiasi, ma Atene, cioè a dire il luogo che egli doveva recepire come il luogo d'origine di tutto: del pensiero, della letteratura e delle arti. Le sue aspettative sono ovviamente molto alte, come quelle di un innamorato colpito dalle frecce di Eros. Ma l'Atene attuale lo delude fortemente: il contrario sarebbe impossibile. L'epigramma meriterebbe pertanto una discussione dal punto di vista dei *tourism studies*. La proposta fatta dal bizantinista Ugo Mondini è stata accolta per la sezione "Titubanti Testi" dal francesista Francesco Paolo Alexandre Madonia. I due contributi affrontano il testo in modo brillante da due prospettive molto diverse tra di loro. Mondini centra in pieno il nodo della questione e lo inquadra nel contesto storico in cui il testo venne concepito, mentre Madonia mobilita un'ermeneutica lacaniana diretta a svelare con grande finezza la complessa trama che il carme nasconde.

Which thoughts and feelings accompany visitors as they prepare to enter a place symbolically steeped in culture, history, memory, and expectations — but a place that does not live up to the image they have formed in their minds? The poem by Michael Choniates, a Byzantine author who lived at the turn of the 12th and 13th centuries, exemplarily describes this experience. The city he visits is not just any city, but Athens — that is to say, the place he was bound to perceive as the origin par excellence of thought, literature, and the arts. His expectations are obviously very high, like those of a lover struck by the arrows of Eros; but the Athens he encounters in his day deeply, if inevitably, disappoints him. The epigram therefore merits discussion from the perspective of *tourism studies*. The Byzantinist Ugo Mondini's proposal of this text was accepted for "Titubanti Testi" by Francesco Paolo Alexandre Madonia, scholar of French literature. The two contributions brilliantly address the text from two very different perspectives. Mondini situates the issue within the historical context in which the text was conceived, while Madonia employs a Lacanian hermeneutics aimed at revealing, with great subtlety, the complex web of meaning hidden within the poem.

Francesco Paolo Alexandre Madonia

Visione e fantasma. Il desiderio amoroso come dispositivo ottico nell'Epigramma su Atene di Michele Coniata

Il componimento di Michele Coniata si caratterizza per un uso insistito e tutt'altro che ornamentale del lessico della visione. Guardare, vedere, scorgere immagini ed effigi: attorno a questo lessico si costruisce la dinamica erotica messa in scena dal testo, e con esso la tensione, mai risolta, tra ciò che si offre allo sguardo e ciò che vi sfugge. È in quella tensione che si disegna una riflessione implicita sul desiderio, inteso come relazione mediata dallo sguardo e segnata dall'assenza dell'oggetto.

Intendo qui concentrarmi su un nucleo circoscritto dell'epigramma, nel quale questa trama lessicale emerge con particolare densità. In quei versi, il rapporto amoroso non viene presentato come incontro immediato con ciò che si desidera, bensì come una sequenza articolata: ciò che non può essere scorto tra le presenze, ciò che viene colto sotto forma di immagine, ciò che si rivela come

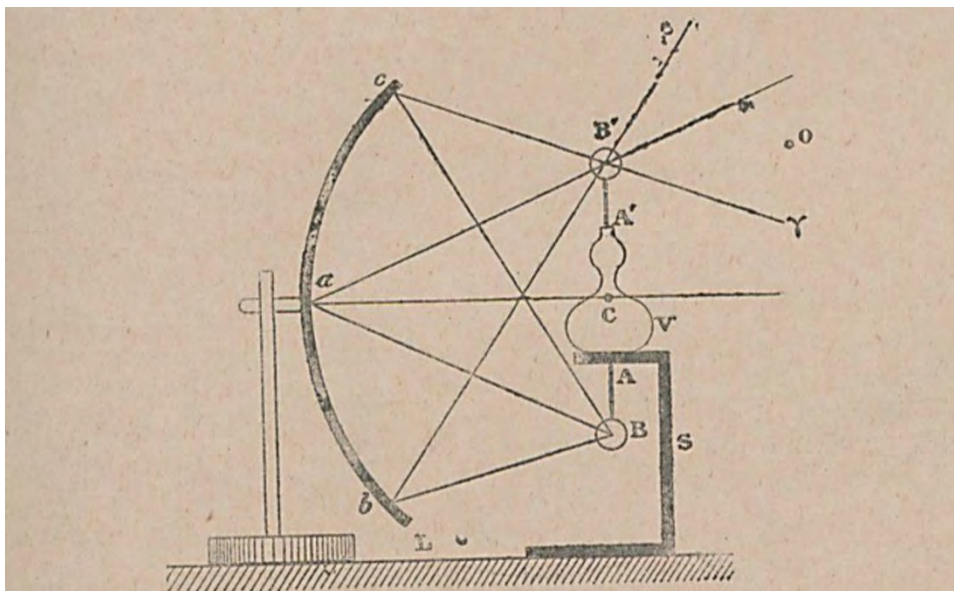
fantasma. Questa progressione invita a interrogarsi non solo sul contenuto tematico del testo, ma sulla struttura che governa il rapporto tra desiderio e visione.

Per rendere leggibile tale configurazione, mi avvalgo — a titolo euristico, non genetico — di uno strumento concettuale elaborato in ambito psicoanalitico.

1. *Lo schema ottico e la logica del desiderio*

Per distinguere i diversi livelli di immagine e di visibilità messi in gioco dall'esperienza del desiderio, è utile richiamare lo schema ottico proposto da Jacques Lacan, che concepisce la visione come un dispositivo strutturale e non meramente percettivo. Lo schema verrà qui presentato nella sua articolazione essenziale, limitatamente agli elementi necessari all'analisi del testo poetico.

Nel *Seminario I. Gli scritti tecnici di Freud*, Lacan riprende l'esperimento di ottica detto "del mazzo rovesciato" elaborato da Henri Bouasse nel suo manuale, allora celebre, *Optique et photométrie dites géométriques* (1934).

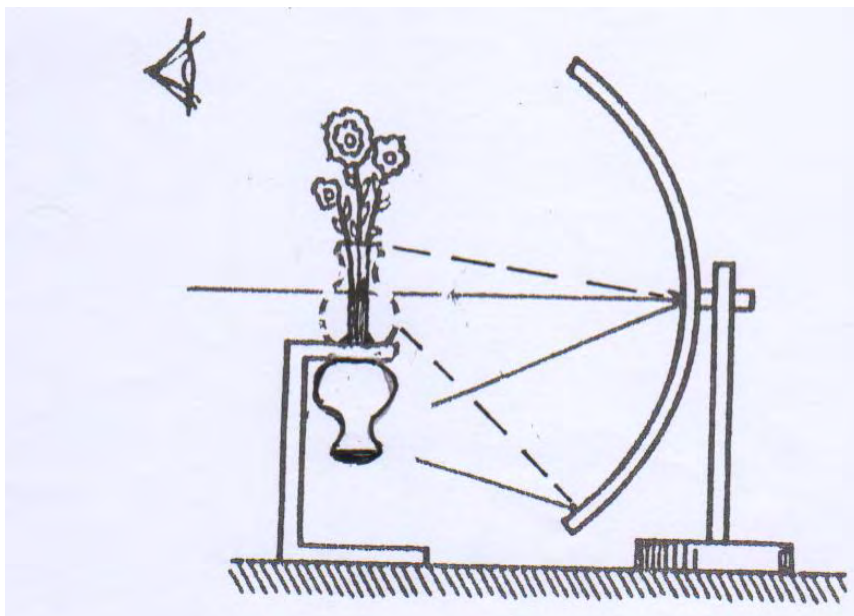


L'esperimento del "mazzo rovesciato".
Da Bouasse (1934, 86-87).

L'esperimento prevede l'uso di uno specchio concavo (L), che, attraverso un preciso assetto dei dispositivi, restituisce l'immagine tridimensionale di un mazzo di fiori rovesciato (AB), collocato all'interno di una scatola, e apparentemente congiunto al vaso posto al di sopra di essa. L'immagine così prodotta (A'B') è definita in ottica "immagine reale". Lo spettatore, disponendosi entro un determinato cono visivo ($pB'\gamma$), percepisce la comparsa dei fiori nel vaso sopra la scatola, pur in assenza di un oggetto corrispondente nello spazio reale.

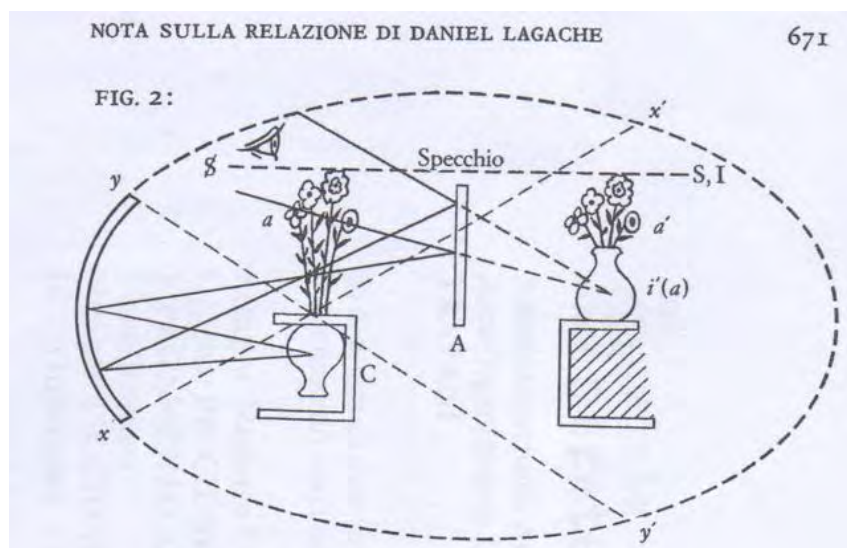
Lacan si appropria di questo dispositivo per rendere intelligibile la costituzione dell'immagine dell'Io nel processo identificatorio, introducendo alcuni accorgimenti: colloca il vaso rovesciato all'interno della scatola e i fiori al di sopra di essa. In questo assetto, il vaso proiettato — l'immagine reale — corrisponde al corpo, ossia all'Io, mentre i fiori rappresentano gli oggetti della pulsione, vale a dire la libido. La disposizione consente a Lacan di condensare visivamente l'interdipendenza fra

immagine del corpo, desiderio e parola, secondo una disposizione già delineata con l'introduzione dello stadio dello specchio nella teoria psicoanalitica¹.



La prima ripresa lacaniana del dispositivo: il vaso all'interno della scatola, i fiori al di sopra.
Da Lacan (1975, 94-95).

Lacan ritorna su questo schema nella *Nota sulla relazione di Daniel Lagache*, dove ne completa lo sviluppo introducendo, di fronte allo specchio concavo, uno specchio piano (A)².



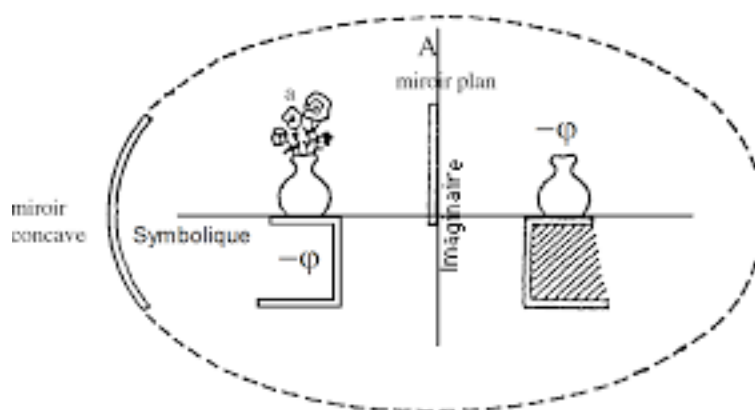
La seconda versione dello schema, con l'introduzione dello specchio piano (A).
Da Lacan (1966, 668ss.).

¹ Per l'esperimento ottico del "mazzo rovesciato", cf. BOUASSE (1934, 86-87). Lacan riprende e rielabora tale dispositivo in LACAN (1975, 94-95).

² LACAN (1966, 668ss.).

Lo spazio che si apre dietro tale specchio è di natura immaginaria. Lo sguardo vi percepisce l'immagine reale $i(a)$, riflessa sullo specchio piano, detta "immagine virtuale" $i'(a)$, a condizione di accomodarsi sul punto I, ossia, anche in questo caso, di collocarsi entro un determinato cono visivo. Precisando una terminologia già adoperata da Freud, Lacan indica con $i(a)$ l'io ideale e con $i'(a)$ l'ideale dell'io³. Lo schema ottico mette in evidenza come l'io ideale si configuri anzitutto come una realtà corporea, risultante dalla proiezione di una superficie: quella del corpo. Lacan, tuttavia, introduce un elemento decisivo: la proiezione dell'immagine corporea non è sufficiente, da sola, a costituire l'io ideale. È necessario anche un atto di nominazione: quello con cui la madre, davanti allo specchio, conferma l'identità del bambino. Nello schema, tale momento è formalizzato dall'introduzione dello specchio piano (A), luogo del grande Altro, che consente all'immagine di ricevere una designazione simbolica.

Infine, un terzo momento di sviluppo dello schema ottico si trova nel *Seminario X. L'angoscia*.



La terza versione: il vaso è proiettato sullo specchio piano, i fiori non lo sono.
Da Lacan (2004, 43ss.).

In questa formulazione, il vaso è proiettato sullo specchio piano, mentre i fiori non lo sono. Ne consegue che l'immagine del corpo può contenere gli oggetti della pulsione senza che questi risultino rappresentabili sul piano visivo: gli oggetti pulsionali non sono investiti dall'immaginario. Ciò implica che la capacità di attrazione propria del corpo dipende anche da ciò che esso contiene. È in questo senso che può essere richiamato il celebre esempio, tratto dal *Simposio* di Platone, in cui Alcibiade paragona Socrate a una statuetta a forma di sileno che racchiude al suo interno gli ἀγάλματα, oggetti preziosi sottratti allo sguardo⁴. Lacan formalizza tale sottrazione mediante il segno $-φ$, che indica il punto in cui l'investimento immaginario incontra un limite. È da questo limite che si isola la funzione dell'oggetto a ⁵: un resto non specularizzabile, una presenza che non si lascia integrare nello specchio né ridurre alla rappresentazione⁶.

Questo dispositivo teorico, che distingue tra ciò che si dà alla visione, ciò che è mediato simbolicamente e ciò che resta strutturalmente invisibile, non esaurisce il proprio interesse sul piano concettuale né su quello clinico. La sua efficacia si manifesta anche quando consente di leggere un

³ FREUD (1914, 464).

⁴ REALE (2017, 223).

⁵ In Lacan, la costruzione della nozione di oggetto a procede per tappe. Per una prima formulazione relativamente compiuta, benché ancora provvisoria, si veda LACAN (2013, 341ss.).

⁶ Cf. LACAN (2004, 43ss.).

testo che, senza ricorrere a un apparato teorico esplicito, organizza l'esperienza del desiderio secondo una struttura affine.

2. Il testo poetico: una messa in scena del desiderio

Come si è detto, l'epigramma di Michele Coniata presenta, in un passaggio centrale (vv. 8-15), un punto particolarmente denso della dinamica del desiderio. È in questo segmento che il lessico e la sintassi della visione entrano in funzione come operatori testuali, rendendo leggibile una organizzazione del rapporto amoroso fondata sulla selezione dello sguardo, sulla sostituzione dell'oggetto e sulla sua costitutiva assenza. Per rendere più evidente questa lettura, propongo la seguente traduzione del passo:

Soffro inerme la passione dei colpiti da Eros;
coloro che non possono scorgere, tra le presenti,
le immagini reali delle persone desiderate,
leniscono la fiamma degli amori
mirando le effigi di quelle, come con parole.
Quanto sono sventurato io, un novello Issione,
innamorato di Atene come lui di Era,
e poi, ignaro, tra le braccia un fantasma.

Nei versi citati si può osservare una costruzione del desiderio che, pur inscritta nella forma epigrammatica, presenta una serie di dispositivi visivi e strutturali confrontabili con quelli formalizzati nello schema ottico elaborato da Lacan. Come egli osserva nell'*Omaggio a Marguerite Duras, del rapimento di Lol V. Stein*, riprendendo un'intuizione di Freud, in questa materia l'artista precede sempre lo psicoanalista⁷. In questa prospettiva, già il titolo esteso tramandato dell'epigramma di Coniata – *ἐπὶ τῇ ἀρχετύπῳ ἀνιστορήσει αὐτῶν, τουτέστι τῆς πόλεως τῶν Ἀθηνῶν* – sembra autorizzare una lettura che si muove lungo una linea di slittamento del significante: l'*ἀνιστόρησις* può rovesciarsi in *ἀνιστορησία*. Non più, dunque, *Sulla rappresentazione archetipica di queste cose, ovvero della città di Atene*⁸, ma *Sull'ignoranza archetipica della storia di queste cose ecc.*: un'ignoranza che non rinvia a una mancanza contingente di sapere, bensì a una opacità strutturale della storia, quella familiare, da cui prende forma il «mito individuale del nevrotico»⁹.

Su questo sfondo si può ora tornare al testo di Coniata. Il componimento si apre infatti con un'affermazione dichiaratamente soggettiva: «Soffro inerme la passione dei colpiti da Eros». Subito dopo, tuttavia, l'io lirico si dissolve in una formulazione di carattere gnomico e impersonale: «Coloro che non possono scorgere, tra le presenti, le immagini reali delle persone desiderate...». Il passaggio introduce una diversa modalità di embricazione dell'esperienza del desiderio. La transizione dal singolare al plurale prepara infatti una messa in scena più generale, in cui il desiderio è concepito come un dispositivo scopico strutturato: la perdita dell'oggetto reale, la sua sostituzione mediante

⁷ LACAN (1965, 193).

⁸ Traduzione proposta da Ugo Mondini.

⁹ LACAN (1979, 15): «Se ci fidiamo della definizione del mito come di una certa rappresentazione oggettiva di un *epos* o di gesta che esprimono in modo immaginario le relazioni fondamentali caratteristiche di un certo modo di essere dell'uomo in un'epoca determinata; se prendiamo il mito come la manifestazione sociale latente o patente, virtuale o realizzata, vuota o piena di senso, di questo modo di essere, allora è certo che possiamo ritrovarne la funzione nel vissuto stesso di un nevrotico. L'esperienza ci offre in effetti molte varie manifestazioni conformi a questo schema e di cui si può dire che si tratta proprio di miti».

un'immagine e la funzione organizzatrice dello sguardo. Questi elementi permettono di mettere in luce le consonanze tra il testo poetico e lo schema ottico lacaniano.

3. «τῶν παρόντων»: *il desiderio come differenza ed esclusione*

La locuzione τῶν παρόντων introduce nel testo un'anfibologia di particolare rilievo interpretativo. Apparentemente marginale, essa si rivela in realtà decisiva per chiarire la logica del desiderio in Coniata. Nella mia traduzione, τῶν παρόντων è reso come «tra le presenti», assumendo la locuzione come sintatticamente dipendente dal verbo προσβλέπω, reso con 'scorgere'.

Testo greco	Traduzione italiana (Madonia)	Traduzione inglese (Livanos)	Traduzione italiana (Ronchey)
ἔρωτολήπτων ἀτεχνῶς πάσχω πάθος, οἱ τὰς ἀληθεῖς τῶν ποθουμένων θέας ἀμυχανοῦντες τῶν παρόντων προσβλέπειν [...]	Soffro inerme la passione dei colpiti da Eros;/ coloro che non possono scorgere, tra le presenti,/ le immagini reali delle persone desiderate,/ [...]	I suffer love-struck passion;/ but when lovers/ cannot see the presence they desire [...]	invano me dei succubi di amore/ agita il male, di quanti dell'amato la sembianza/ presente e vera guardare non potendo, [...]

Il confronto con queste traduzioni non risponde a un intento meramente ecdotico, ma permette di mostrare come differenti scelte interpretative incidano direttamente sulla configurazione del desiderio delineata dal testo. Christopher Livanos, nella sua traduzione inglese, elude la specificazione spaziale implicata da τῶν παρόντων: «But when lovers cannot see the presence they desire». Il sintagma greco non trova qui un corrispettivo diretto, poiché la resa inglese concentra l'attenzione sulla *presence* desiderata, lasciando implicita la contrapposizione con le presenze disponibili. Ne risulta una semplificazione interpretativa che tende a rendere il testo più lineare, ma al prezzo di neutralizzare l'ambiguità sintattica dell'originale¹⁰. Silvia Ronchey, nella versione italiana, adotta una soluzione differente: fonde τῶν ποθουμένων e τῶν παρόντων nella locuzione «la sembianza presente e vera». In tal modo, gli aggettivi qualificano direttamente l'immagine desiderata, mentre la struttura binaria dell'originale viene ricomposta in un'unica figura lirica. La resa è poetica ed evocativa, ma si discosta dalla segmentazione concettuale del testo greco¹¹.

La traduzione letterale di τῶν παρόντων fa emergere una logica selettiva e oppositiva che il senso immediato del testo non richiede, ma che il testo comunque possiede. Accogliendo l'ipotesi secondo cui la locuzione dipende dal verbo, τῶν παρόντων assume infatti un valore partitivo, rafforzando il contrasto tra ciò che è immediatamente disponibile allo sguardo e una costellazione di presenze all'interno della quale si determina una mancanza specifica. Non si tratta di un'assenza generica, ma di un'assenza differenziata: tra tutte le presenze disponibili, una sola è oggetto del desiderio, e tuttavia non è visibile. Questa separazione attiva una logica simbolica, in cui il desiderio non si struttura sull'immagine, ma sull'opposizione significante: un elemento vale per la posizione differenziale che occupa in un sistema, non in sé. Il piano immaginario della presenza viene così oltrepassato in direzione di una impalcatura simbolica, nella quale l'amata è definita come la presenza che, tra le altre, non può essere scorta.

¹⁰ LIVANOS (2006, 104-105).

¹¹ RONCHEY (2003, 178-79).

In termini che possono essere messi in dialogo con una concezione simbolica del desiderio, la formulazione di Coniata non si limita a descrivere una realtà affettiva, ma mette in atto un discorso che struttura l'esperienza del desiderio a partire dal rapporto tra visione, presenza e mancanza.

4. «τὰς ἀληθεῖς θεάς»: la dimensione immaginaria

Un'altra espressione cruciale è «le immagini reali (τὰς ἀληθεῖς θεάς) delle persone desiderate». La scelta di rendere ἀληθεῖς con 'reali' anziché con 'vere' trova un primo fondamento nel testo stesso: il componimento oppone esplicitamente, nel giro di pochi versi, le τὰς ἀληθεῖς θεάς (v. 9) all'εἶδωλον che Issione abbraccia (v. 15) — un'opposizione tra immagine genuina e simulacro ingannevole che la categoria di "vero" (veridica, morale) rende meno visibile di quanto non faccia "reale" (percettiva, opposta all'illusorio). Questa polarità espressa dal testo si rivela contigua allo schema ottico di Lacan, dove l'immagine è appunto definita "reale", pur essendo una proiezione, in quanto dotata di consistenza percettiva, come il vaso dell'esperimento.

In questo quadro, qualificare l'immagine come "reale" non equivale ad attribuirle uno statuto di verità, ma a riconoscerle una particolare consistenza percettiva: una presenza che si impone nel campo visivo pur senza coincidere con l'oggetto che la produce. Tale consistenza, tuttavia, non apre alcun accesso all'oggetto; al contrario, rende sensibile lo scarto tra ciò che appare e ciò che è. L'immagine è reale perché funziona, perché tiene il posto dell'oggetto nel campo visivo, e proprio per questo mette in evidenza l'impossibilità di una coincidenza tra il visibile e ciò che è desiderato.

Così intesa, l'espressione può essere letta come indicativa di un'"immagine reale" del corpo: un corpo colto nella sua consistenza sensibile, non visibile nella folla dei presenti e non ancora distinto o riconosciuto attraverso il linguaggio. In virtù di questa distinzione, la locuzione τῶν παρόντων assume un ruolo decisivo, poiché introduce una selezione all'interno dell'insieme delle presenze e apre la possibilità di un riconoscimento: l'oggetto del desiderio, definito ora da una posizione differenziale rispetto alle altre presenze e non più dalla pura visibilità, non è soltanto visto, ma può essere isolato, chiamato e iscritto in una relazione simbolicamente articolata.

5. «τὰς εἰκόνας»: le effigi e la funzione simbolica della parola

Diversa è la funzione delle effigi (τὰς εἰκόνας). Quando il poeta afferma che gli amanti leniscono la fiamma del desiderio «mirando le effigi di quelle, come con parole», introduce una precisa omologia tra rappresentazione visiva e rappresentazione verbale. Le effigi assumono qui una funzione segnica, operando come strumenti di mediazione simbolica che non si limitano a evocare l'immagine dell'altro, ma ne istituiscono la nominazione e, con essa, la presenza nella rete del linguaggio.

In una prospettiva che può essere messa in dialogo con Lacan, il simbolico designa il registro dell'Altro come sede del linguaggio, vale a dire il luogo in cui il desiderio prende forma attraverso la catena significante. Le effigi, assimilate alla parola, funzionano dunque come operatori del simbolico: rendono comunicabile l'assenza. In questo senso, accogliere, con Livanos, la *lectio difficilior* ὡς λόγῳ anziché il più comune ὡς λόγος¹² è un punto nodale del ragionamento, giacché l'analogia «come con parole» non è soltanto una similitudine poetica, ma una vera e propria indicazione teorica: il desiderio, impossibilitato a guardare direttamente l'oggetto, si nutre di sostituzioni simboliche che ne strutturano l'intensità e la durata. Tale scelta testuale rafforza l'analogia tra visione e parola, indicando che la funzione delle effigi non si esaurisce nella rappresentazione, ma si estende alla possibilità stessa di articolare il desiderio.

¹² LIVANOS (2006, 112s.).

È su questa base che il paragone con lo schema ottico può essere ulteriormente precisato. Le effigi, infatti, sono assimilabili alle immagini virtuali, vale a dire a immagini che non si offrono allo sguardo in modo immediato, ma risultano accessibili solo attraverso una mediazione. Esse non possono infatti essere colte se non passando, da un lato, per un luogo di articolazione simbolica (A) — che nel testo di Coniata trova un preciso riscontro nella funzione attribuita alle parole (*ὡς λόγῳ*) — e, dall'altro, per una posizione soggettiva (I) che assume e riconosce tale mediazione.

Nel terzo tempo dello schema ottico, queste immagini non lasciano apparire l'oggetto, il cui posto è segnato da $-\phi$, presente solo come mancanza: invisibile, ma dotato di un valore agalmatico. Qui si misura la differenza con le “immagini reali” evocate in precedenza: se l'immagine reale si impone allo sguardo come presenza efficace, ma ancora muta e indifferenziata, l'effigie, in quanto assimilata alla parola, istituisce una distanza simbolica, e dell'oggetto indica il posto anziché restituirlo, rendendolo dicibile e desiderabile attraverso la sua assenza. La visione sostiene così il desiderio non per via di una presenza, ma attraverso una mediazione che, come il *λόγος*, dà forma alla mancanza.

6. «τῶν ἐρώτων τὴν φλόγα»: la fiamma del desiderio e il reale del godimento

Un altro elemento chiave è la metafora della «fiamma dell'amore» (*τῶν ἐρώτων τὴν φλόγα*). A differenza delle immagini e delle effigi, la fiamma non rappresenta né media, ma trabocca. Il reale che entra ora in gioco non è più l'immagine reale del dispositivo ottico discussa in precedenza, ma il Reale nel senso che Lacan attribuisce al termine come uno dei tre registri — Immaginario, Simbolico, Reale —, ossia ciò che eccede la rappresentazione e non si lascia simbolizzare. Più che coincidere con questo reale, la fiamma ne segna il punto di emergenza: il sintomo sensibile della pulsione erotica, la forma corporea del desiderio patito anziché rappresentato.

La fiamma è reale non perché rappresenti l'oggetto del desiderio, ma perché ne rende avvertibile l'impossibilità: è l'effetto pulsionale della mancanza, un godimento che non si lascia tradurre. Nello schema ottico, questa funzione è assunta, per analogia strutturale, dal mazzo di fiori, che rappresenta l'oggetto *a*, causa del desiderio, invisibile ma determinante. Gli amanti non possono estinguere la fiamma del desiderio, ma solo lenirne l'effetto mediante immagini o parole.

7. Io ideale e ideale dell'Io nel dispositivo amoroso

Una linea di interpretazione ulteriore si palesa nel confronto tra le due istanze psichiche che Lacan distingue nello schema ottico, sulla scorta di Freud (*Introduzione al narcisismo*): l'io ideale (*moi idéal*) e l'ideale dell'Io (*idéal du moi*). La prima appartiene al registro dell'immaginario ed è la proiezione dell'immagine del corpo e dell'Io; la seconda è invece l'effetto dell'annodamento tra immaginario e simbolico, prodotto da un atto di nominazione e di riconoscimento.

Nel componimento, la visione delle “immagini reali” delle persone amate può essere ricondotta al regime dell'io ideale, non in quanto pura illusione speculare, ma nella misura in cui essa resta legata alla proiezione dell'Io e non implica ancora un atto di nominazione dell'oggetto. Si tratta di rappresentazioni visive dotate di consistenza percettiva, capaci di produrre un effetto di presenza, ma che mantengono intatta la distanza dall'oggetto del desiderio. Le effigi, invece, rientrano nel regime dell'ideale dell'Io, nella misura in cui, assimilate alla parola (*ὡς λόγῳ*), introducono una dimensione simbolica che proietta sull'altro una forma idealizzata del desiderio. In questo passaggio, la visione non è più sufficiente a sostenere il desiderio, che viene invece articolato attraverso una mediazione linguistica e normativa. Gli amanti, nondimeno, nell'atto stesso del guardare, restano in una posizione ancora prevalentemente speculare e narcisistica, che prepara però il terreno a una riorganizzazione più complessa del rapporto con l'oggetto.

L'ultima parte del testo introduce una cesura che porta a compimento tale dinamica. Il poeta si paragona a Issione, che stringe al petto un fantasma credendolo Era. Come è stato osservato dalla critica, il paragone non rinvia soltanto a una meditazione morale sull'errore o sull'idolatria, ma mette in scena l'impossibilità strutturale di accedere all'oggetto del desiderio, impossibilità che diviene essa stessa condizione della scrittura poetica¹³. Lo slittamento dal desiderio all'errore, dalla visione al fraintendimento, può essere letto — in una prospettiva freudiana — come il momento in cui il Super-Io assume e radicalizza le funzioni dell'ideale dell'Io, non in senso cronologico ma logico, trasformando l'istanza normativa in luogo di sanzione del desiderio. Da una parte il desiderio si costituisce nell'immagine; dall'altra viene punito quando l'immagine è scambiata per realtà: il testo di Coniata mostra così, insieme al funzionamento del desiderio, la dimensione strutturale di colpa che lo accompagna.

8. Il mito di Issione e la logica antica della visione

L'esame della figura di Issione, insieme all'analisi del lessico impiegato per descrivere l'esperienza visiva, consente infine di leggere l'epigramma di Coniata in dialogo con due tradizioni teoriche: quella platonica e quella epicurea.

Nel componimento, quando l'amante si appaga di immagini reali o di effigi, ma giunge ad abbracciare un *εἶδωλον*, si profila un richiamo al motivo platonico del rischio di scambiare la copia per il modello, il riflesso per la realtà. Al tempo stesso, il desiderio amoroso suscitato dai *simulacra* e descritto da Lucrezio nel *De rerum natura*¹⁴ consente di iscrivere l'epigramma anche nel solco della tradizione epicurea. In questa doppia prospettiva, Nefele — la nube che Issione abbraccia — assume un valore emblematico: è insieme *εἶδωλον* platonico, figura del fraintendimento metafisico, e *simulacrum* epicureo, immagine priva di corpo ma capace di produrre un turbamento reale.

Questa duplicità semantica dell'*εἶδωλον* può essere accostata alla nozione lacaniana di fantasma (*fantasme*). Nel pensiero di Lacan, il fantasma è, più che un'illusione o una rappresentazione immaginaria, la struttura che sostiene il desiderio del soggetto: una *mise en scène* che lo mette in rapporto con l'oggetto di cui è simbolicamente privo, senza che egli vi acceda mai come a una presenza piena. La mancanza non viene così colmata, ma organizzata in una forma praticabile, capace di produrre per il soggetto un effetto di realtà¹⁵.

Alla luce di questa nozione, l'*εἶδωλον* che Issione abbraccia non è semplicemente Nefele — modellata a immagine di Era —, ma la scena in cui egli si figura nell'atto del possesso. Apollodoro lo conferma sul piano narrativo, quando riferisce che Issione «andò in giro a vantarsi di aver fatto l'amore con Era»¹⁶: al vanto basta l'effetto di realtà prodotto dalla scena, senza bisogno dell'atto. L'errore di Issione è strutturale prima che etico o percettivo: confondere la scena che organizza il desiderio con la realtà dell'oggetto, l'immagine che rende possibile il desiderare con la cosa che resta, per statuto, inattuabile.

Ci si consenta dunque di richiamare conclusivamente lo schema ottico, che offre una formalizzazione efficace di questa dinamica: il soggetto si rappresenta l'oggetto come unificato — il vaso colmo di fiori — mentre ciò che effettivamente si dà è una combinazione illusoria di elementi separati. Lo schema rende così evidente che l'oggetto non è mai dato come tale, ma soltanto nella forma di un resto, nel punto segnato dal ϕ che, pur non essendo rappresentabile, orienta il desiderio.

¹³ LIVANOS (2006, 105-109).

¹⁴ MILANESE (2020, 241).

¹⁵ LACAN (2023, *passim*).

¹⁶ CAVALLI (2024, 202).

Nel componimento, è la nube di Issione a esibire tale struttura. Anche l'amore per Atene, che il poeta confessa, si colloca su questo stesso piano: l'oggetto non è mai la città reale, ma la sua figura agalmatica, il punto cieco in cui l'immaginario si intreccia al simbolico e il desiderio si costituisce come mancanza che insiste. La lettura dell'epigramma mostra dunque come il desiderio amoroso venga costruito attraverso una vera e propria economia della visione: ciò che non può essere visto tra le presenze viene sostituito da immagini, poi da effigi, e infine si condensa nella scena fantasmatica evocata dal mito di Issione. La visione non garantisce mai l'accesso all'oggetto, ma ne organizza piuttosto la distanza. È questa logica, per cui l'oggetto del desiderio prende forma attraverso una serie di mediazioni visive e simboliche, a rendere fecondo il confronto con lo schema ottico lacaniano: non perché il testo bizantino anticipi una teoria moderna, ma perché le due configurazioni permettono di rendere leggibile una medesima struttura del desiderio.

Ugo Mondini

Michele Coniata, le sue città, le nostre

*Quando pensi a cosa ti lega al mondo,
non credi a te stesso: sciocchezze!¹⁷*

Nel film *Tokyo-ga* (1985), Wim Wenders percorre la città di Tokyo alla ricerca delle tracce di Yasujirō Ozu, siano esse nelle immagini o nelle persone. Il viaggio avviene durante una pausa dalle riprese di *Paris, Texas* (1984). La città trovata da Wenders non è quella di Ozu. Ciò che è mutato nella città non riguarda soltanto lo spazio, ma il ritmo della vita quotidiana e dei media. Il regista tedesco vede Tokyo come uno spazio familiare ma straniente, un flusso di visioni e azioni ripetitive. La ricerca si sublima in conversazioni. Wenders intervista due collaboratori di Ozu, l'attore-feticcio Chishū Ryū e il fedele Yūharu Atsuta, che veicolano il legame tra l'esperienza presente e il passato conosciuto tramite il cinema di Ozu. I due parlano in giapponese, Wenders si incarica della sinossi e dell'interpretazione delle interviste: si crea così uno spazio, sancito dalla mediazione del regista tra i propri interlocutori e il pubblico.¹⁸ Poi Wenders dialoga con Werner Herzog sulla Torre di Tokyo. Rispetto a Ryū e Atsuta, Herzog parla in tedesco ed è sottotitolato, parola per parola. Secondo lui è diventato difficile cogliere immagini pure, adeguate ai tempi e capaci di riflettere l'intento degli autori di cinema. La Tokyo contemporanea, sostiene, impedirebbe al regista di isolare le immagini pure che ora andrebbero colte compiendo un lavoro quasi d'archeologia, come se fossero sepolte sotto quanto si vede; oppure andrebbero cercate, con sforzo e tecnica, in luoghi in cui possano ancora apparire in purezza, addirittura su Marte o Saturno se necessario. Si descrive perciò un processo di selezione, o meglio di astrazione, di quanto si vuole dire nella propria epoca e nella propria arte. Wenders, partito per cercare un mondo che conosceva tramite l'arte altrui, si trovò a visitare una città con delle mappe invecchiate, ammesso che fossero mai state accurate. Tokyo, coi suoi abitanti, è diversa.

¹⁷ Osip È. Mandel'stam, *Ancora ce ne vuole per diventare patriarca* (Еще далеко мне до патриарха), dai *Quaderni di Mosca* (1930-1934). Traduzione tratta da NAPOLITANO – RASKINA (2021, 55).

¹⁸ Ryū e Atsuta parlano in giapponese, come avviene per le sequenze di *Tōkyō monogatari* di Ozu a inizio e fine di *Tokyo-ga*; chi non conosce la lingua non è in grado di cogliere che si tratta di un giapponese sostanzialmente diverso da quello degli attori (incluso Ryū) nelle sequenze di Ozu. Ringrazio il collega Daiki Sano per avermi suggerito di verificare questo aspetto e per aver effettuato il controllo, nonché per tutte le nostre discussioni tra Giappone e Bisanzio a Dumbarton Oaks.

Questo contributo tratta di una poesia per Atene come il tentativo di mantenere un rapporto amoroso con qualcuno che non è più riconoscibile, qualcuno che, pur essendo lo stesso, non è più chi avevamo amato. L'autore è Michele Coniata, educato e cresciuto a Costantinopoli e poi metropolita di Atene dal 1182 fino a quando fu, suo malgrado, protagonista provinciale della Quarta Crociata. Morì a Vodonitsa, non lontano dalle Termopili, nel 1222.

Non dovette essere facile per Coniata vivere nella città di Atene, nonostante il suo forte impegno amministrativo, politico e pastorale ricostruibile dalle fonti. Nel discorso tenuto quando arrivò in città nel 1182, afferma che molti a Costantinopoli lo ritenevano fortunato a essere divenuto metropolita proprio di Atene, la celeberrima, la città d'oro (τῶν πολυθρυλῆτων καὶ χρυσῶν Ἀθηνῶν).¹⁹ Ma per lui la continuità col passato era tutta da provare: se la città di Atene era ancora «davvero d'oro»,²⁰ doveva esservi una catena d'oro che congiungesse i cittadini antichi ai moderni. Presto capì che quella catena non c'era, e ciò lo colpì profondamente, nonostante tentasse di non illudersi sulle attuali condizioni della città.²¹ Allora, su Atene, scrisse la seguente poesia.²²

Στίχοι τοῦ σοφωτάτου μητροπολίτου Ἀθηνῶν
κύρου Μιχαήλ τοῦ Χωνιάτου ἐπὶ τῇ ἀρχετύπῳ
ἀνιστορήσει αὐτῶν, τουτέστι τῆς πόλεως τῶν
Ἀθηνῶν.

Versi del sapientissimo metropolita di Atene,
signor Michele Coniata, sulla sua rappresentazione
archetipica, vale a dire della città di Atene.

- Ἔρωε Ἀθηνῶν τῶν πάλαι θρυλουμένων
ἔγραψε ταῦτα ταῖς σκιαῖς προσαθύρων
καὶ τοῦ πόθου τὸ θάλπον ὑπαναψύχων.
Ἐπεὶ γὰρ οὐκ ἦν οὐδαμοῦ φεῦ προσβλέπειν
5 αὐτὴν ἐκείνην τὴν αἰοίδιμον πόλιν
τὴν δυσαρίθμου καὶ μακραίωνος χρόνου
λήθης βυθοῖς κρύψαντος ἡφαντομένην,
ἔρωτολήπτων ἀτεχνῶς πάσχω πάθος,
οἱ τὰς ἀληθεῖς τῶν ποθουμένων θέας
10 ἀμηχανοῦντες τῶν παρόντων προσβλέπειν,
τὰς εἰκόνας ὁρῶντες αὐτῶν ὡς λόγῳ,
παραμυθοῦνται τῶν ἐρώτων τὴν φλόγα.
Ὡς δυστυχῆς ἔγωγε, καινὸς Ἰξίων
ἐρῶν Ἀθηνῶν, ὡς ἐκεῖνος τῆς Ἥρας,
15 εἶτα λαθὼν εἶδωλον ἠγκαλισμένος.
Φεῦ οἶα πάσχω καὶ λέγω τε καὶ γράφω·
οἰκῶν Ἀθήνας, οὐκ Ἀθήνας που βλέπω,
κόνιν δὲ λυπρὰν καὶ κενὴν μακαρίαν.
ποῦ σοι τὰ σεμνὰ, τλημονεστάτη πόλις;
20 Ὡς φροῦδα πάντα καὶ κατάλληλα μύθοις·
δίκαι, δικασταὶ, βήματα, ψῆφοι, νόμοι,
δημηγορίαι, πειθανάγκη ῥητόρων,
βουλαί, πανηγύρεις τε καὶ στρατηγίαι
τῶν πεζομάχων ἅμα καὶ τῶν ναυμάχων,

L'amore per Atene un tempo decantata
fece scrivere queste cose, giocando con le ombre
e raffreddando l'ardore del desiderio:
poiché, ahimè, non c'era modo di vedere
in alcun luogo proprio quella celebrata città
(è svanita: un tempo lungo incalcolabili anni
la nascose negli abissi del Lete),
soffro, impotente, il dolore delle vittime d'amore:
costoro, quando sono presenti i loro amati,
non possono guardarne i veri volti
e ne vedono le immagini come nel loro pensiero;
così confortano la fiamma dei loro amori.
Io, infelice, nuovo Issione,
amo Atene come lui Era
ed ecco m'inganno ad abbracciare un idolo.
Ahimè, quali cose soffro, dico e scrivo!
Vivo ad Atene, Atene non la vedo da nessuna parte,
ma misera polvere e felicità vuota.
Infelicissima città, dove è quanto ti valse rispetto?
Tutto è come sparito e s'addice ai miti:
i processi, i giudici, i tribunali, i voti, le leggi,
i discorsi politici, la persuasione degli oratori,
i consigli, le feste, nonché i comandi militari
e di chi combatte a terra e di chi combatte per mare,

¹⁹ Michele Coniata (Mi.Chon.), *Orat.* 4.8, ed. LAMPROS (1879, 95.28). Vd. RHOBY (2002 e 2003, 33-38); KALDELLIS (2007, 323-32); EFTHYMIADIS (2012).

²⁰ Come in Gregorio Nazianzeno, *Orat.* 43.14.7; sul suo significato a Bisanzio, vd. RHOBY (2006), MACDOUGALL (2015) e SHAWCROSS (2025).

²¹ Cfr. Mi.Chon., *Orat.* 5.50-1, ed. LAMPROS (1879, 124.12-26).

²² Testo greco: MERCATI (1970, 483-88, qui 486-88). Per un'altra traduzione italiana, vd. RONCHEY (2003, 178-79).

- | | |
|--|--|
| <p>25 ἡ παντοδαπὴ Μοῦσα, τῶν λόγων κράτος.
 Ὅλωλε σύμπαν τῶν Ἀθηναίων τὸ κλέος·
 γνώρισμα δ' αὐτῶν οὐδ' ἀμυδρόν τις ἴδοι.
 Συγγνωστὸς οὐκοῦν, εἴπερ οὐκ ἔχων βλέπειν
 τῶν Ἀθηναίων τὴν αἰοίδιμον πόλιν,
 30 ἵνδαλμα ταύτης γραφικῶς ἐστησάμην.</p> | <p>la Musa d'ogni arte, la forza delle parole.
 Morì tutta la gloria di Atene,
 non se ne troverebbe nemmeno una debole traccia.
 Allora mi si perdoni se, non potendo vedere
 la celebrata città degli Ateniesi,
 ne ho fatto dipingere una rappresentazione.</p> |
|--|--|

Per quanto possa essere fragile un paratesto nella trasmissione testuale di una poesia medievale, l'uso di «rappresentazione archetipica» (ἐπὶ τῇ ἀρχετύπῳ ἀνιστορήσει) nel titolo è un'utilissima chiave di lettura. Nel discorso per la morte di un tale Neofito, un archimandrita ateniese, Coniata dice che al fine di commemorarlo e tenerne viva la memoria si dovrebbe duplicare in sé i tratti, possibilmente tutti, dell'anima del defunto (τοὺς χαρακτῆρας ἀπομαζώμεθα), creando così un'immagine (εἰδοποιήσωμεν) e diventando ciascuno un'icona (γενώμεθα ἕκαστος ἐκείνης εἰκόν).²³ Coniata poi afferma:²⁴

Se così raffigureremo in noi stessi i tratti (εἰκονίσομεν τοὺς χαρακτῆρας ἐν ἡμῖν αὐτοῖς) di quell'anima santa e simile a Dio, l'uomo Neofito non sarà per noi del tutto morto, né, una volta sepolto, resterà nascosto sotto terra, né, volato in cielo, si sarà del tutto allontanato; ma, salvatosi in così belle memorie, apparirà ancora spirante e vivente e non sarà del tutto assente, bensì per lo più presente, molto più chiaramente di quanto in un'immagine risplendano le bellezze archetipiche o in limpidi specchi si riflettano figure ben distinte (πολλῶ ἐναργέστερον ἢ ἐν εἰκόνι ἀρχέτυπα κάλλη ἢ ἐν κατόπτροις καθαροῖς τετρανωμένα ἰνδάλματα); e così non se ne sarà andato via come se fosse rinchiuso in un sepolcro e perduto per noi, ma danzando intorno a Dio (quel Dio che non è dei morti, ma dei vivi) continuerà a muoversi in mezzo a noi per tutto il tempo a venire, immortale.

In poche parole, se Neofito può continuare a vivere è perché i suoi tratti distintivi rimangono nel ricordo dei fedeli. Se però Neofito è defunto e nulla può mutare, Atene continua a esistere, ora in una forma che non lascia più riconoscere i tratti dell'Atene antica: una città di grandi uomini, di testi, di prestigio che l'esperienza del presente non conferma.

Il cortocircuito si chiarisce meglio se si prende sul serio il contenuto erotico della poesia.²⁵ Coniata ammette di aver bisogno di pensare a un'Atene immaginaria per amare la presente, e chiede comprensione e perdono da parte del suo interlocutore. Si esplorano quindi la condizione dopo l'innamoramento, la permanenza dell'amore e il ricordo, la raffigurazione interiore che l'innamorato ha del soggetto desiderato e che gli è utile quando ciò che desidera è assente o mutato.

Per trovare un parallelo significativo, vale la pena fare un balzo in avanti di alcuni secoli e soffermarsi su una storia in cui il ritratto dell'amato svolge la funzione di rendere presente ciò che è assente, lontano o minacciato dalla perdita.²⁶ L'*Erotocrito* di Vincenzo Cornaro fu scritto all'inizio del Seicento a Creta. In un'Atene immaginaria, Rotocrito ama Aretusa ma sa di non poterla avere perché è la figlia del re e lui solamente il figlio del consigliere reale. Inizia quindi a cantarle serenate al buio, nascondendo la sua identità per non creare false speranze; tuttavia, finisce per accendere in lei un'ardente passione. Aretusa va a visitare il padre malato di Rotocrito quando quest'ultimo è fuori

²³ Mi.Chon., *Orat.* 15.51, ed. LAMPROS (1879, 281.19-282.2).

²⁴ Mi.Chon., *Orat.* 15.50, *ivi*, 281.19-282.2.

²⁵ Come suggerito da LAUXTERMANN (2004a, 333-35; 2004b, 65-66; 2019, 98).

²⁶ Cfr. BETANCOURT (2018, 254-255 e 274).

città; per caso o per la forza del destino, entra nella camera di Rotocrito e trova il testo delle serenate che sa a memoria. Cercando ancora un po', vi trova ben altro (1.1487-1511):²⁷

ΠΟΙΗΤΗΣ

Ἡ Ἀρετούσα δὲ μιλεῖ, μὰ ἐγύρευγε στ' ἀρμάρι,
γιὰ νὰ 'βρῇ κι ἄλλο τίβοτσι τσ' ἀγάπης, νὰ τὸ πάρῃ·
κ' εἰς τ' ἀρμαριοῦ τὴν ἀνοιξὴ τὴ δεύτερην εὐρίσκει
πράμ' ἀκριβὸ πού τῇ 'πεψεν ὁ Ἑρωτας κανίσκι:
σγουραφιστὴ ἤρρηκεν ἐκεῖ κ' εἶδε τὴ στόρησή τση,
πράμά 'τονε πού ἐπλήθυνε πολλὰ τὴν παιδωμὴ τση.
Ἦτον ἐκείνη ἡ σγουραφία μὲ μαστοριά μεγάλη,
ὅπου δὲν ἐξεχώριζες τὴ μιὰν ἀπὸ τὴν ἄλλη:
μὲ τόση πιδεξότητα τὴν εἶχε καμωμένη,
ὅπου ἴδια σὰ τὴ ζωντανὴν ἦτο ἡ σγουραφισμένη·
ἐφαίνετό σου καὶ γελᾷ κ' ἤθελε νὰ μιλήσῃ
κ' ἡ τέχνη σ' ἔτοιο κάμωμα ἐνίκησε τὴ φύση.
Κιανεῖς δὲν τὴν ἐκάτεχε τὴ σγουραφίαν ἐκείνη,
γιατὶ ἀπὸ τοῦ Ρωτόκριτου τὰ ἴδια χέρια ἐγίνη·
κι οὐδὲ στὸν τόπο πού 'τονε ἄνθρωπος δὲν ἐμπῆκε
κι οὐδὲ γιὰ νὰ στραφῇ νὰ δῇ κιανένα δὲν ἀφῆκε.
Σ' ψιλὸ παννὶν ἡ σγουραφία ἦτονε καμωμένη,
στὴν ἀνοιξὴ τὴ δεύτερη τὴν εἶχε φυλαμένη,
κι ὥς τὸ 'πιασε στὴ χέρα της, ζιμιὸ τὸ ξετυλίσσει
κ' ἐφάνιστὴ τση κ' ἤστραψε ἡ Ἀνατολὴ κ' ἡ Δύση,
καὶ μὲς στὰ μάτια τῇ 'δωκε φωτιά κι ἀστροπελέκι,
κι ὥσὰ βουβὴ κι ὥσὰ τυφλὴ κι ὥσὰ τὸ λίθο στέκει.
Ἔτσι καμπόσο καρτερεῖ κι ἀπόκει ἀναντρανίζει,
τὴν πρόσοψή τση σπλαχνικὰ στὴ νένα τση γυρίζει.

ΑΡΕΤΟΥΣΑ

Λέγει τση: «Νένα, ἴντ' ἄλλο πλιὸ σημάδι θε νὰ δοῦμε;»

IL POETA

Aretusa non disse nulla, ma cercava nell'armadio
di tirare fuori qualche altra prova d'amore;
nel secondo cassetto trovò qualcosa
di prezioso che Amore le mandò in dono:
vi trovò un dipinto in cui vide ritratta sé stessa,
il che aumentò parecchio il suo tormento.
Quel ritratto era fatto con tale maestria
che non si poteva distinguere dall'originale:
era stato eseguito con abilità tale,
che la figura dipinta era la stessa di quella vera,
sembrava che ridesse e che volesse parlare;
in quest'opera l'arte aveva superato la natura.
Nessuno sapeva di questo dipinto,
perché lo aveva fatto Rotocrito di suo pugno
e nessuno era mai entrato nel luogo in cui stava,
né permetteva a nessuno di mettersi a rovistare.
Il dipinto era stato realizzato su tela sottile
ed era custodito nel secondo cassetto;
quando Aretusa lo prese in mano, lo srotolò subito
e le sembrò che l'Oriente e l'Occidente si illuminassero
e che lampi di luce abbagliassero i suoi occhi
lasciandola impietrita, senza voce e senza vista.
Rimase così per un po' di tempo, poi, alzando gli occhi,
si girò a guardare affettuosamente la nutrice

ARETUSA

«Frosini – disse – quale altra prova c'è da vedere?»

Come allo specchio, Aretusa si riconosce nel ritratto di Rotocrito, che la raffigura così com'è. La ragazza, perciò, comprende che l'amore di Rotocrito è vero e si innamora anche lei. Ciononostante, il loro amore rimane impossibile a causa della differenza di status sociale; Rotocrito viene esiliato dal re. Prima dell'addio in cui i due amanti si toccano per la prima volta per scambiarsi un anello, Aretusa dice di avere un ritratto di Rotocrito nel cuore (3.1422-1440):²⁸

[ΑΡΕΤΟΥΣΑ]

Σγουραφιστὴ σ' ὅλο τὸ νοῦν ἔχω τὴ στόρησή σου
καὶ δὲ μπορῶ ἄλλη πλιὸ νὰ δῶ παρὰ τὴν ἐδική σου·
χίλιοι σγουράφοι νὰ βρεθοῦ, μὲ τέχνη, μὲ κοντύλι,
νὰ θε νὰ σγουραφίσουσι μάτια ἄλλα κι ἄλλα χεῖλη,
τὴ στόρησή σου ὥς τήνε δοῦ, χάνεται ἡ μάθησή τως,
γιατὶ καλλιὰ 'ναὶ ἡ τέχνη μου παρὰ τὴν ἐδική τως.
Ἐγώ, ὄντε σ' ἐσγουράφισα, ἤβγαλα ἀπ' τὴν καρδιά μου
αἷμα καὶ μὲ τὸ αἷμα μου ἐγίνη ἡ σγουραφία μου·

[ARETUSA]

In tutta la mia mente ho disegnato la tua figura
e non riesco più a guardarne altra che non sia la tua.
Se ci fossero mille artisti che volessero ritrarre
altri occhi e altre labbra con un pennello esperto,
la loro tecnica fallirebbe davanti alla tua immagine
perché la mia arte è migliore della loro.
Quando ti ho dipinto, ho preso il sangue dal cuore
e con il mio sangue è stato fatto il mio ritratto;

²⁷ Testo e traduzione: LUCIANI (2020, 128-29).

²⁸ LUCIANI (2020, 390-93).

κι ὅποια μὲ τὸ αἷμα τῆς καρδιάς μιὰ σγουραφιά τελειώση,
 κάνει την ὁμορφὴν πολλὰ κι οὐδὲ μπορεῖ νὰ λειώση·
 πάντ' ἔναι σάρκα ζωντανή, καταλυμὸ δὲν ἔχει
 καὶ ποιὸς νὰ κάμῃ σγουραφιά πλὺν σὰν ἐμὲ κατέχει;
 Τὰ μάτια, ὁ νοῦς μου κ' ἡ καρδιά, κ' ἡ ὄρεξις ἐθελῆσα
 κ' ἐσμίζαν καὶ τὰ τέσσερα, ὅντε σ' ἐσγουραφίσα·
 καὶ πῶς μπορῶ νὰ σ' ἀρνηθῶ; Κι ἄ θέλω, δὲ μ' ἀφήνει

τούτ' ἡ καρδιά ποὺ ἐσύ 'βαλες σ' τὸ ἀγάπης τὸ καμίνι
 κ' ἐξαναγίνῃ στὴν πυρά, τὴν πρώτη φύση ἐχάσας,

ἡ στόρησή μου ἐχάθηκε καὶ τὴ δική σου ἐπιάσε.

e una che dipinge un ritratto col sangue del cuore
 lo rende meraviglioso e inalterabile;

è carne sempre viva, che non può essere distrutta;
 e chi sa come fare un disegno meglio di me?

I miei occhi, la mia mente e il cuore e l'amore
 tutti e quattro li ho uniti quando ti ho disegnato.

Come posso rinunciare a te? Pur volendo non me
]lo permette

questo cuore che hai posto in una fornace d'amore;
 nel fuoco è nato e ha perso la natura che aveva

]prima;
 ha perso la mia immagine e ha preso la tua.

Il ritratto (στόρηση) che i due amanti possiedono l'uno dell'altro è cruciale per il lieto fine. Rotocrito ne ha prodotto uno fisico, di una precisione assoluta, come un novello San Luca. Aretusa trascende la materia e ogni possibile limite tecnico della pittura. Ha il ritratto di Rotocrito nel cuore, realizzato probabilmente durante le imprese alla giostra quando lo poté vedere alla luce del sole.²⁹ Entrambi i ritratti sono aderenti al reale: nessuno ha né inventato, né idealizzato, né amplificato le qualità dell'altro.³⁰ Dopo tre anni di esilio, Rotocrito torna ad Atene sotto mentite spoglie e salva il re in battaglia, quasi sacrificandosi; in cambio, chiede in moglie Aretusa. Aretusa è irriconoscibile a causa dei lunghi anni di prigionia, ma rimane facilmente identificabile perché è la figlia del re rinchiusa in prigione. Rotocrito, invece, è irriconoscibile grazie a una lozione magica che gli ha reso nera la pelle; solo grazie a questo trucco può verificare la fedeltà di Aretusa, perché non le è permesso il riconoscimento. Alla fine di un'estenuante prova, Rotocrito capisce che Aretusa lo ama ancora; l'incantesimo svanisce, il suo vero volto riappare ed è finalmente riconosciuto (5.1083-1092). Anche Aretusa riacquista magicamente le sue splendide fattezze (5.1103-1132). Al netto di accidenti che li avevano resi irriconoscibili, i due personaggi sono rimasti gli stessi, identici ai loro ritratti e al loro amore. Lo stesso Rotocrito e la stessa Aretusa, diversi da ogni altro e pronti ad amarsi ancora.

Il vantaggio di Rotocrito e Aretusa è di vivere in uno spazio, l'Atene immaginaria, dove tutto può essere azzerato e ogni cosa può finire bene. Non è così per Coniata, perché la sua amata, la città di Atene, è morta (v. 26 ὄλωλε, v. 29 τὴν αἰοίδιμον πόλιν). È presente una città con lo stesso nome, ma senza nulla che la renda riconoscibile da qualsiasi altra città, che possa mantenere l'amore per lei. Posto dinanzi a questa situazione, Coniata non può prorompere in una reazione tragica come quella di Aretusa quando pensa che Rotocrito sia morto (*Erotocrito* 5.959-1048). Rimane metropolita della città, coi suoi doveri e i suoi compiti. Perciò tramuta la sua tragedia in un'illusione, a suo modo, benefica, producendo un espediente che gli permette di agire nella città contemporanea. Coniata lascia che il suo amore per Atene giochi con le ombre e crei un'immagine mentale per sopire il desiderio. Pur infelice, si identifica con Issione che ama un simulacro di qualcuno che non può avere.³¹ Si scusa solo con il proprio interlocutore se ha dovuto rifugiarsi in una rappresentazione di un'Atene perduta, che può però abbracciare in un consapevole inganno per permettere di amare la città che abita e vive.

La poesia su Atene sublima in discorso erotico un doloroso caso di scarto tra conoscenza, aspettativa ed esperienza. Lo scarto è così radicale che Atene, pur presente nella sua fisicità di città, si sdoppia in una morta (l'antica, celebrata e conosciuta tramite la letteratura) e in una viva (quella vissuta da Coniata). Tale frattura rispecchia un divario, in questo caso creduto irriducibile, tra

²⁹ PANAGIOTOPOULOU (2006).

³⁰ LENDARI (2013, 97-98 e *passim*).

³¹ Cfr. BETANCOURT (2018, 251-255).

repertorio culturale del soggetto, con la sua ermeneutica e i suoi limiti, e l'esperienza quotidiana che lo potrebbe contraddire. Per sopportare il divario tra conosciuto e vissuto, particolarmente doloroso nel caso di una città come Atene, Coniata ebbe probabilmente bisogno della concretezza di un oggetto, quasi un surrogato, che raffigurasse «le sciocchezze che lo legavano al mondo», come Rotocrito nelle prime fasi del suo amore.³² Il deittico al v. 2 (ταῦτα) si riferisce a qualcosa di esterno alla poesia, forse un dipinto della città di Atene antica che riproduceva l'immagine così come appariva nel pensiero (v. 11 τὰς εἰκόνας ... ὡς λόγῳ).³³

Atene, per Coniata, creava delle aspettative precise.³⁴ L'educazione bizantina verteva su un ricco e complesso sistema di letture basate per lo più su repertorio derivante da classici antichi e medievali. Gli studenti finivano per condividere una certa idea di mondo costruita e mediata attraverso una lingua e un repertorio comune di testi e immagini. Chi usava questa lingua viveva o nello spazio geografico e simbolico della città di Costantinopoli o, quando assegnato a città locali, comunicava nello spazio mobile e semi-privato delle epistole e dei contatti a distanza.³⁵ Non a caso, tra le caratteristiche dell'Atene archetipica ormai defunta, è inclusa la Musa della letteratura che rese famosa la città antica. Ben poco sappiamo del panorama letterario dell'Atene medievale, se non mediato da autori come Coniata. Quest'ultimo visse, storicamente, in un periodo in cui stava per iniziare, in un primo momento attraverso la violenza della Quarta Crociata, una nuova fase di interazione culturale e letteraria tra Egeo ed Europa occidentale. Nuove forme letterarie divennero ammissibili e, con esse, nuove reinterpretazioni del passato.

In questo saggio abbiamo incontrato due protagonisti di questa nuova fase, che già di per sé offrono visioni diverse dell'amore e della letteratura. Da un lato abbiamo l'*Erotocrito*, un'opera ambientata in un'Atene mitica e immaginaria, scritta poco più di quattrocento anni dopo la poesia di Coniata, da un uomo chiamato Vincenzo Cornaro nella Creta veneziana, in greco vernacolare e in verso politico rimato. In breve, quasi ogni sua caratteristica, inclusa la stessa possibilità che l'opera fosse prodotta nella forma in cui la leggiamo, dipende, quasi genealogicamente, dagli avvenimenti della Quarta Crociata che sconvolsero la vita di Coniata. Il nostro metropolita, se avesse letto l'opera di Cornaro, probabilmente avrebbe concordato con Adamantios Korais e William Martin Leake, che la screditavano perché lontana da certe forme e modelli di lingua e letteratura greca.³⁶ Dall'altro, la poesia di Atene ha beneficiato, quasi ironicamente, della sua riscoperta in Occidente, dove riscontrò un considerevole successo poiché sembrava testimoniare quell'amore per l'antichità perduta nel medioevo bizantino caro a una certa sensibilità umanistica. La sua trasmissione testuale e ricezione lo dimostrano: dopo essere stata scritta prima del 1205, apparve nei manoscritti solo nella prima età moderna, in un periodo segnato da lamenti per città perdute e dalla nostalgia per passati archetipici.³⁷ Da lì, fu una delle poche opere di Coniata ad essere più volte edita, tradotta e letta, nonostante fosse un testo al quale Coniata stesso aveva perso accesso o che, forse, non ritenne degno di trasmettere ai posteri. Una simile fortuna non si estese al resto della sua produzione, tantomeno alle altre poesie, inclusa la raffinata *Theanó*. Queste opere sono, al giorno d'oggi, poco lette fino a diventare oscure,

³² Il ritratto dell'amante assente, o defunto, è studiato nel mito e nella letteratura antica da BETTINI (1992).

³³ SPECK (1975). Se ha ragione (ma vd. LAUXTERMANN 2004a, 335), il dipinto doveva avere come soggetto simboli (edifici, personaggi, etc.) raffiguranti la virtù degli antichi Ateniesi, visti i versi 20-27 e paragonando la poesia con Mi.Chon., *Orat.* 10.8, ed. LAMPROS (1879, 97.24-98.7). Forse il ritratto fu un dono, se pensiamo, come già Lampros, che la poesia sia stata spedita a qualcuno, il che spiegherebbe la sua trasmissione testuale, vd. RHOBY (2003, 33).

³⁴ Per inquadrare Atene tra sogno, realtà, conoscenza nel medioevo bizantino, si vedano HUNGER (1990), KALDELLIS (2009), SHAWCROSS (2025).

³⁵ Su questi concetti si vedano CUOMO (2025 e 2026) e LOUKAKI (2025).

³⁶ Adamantios Korais, *Lettera* 327 [2 febbraio 1805], ed. DEMARAS ET AL. (1966, 234) e LEAKE (1814, 116).

³⁷ Come già notato da GREGOROVIVUS (1889, I, 243-244).

forse proprio perché distanti dalla Musa archetipica del greco antico e, anzi, implicitamente ritenute dimostrazione di una realtà medievale che farebbe rimpiangere un'Atene antica perduta. Così, tra studenti e studiosi di greco antico, il nome di Coniata rimane pressoché legato a Callimaco, di cui si ritiene l'ultimo lettore.

La poesia su Atene fu la prima che lessi di Coniata, da studente appena iscritto alla magistrale, una sera d'inverno ad Arcisate.³⁸ Poco prima mi era stato proposto di lavorare sull'edizione critica delle sue poesie per rintracciarvi Callimaco. Il nome "Michele Coniata" lo conoscevo,³⁹ ma non avevo mai letto nulla scritto da lui. La prima poesia su Atene fu forse il migliore accesso alla sua poetica e alla letteratura bizantina, proprio perché era fruibile e apprezzabile anche da parte di uno studente che non poteva che proiettare quanto sapeva da altrove su un testo di una letteratura a lui ignota.

In tutte le città che abbiamo menzionato ci si guarda intorno sperando di trovare qualcosa che capiamo; per loro tramite, si finisce per trovare altro. Sta a noi decidere che cosa abbracciare, se il fantasma di quanto conosciamo da altrove o la realtà che si dispiega dinanzi a noi. In questi percorsi, varrebbe la pena sostare più volte e più spesso a Costantinopoli/Istanbul e nelle altre città della letteratura greca del medioevo e della prima età moderna. Sono splendide città, dicono molto, anche di noi. Cerchi la Tokyo di Ozu, trovi la tua, di Tokyo. Cerchi Callimaco, trovi Michele.

Riferimenti bibliografici

BETANCOURT 2018

R. Betancourt, *Sight, Touch, and Imagination in Byzantium*, Cambridge.

BETTINI 1992

M. Bettini, *Il ritratto dell'Amante*, Torino.

BOUASSE 1934

H. Bouasse, *Optique et photométrie dites géométriques*, Paris.

CAVALLI 2024

M. Cavalli (a cura di), Apollodoro, *Biblioteca*, Milano.

CUOMO 2025

A.M. Cuomo, *Homer in Byzantium: Comment parler des livres que l'on n'a pas lus?*, in K. Bentein – M. Bağrıaçık (eds.), *From Greece to Cappadocia. Ancient and Modern Greek Language Studies in Honour of Mark Janse*, Berlin-Boston, 271-99.

CUOMO 2026

A.M. Cuomo, *Grammar as a Cultural Code: Lexical Training in the Circle of Planoudes and Moschopoulos and Its Hermeneutic Implications*, in G.K. Giannakis et al. (eds.), *Synchronic and Diachronic Issues of Postclassical Greek*, Berlin-Boston, 339-77.

³⁸ Probabilmente la lessi in LIVANOS (2006).

³⁹ Tramite Nigel G. Wilson, in REYNOLDS – WILSON (1987, 68) e WILSON (1990, 313-14), e Luigi A. Lehnus, che parlò di Coniata nel corso di Filologia Classica (a.a. 2012-2013) presso l'Università degli Studi di Milano.

DEMARAS ET AL. 1966

K.TH. DEMARAS ET AL. (eds.), *Αδαμάντιος Κοραΐς, Αλληλογραφία*, Αθήνα.

EFTHYMIADIS 2012

S. Efthymiadis, *Michael Choniates' Inaugural Address at Athens: Enkomion of a City and a Two-Fold Spiritual Ascent*, in P. Odorico – Ch. Messis (eds.), *Villes de toute beauté. L'ekphrasis des cités dans les littératures byzantine et byzantino-slaves*, Paris, 63-80.

FREUD 1914

S. Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*, «Jahrbuch der Psychoanalyse» VI, 1-24 (trad. it. in *Opere*, vol. 7, Torino 2005).

GREGOROVIVS 1889

F. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Athen im Mittelalter*, I-II, Stuttgart.

HUNGER 1990

H. Hunger, *Athen in Byzanz: Traum und Realität*, «JÖByz» XL, 43-61.

KALDELLIS 2007

A. Kaldellis, *Hellenism in Byzantium. The Transformations of Greek Identity and the Reception of Classical Tradition*, Cambridge.

KALDELLIS 2009

A. Kaldellis, *The Christian Parthenon. Classicism and Pilgrimage in Byzantine Athens*, Cambridge.

LACAN 1965

J. Lacan, *Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein*, «Cahiers Renaud-Barrault» 52, 7-15 (trad. it. in *Altri scritti*, a cura di A. Di Ciaccia, Torino 2013).

LACAN 1966

J. Lacan, *Remarque sur le rapport de Daniel Lagache*, in *Écrits*, Paris (trad. it. in *Scritti*, a cura di G.B. Contri, vol. II, Torino 2002).

LACAN 1975

J. Lacan, *Le Séminaire. Livre I. Les écrits techniques de Freud (1953-1954)*, Paris (trad. it. Torino 2014).

LACAN 1979

J. Lacan, *Le mythe individuel du névrosé* (1953), «Ornicar?» 17/18, 289-307 (trad. it. in *Il mito individuale del nevrotico e altri scritti*, a cura di A. Di Ciaccia, Roma 1986).

LACAN 2004

J. Lacan, *Le Séminaire. Livre X. L'angoisse (1962-1963)*, Paris (trad. it. Torino 2007).

LACAN 2013

J. Lacan, *Le Séminaire. Livre VI. Le désir et son interprétation (1958-1959)*, Paris (trad. it. Torino 2016).

LACAN 2023

J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XIV. La logique du fantasme (1966-1967)*, Paris (trad. it. Torino 2024).

LAMPROS 1879

Sp. Lampros, *Μιχαήλ Ακομινάτου του Χωνιάτου τα σωζόμενα*, I, Αθήνα.

LAUXTERMANN 2004a

M.D. Lauxtermann, *La poesia*, in G. Cavallo (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo*, Roma, 301-43.

LAUXTERMANN 2004b

M.D. Lauxtermann, *Comment*, in P.A. Agapitos, *Debate: Genre, structure and poetics in the Byzantine vernacular romances of love*, «SO» 79.1, 63-66.

LAUXTERMANN 2019

M.D. Lauxtermann, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres. Texts and Contexts*, II, Vienna.

LEAKE 1814

W.M. Leake, *Researches in Greece*, London.

LENDARI 2013

T. Lendari, *Beauty and Desire in Erotocrito*, «Kampos» XX, 89-108.

LIVANOS 2006

C. Livanos, *Michael Choniates, poet of love and knowledge*, «Byzantine and Modern Greek Studies» 30, 2, 103-14.

LOUKAKI 2025

M. Loukaki, *Η οργάνωση του βυζαντινού σχολείου και η διδασκαλία της ρητορικής, της φιλοσοφίας και του δικαίου*, «Επετηρίς του Κέντρου Ερεύνες της Ιστορίας του Ελληνικού Δικαίου της Ακαδημίας Αθηνών» LII, 279-94.

LUCIANI 2020

C. Luciani, *Erotocrito. Romanzo d'amore e cortesie*, Atene.

MACDOUGALL 2015

B.D. MacDougall, *Michael Choniates at the Christian Parthenon and the Bendideia Festival of Republic 1*, «GRBS» LV 1, 273-99.

MERCATI 1970

S.G. Mercati, *Collectanea Byzantina*, I, Roma.

Michele Coniata, Epigramma su Atene

MILANESE 2020

G. Milanese (a cura di), Lucrezio, *La natura delle cose*, Milano.

NAPOLITANO – RASKINA 2021

P. Napolitano – R. Raskina (a cura di), O. È. Mandel'stam, *Quaderni di Mosca (1930-1934)*, Torino 2021.

PANAGIOTOPOULOU 2006

B. Panagiotopoulou, *To ωραίο στον Ερωτόκριτο· οι αναγεννησιακές αισθητικές αντιλήψεις του Βιτσένζου Κορνάρου*, in S.E. Kaklamanes, *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Ηράκλειο, 103-18.

PAPAIOANNOU 2019

S. Papaioannou (ed.), Michael Psellus, *Epistulae*, I-II, Berlin-Boston.

REALE 2017

G. Reale (a cura di), Platone, *Simposio*, Firenze-Milano.

REYNOLDS – WILSON 1987

L.R. Reynolds – N.G. Wilson, *Copisti e Filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni*, Padova.

RHOBY 2002

A. Rhoby, *Studien zur Antrittsrede des Michael Choniates in Athen*, «Göttinger Beiträge zur byzantinischen und neugriechischen Philologie» II, 83-111.

RHOBY 2003

A. Rhoby, *Reminiszenzen an antike Stätten in der mittel- und spätbyzantinischen Literatur*, Göttingen.

RHOBY 2006

A. Rhoby, *Spontane Anmerkungen zum „goldenen“ Athen in Byzanz*, «JÖByz» LVI, 53-57.

RONCHEY 2003

S. Ronchey, *Versi funebri sulle rovine d'Atene*, in G. Conte (a cura di), *La poesia del mondo. Lirica d'Occidente e d'Oriente*, Parma, 178-79.

SHAWCROSS 2025

T. Shawcross, *Wisdom's House, Heaven's Gate: Athens and Jerusalem in the Middle Ages*, Cham.

SPECK 1975

P. Speck, *Eine byzantinische Darstellung der antiken Stadt Athen*, «Hellenica» XXVIII, 415-18.

WILSON 1990

N.G. Wilson, *Filologi Bizantini*, Napoli.