

GIORGIO IERANÒ

«BELLA COME IN UN DIPINTO»:  
LA PITTURA NELLA TRAGEDIA GRECA

Il rapporto fra teatro e arti figurative è un problema complesso, su cui molto si è scritto. Nella maggioranza dei casi, però, l'attenzione si è concentrata soprattutto sull'influenza che il teatro ha esercitato sulle arti figurative, nel tentativo di rintracciare in questa o in quell'immagine pittorica la memoria di un testo o di uno spettacolo tragico, comico o satiresco.<sup>1</sup> Più rari sono stati gli studi che hanno affrontato il problema da un punto di vista opposto e complementare, analizzando invece l'influenza delle arti figurative sul teatro. Eppure, in termini generali, non c'è alcun dubbio che le immagini, scolpite o dipinte, rappresentassero per il cittadino ateniese una delle vie d'accesso principali al grande repertorio delle tradizioni mitiche che costituivano la materia del teatro tragico. Insieme alle recitazioni rapsodiche delle Panatenee o ai canti ditirambici delle Grandi Dionisie, dipinti e sculture erano elementi essenziali di quell'enciclopedia mitologica a cui attingevano i drammaturghi ateniesi. Il pubblico che assisteva alle tragedie derivate da episodi della saga troiana portava con sé in teatro non solo la memoria della poesia epica ma anche le impressioni visive delle molte *Iliouperseis* realizzate da pittori a volte celeberrimi. A partire, per esempio, da quella che Polignoto dipinse nella Stoa Poikile, secondo Plutarco (*Cim.* 4, 7) lavorando gratis per conto di Cimone (e dunque senz'altro prima dell'ostracismo di quest'ultimo

---

<sup>1</sup> La bibliografia sull'argomento è vastissima. Per un primo orientamento e un inquadramento del problema rimando alle pagine introduttive del saggio di R. Sevieri compreso in questo volume. Può sempre, per esempio, valere la pena di rileggere, anche perché tocca molti tra i passi di cui si parlerà in questo saggio, studi come quello di H. Goldman, *The Oresteia of Aeschylus as Illustrated by Greek Vase-Painting*, «HSP», 21 (1910), pp. 111-59.

nel 462-461).<sup>2</sup> Le persone che vedevano sulla scena il personaggio di Polissena, nella tragedia omonima di Sofocle oppure nell'*Ecuba* di Euripide, erano le stesse che nella *Pinacoteca* dei Propilei dell'Acropoli potevano osservare la scena del sacrificio della vergine troiana, anch'essa dipinta con tutta probabilità da Polignoto (Paus. 1, 22, 6).<sup>3</sup> E chi nell'*agorà* passeggiava intorno all'appena edificato tempio di Efesto, con la magnifica decorazione scultorea in cui le imprese di Eracle e Teseo scorrevano gloriosamente in parallelo, sarà forse stato portato a stupirsi ritrovando i due eroi, solo pochi anni dopo, in mesto e crepuscolare colloquio nel finale di una celebre tragedia euripidea.<sup>4</sup>

Ovviamente, una volta proclamata l'esigenza di tenere presente la 'memoria figurativa' dello spettatore (e anche del drammaturgo) ateniese, ci si scontra subito con la scarsità delle testimonianze a nostra disposizione. Anche limitando l'attenzione alla sola tragedia del V secolo, le testimonianze della pittura antica sono così scarse, e il campione di testi drammatici superstiti così parziale, che raramente si può osare di avventurarsi al di fuori del territorio delle ipotesi e delle suggestioni. Il problema del rapporto tra pittura e tragedia apre inoltre numerose altre questioni che sarà impossibile,

---

<sup>2</sup> Per la notizia plutarca (e per altre fonti e bibliografia) cfr. L. Piccirilli, in Plutarco, *Le Vite di Cimone e di Lucullo*, a cura di C. Carena, M. Manfredini e L. Piccirilli, Fondazione Lorenzo Valla, Milano 1990, pp. 213-14. Cfr. anche Plin. *nat.* 35, 60; Paus. 1, 15, 2. Si vedano anche, più in generale, D. Castriota, *Myth, Ethos and Actuality. Official art in Fifth-Century B.C. Athens*, Madison-London 1992, pp. 96-133; G. Ferrari, *The Iliupersis in Athens*, «HSPH», 100 (2000), pp. 119-50. Sull'altra *Iliupersis* di Polignoto, nella Lesche dei Cnidi a Delfi, cfr. Pausania 10, 25-31.

<sup>3</sup> Si è anche argomentato che, nell'*Ecuba* di Euripide, la rappresentazione di una Polissena volitivamente pronta al sacrificio traeva la sua efficacia proprio dal voluto contrasto con la tradizione figurativa, in cui la principessa troiana appariva sempre come vittima passiva e remissiva: cfr. J. Mossman, *Wild Justice. A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford 1995, pp. 256-63. Su Eschilo e Polignoto si era invece soffermato già G. Méautis, *Eschyle et Polygnote*, «RA», 55 (1937), pp. 169-73. Ancor prima C. Robert, *Die Nekyia des Polygnot*, Halle 1892, p. 57 n. 37, congetturava invece una dipendenza da Polignoto per il riferimento a Palamede che si diletta con le pedine nell'*Ifigenia in Aulide* euripidea (vv. 192-97: cfr. Paus. 10, 31, 1).

<sup>4</sup> Da ultima, E. Hall, *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford 2010, p. 101 ritiene che il finale dell'*Eracle* euripideo, dove Teseo promette all'eroe infelice «monumenti di pietra» in Atene (v. 1332), rappresenti «an *aition* for the sculptures commemorating the famous deeds of both Theseus and Heracles on the Hephaestum».

in questa sede, affrontare compiutamente, ma che è opportuno quantomeno menzionare. Per esempio, il rapporto tra teatro e pittura come forme espressive che condividono lo status di arte visuale. Al tradizionale *ut pictura poesis* può legittimamente affiancarsi un *ut pictura theatrum*.<sup>5</sup> Teatro e pittura sono associati sotto il segno della *opsis*, della visione, e anche sotto il segno dell'illusione: l'*apate*, l'inganno, secondo i *Dissoi Logoi* sofistici (3, 10), accomuna *τραγωδοποιία* e *ζωγραφία*.<sup>6</sup> I gesti, gli *schemata*, dei personaggi sulla scena si rispecchiano in quelli delle figure dipinte. E i sentieri delle due arti si sono incrociati nel V secolo anche con l'invenzione della «pittura della scena», della *skenographia*, rispetto alla quale Vitruvio (7, *praef.* 10) ricordava, com'è noto, la collaborazione tra Eschilo e il pittore Agatarco di Samo per la messinscena dell'*Oresteia*.<sup>7</sup>

Altro problema che non affronterò è quello della possibile influenza dell'arte pittorica sulla stessa *lexis* tragica. Almeno nello stile poetico di Euripide, sono state talvolta riscontrate tecniche compositive e modalità espressive che alcuni studiosi hanno definito coloristiche, se non direttamente pittoriche.<sup>8</sup> E, forse, la tradizione antica (*Vita Euripidis I*) secondo cui Euripide era stato pittore, prima di diventare drammaturgo, al di là della sua attendibilità, segnala appunto questo dato peculiare dell'arte poetica euripidea (per quanto non sarebbe impossibile rintracciare, per esempio, anche un 'colorismo' eschileo).

Quella tra teatro e pittura si profila dunque come una relazione complessa sotto diversi aspetti e comunque da intendersi come biunivoca; alcuni dati che talvolta si attribuiscono all'"influenza" di un

---

<sup>5</sup> Può essere istruttiva su questo punto la lettura di E. Hénin, *Ut pictura theatrum. Théâtre et peinture de la Renaissance italienne au classicisme français*, Genève 2003.

<sup>6</sup> Su questo passo cfr. ora P. O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting: Two Scenes from Agamemnon and Hecuba*, «AJPh», 129 (2008), p. 194. Più in generale si veda S. Goldhill, *Placing Theatre in the History of Vision*, in N. K. Rutter, B. A. Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edinburgh 2000, pp. 161-81.

<sup>7</sup> Com'è altrettanto noto, Aristotele (*Poët.* 1449 a 18) attribuiva invece a Sofocle l'invenzione della *skenographia*. Pittura e scenografia, o meglio *skia-graphia* e *skenographia* sono addirittura considerati sinonimi in Hesych. Σ 967 Hansen s.v. *κτικωγραφία*.

<sup>8</sup> Si veda anche F. I. Zeitlin, *The artful eye: vision, ecphrasis and spectacle in Euripidean theatre*, in S. Goldhill, R. Osborne (eds.), *Art and text in Ancient Greek Culture*, Cambridge 1994, pp. 138-96.

genere artistico su un altro, possono denunciare semplicemente l'appartenenza dei vari generi alla stessa tradizione mitologica e iconografica, il prolungarsi di un *mythologeîn* secondo codici espressivi diversi ma non privi di affinità.

Pur consapevole della complessità del tema e dei limiti della documentazione, vorrei comunque tentare un primo sondaggio sul problema del rapporto tra tragedia e pittura. Ciò che proporrò sarà innanzitutto un sommario catalogo delle citazioni della pittura in tragedia; nel contempo cercherò di sviluppare anche alcune provvisorie riflessioni sul significato poetico e drammaturgico dell'evocazione di immagini pittoriche all'interno del testo tragico.<sup>9</sup>

Nel suo commento alle *Fenicie* di Euripide, Donald Mastronarde<sup>10</sup> ha scritto: «References in tragedy to something seen only in art may imply the speaker's lack of firsthand experience or the monstrosity or foreignness of the thing referred to». L'affermazione è forse parziale e non esaustiva ma è anche difficilmente contestabile. Che il personaggio tragico chiami in causa le immagini pittoriche nel momento in cui si riferisce a qualcosa di cui non ha conoscenza diretta è testimoniato da almeno tre passi di altrettante tragedie euripidee.<sup>11</sup>

Nell'*Ippolito* (vv. 1004-1006), il protagonista, riaffermando in punto di morte la sua castità e innocenza, sostiene di conoscere l'amore solo per le immagini viste nella pittura (γραφή λεύκων) e per averne sentito parlare (λόγω κλύων):

---

<sup>9</sup> Come spesso succede quando si riprendono temi che per un certo tempo sono stati relativamente poco frequentati, mentre mettevo mano a questo testo sono usciti due nuovi studi sull'argomento: G. Hoffman, *Peinture et Sculpture dans l'oeuvre d'Euripide*, in P. Jacquet-Rimassa (éd.), *Voyages en Antiquité. Mélanges offerts à Hélène Guiraud*, Pallas 76, Toulouse 2008, pp. 19-30 e O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting...*, pp. 173-98. Le pagine che seguono chiariranno la diversità del mio approccio rispetto a quello dei due studiosi. Si veda anche L. Villard, *Les Tragiques et l'art de leur temps* in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIV congrès de l'Association Guillaume Bude (Limoges, 25-28 août 1998)*, Paris 2001, pp. 71-82.

<sup>10</sup> D. J. Mastronarde, *Euripides, Phoenissae*, Cambridge 1994, p. 187 *ad vv.* 128-29.

<sup>11</sup> Per questi tre passi si veda anche Hoffman, *Peinture et Sculpture...*, pp. 20-24.

λέχουσι γὰρ ἐς τόδ' ἡμέρας ἀγνὸν δέμας.  
οὐκ οἶδα πρᾶξιν τήνδε πλὴν λόγῳ κλύων  
γραφῆ τε λεύκων

Nelle *Troiane* (vv. 687-88), Ecuba sostiene, analogamente, di non avere mai avuto esperienza diretta di un viaggio per mare, ma di conoscere le navi solo per averle viste nei dipinti (γραφῆ ἰδοῦσα) e per averne sentito parlare (κλύουσα):

αὐτὴ μὲν οὔπω ναὸς εἰσέβην κἀφός,  
γραφῆ δ' ἰδοῦσα καὶ κλύουσ' ἐπίσταμαι

Infine, nello *Ione* (vv. 271-273), Creusa riferisce la vicenda di Erittonio, affidato da Atena alle Cecropidi che però aprirono la cesta che lo conteneva. Ma Ione conosce questa vicenda solo attraverso la tradizione dell'arte figurativa (ἐν γραφῆι) e per avere «ascoltato» (ἤκουσα) i racconti al riguardo.

ΙΩΝ. διδοῦσι δ', ὥπερ ἐν γραφῆι νομίζεται  
ΚΡΕΟΥΣΑ. Κέκροπος γε φάσειν παισὶν οὐχ ὀρώμενον  
ΙΩΝ. ἤκουσα λῦσαι παρθένους τεύχος θεᾶς

Conoscere attraverso i dipinti serve in questi casi, seppure su piani diversi, a delineare l'innocenza dei tre personaggi: Ippolito, il giovane che ha sempre condotto una vita casta e pura nelle selve; Ecuba, la regina che non è mai uscita dalle aeree stanze della reggia; Ione, l'umile sacrestano del tempio. Ma l'aspetto più significativo è qui la correlazione tra *graphe* e *logos*, *idein* e *akouein*. Ciò che si è 'sentito dire' e ciò che si è visto nei dipinti sono due elementi che appartengono allo stesso tipo di esperienza. Il dipinto, nella correlazione col racconto orale, è presentato come oggetto di un'esperienza quotidiana: l'unica finestra sul mondo per persone le quali, per loro natura, condizione o scelta, non hanno mai vissuto in prima persona determinate situazioni. La saga delle Cecropidi a cui si fa riferimento nello *Ione*, per esempio, era un tema iconografico molto comune nell'Atene di quegli anni.<sup>12</sup> Quando i tre personaggi tragici riducono la loro conoscenza di queste situazioni all'ascolto di *logoi* e alla visione di *graphai*, è dunque un tratto di realismo quotidiano che viene qui introdotto nel testo drammatico.

<sup>12</sup> Come notava già A. S. Owen, *Euripides. Ion*, Oxford 1939, p. 271.

Ippolito, Ecuba e Ione non sono sotto questo profilo molto diversi dall'ateniese medio.

Un riferimento alla quotidianità può talvolta essere rintracciato anche in contesti in cui l'immagine pittorica svolge una funzione diversa: quella appunto, come notava Mastronarde, di enfatizzare la stranezza o la mostruosità di una situazione o di un personaggio («the monstrosity or foreignness of the thing referred to»).

È questo il caso, celeberrimo, della reazione della Pizia di fronte all'apparizione delle Erinni nel prologo delle *Eumenidi* di Eschilo (vv. 48-51):

οὔτοι γυναῖκας ἀλλὰ Γοργόνας λέγω  
οὐδ' αὐτε Γοργείοισιν εἰκάσω τύποις.  
εἶδον ποτ' ἤδη Φίνεως γεγραμμένας  
δεῖπνον φερούσας [...]

«Che dico? Donne? No, di Gorgoni parlo. Anzi, neppure a figure di Gorgoni le paragonerò. Ho visto, una volta, dipinte, le ladre del pasto di Fineo ...». La Pizia, dunque, non sa trovare un termine di paragone per le mostruose figure delle Erinni. Al tempo stesso gli orrendi demoni evocano alla sua mente in primo luogo immagini artistiche. Non subito, in verità: le prime creature a essere richiamate come termine di paragone sono le Gorgoni, non come immagini ma in quanto tali. Le Gorgoni sono un fin troppo ovvio *exemplum* di mostruosità: il paragone con le Erinni all'inizio delle *Eumenidi*, del resto, ne riprende uno analogo nel finale delle *Coefores* (v. 1048) ed è basato anche su un'idea ricorrente in altre descrizioni tragiche della persecuzione di Oreste, e cioè che le Erinni, come le Gorgoni, avessero capelli serpentiformi (cfr. p. es. Eur. *IT.* 286 e *Or.* 256).<sup>13</sup> Ma subito dopo si verifica uno slittamento nel discorso della Pizia: dalle Gorgoni come demoni si passa alle loro immagini figurate. La profetessa infatti dice che non può «paragonare la figura» (εἰκάζειν) delle Erinni neppure a Γόργειοι τύποι. Cosa si intende qui per Γόργειοι τύποι? Il significato primario di τύπος è quello di un'immagine impressa o scolpita a rilievo su una superficie e rimanda alla sfera del lavoro artistico e artigianale (cfr. *LSJ* s.v.). Lo stesso Eschilo, nelle *Supplici* (v. 282)

<sup>13</sup> Cfr. anche P. G. Maxwell-Stuart, *The appearance of Aeschylus' Erinyes*, «G&R», 20 (1973), pp. 81-84.

usava un'espressione analoga (γυναικεῖοι τύποι) che taluni interpreti hanno riferito alla dimensione della scultura.<sup>14</sup> Ma anche nelle *Fenicie* di Euripide, per esempio, le immagini sbalzate sullo scudo di Capaneo sono definite *typoi* (v. 1130: *ειδρονώτοις ὀπίδος τύποις*). Nelle *Troiane* (v. 1074), invece, il coro indica le statue stesse degli dèi con la perifrasi *χρυσέων ξοάνων τύποι*. Forse anche l'accostamento, nel *Reso* (vv. 305-307) tra i *typoi*, i rilievi in oro, che ornano lo scudo di Reso e la Gorgone incisa sulla bardatura dei suoi cavalli<sup>15</sup> non è immemore dei Γόργειοι τύποι eschilei.

La Pizia, parlando di Γόργειοι τύποι, allude dunque senz'altro a immagini artistiche delle Gorgoni realizzate in rilievo: presumibilmente al tradizionale mascherone apotropaico della Gorgone, al *gorgoneion*.<sup>16</sup> Ovviamente, non si può escludere a priori che, viceversa, Γόργειοι τύποι significhi qui semplicemente 'figure di Gorgoni'. Così intende per esempio il Liddell-Scott-Jones che inserisce il passo delle *Eumenidi* non tra le ricorrenze di *typos* con un significato tecnico-artistico ma tra quelle in cui *typos* ha il valore generico di 'form, shape'. E alcuni traduttori non fanno alcuna distinzione tra Γοργόνια del v. 48 e Γοργείοισιν τύποις del v. 49.<sup>17</sup> In questo senso sembrerebbe deporre un altro passo di Eschilo (*Sept.* 488) dove si parla genericamente dello *αἰγῆμα καὶ μέγαρον τύπος* di Ippomedonte per indicare la figura gigantesca del

<sup>14</sup> Così W. Kranz, *Stasimon*, Berlin 1933, pp. 73-74, seguito da M. Untersteiner, *Eschilo. Le Supplici*, Napoli 1935, p. 93: «Questi γυναικεῖοι τύποι corrispondono ai Γόργειοι τύποι di *Eum.* v. 49». Negano invece ogni allusione alla statuaria H. Friis Johansen e E. W. Wittle, *Aeschylus' Supplices*, Copenhagen 1980, p. 223. Pensava invece a un riferimento alla coniazione di monete T. G. Tucker, *The Supplices of Aeschylus*, London 1899, pp. 66-67. L'espressione è comunque problematica tanto che si è anche proposta l'espunzione dei due versi 282-83 delle *Supplici*: cfr. ora P. Sandin, *Aeschylus' Supplices: Introduction and Commentary on vv. 1-523*, Lund 2005, pp. 155-60.

<sup>15</sup> Πέλητη δ' ἐπ' ὄμων χρυσοκολλήτοις τύποις / ἔλαμπε Γοργῶν δ' ὡς ἐπ' αἰγίδος θεᾶς / χαλκῆ μετώποις ἱππικοῖσι πρόοδετος / πολλοῖσι σὺν κώδοισιν ἐκτύπει φόβον

<sup>16</sup> Cfr. D. Steiner, *Images in Mind: Statues in Archaic Greek Literature and Thought*, Princeton 2001, p. 176. Si veda anche E. Hall, *The theatrical cast of Athens*, Oxford 2006, pp. 116-18: «It is clear that the Pythia's memory provides her with images of sculpted Gorgons» (p. 116).

<sup>17</sup> Per esempio: «Non donne, ma Gorgoni dico; anzi, nemmeno a Gorgoni le assomigliero» (R. Cantarella). Oppure: «Gorgons - yet, again, They are not like Gorgons» (P. Vellacott).

guerriero argivo (Ἰππομέδοντος σχῆμα καὶ μέγας τύπος). Ma in realtà, pur escludendo, come hanno sostenuto alcuni,<sup>18</sup> che qui si stia parlando non di Ippomedonte ma del suo scudo, Eschilo attinge, anche in questo caso consapevolmente, al linguaggio dell'arte e dell'artigianato, come ha dimostrato Maria Luisa Catoni.<sup>19</sup> La quale scrive: «La figura di Ippomedonte appare quasi sovranaturale: di essa non viene evocato che il contorno generale, come fosse una statua».<sup>20</sup> Del resto, siamo in una tragedia, i *Sette*, dove, come è noto, si insiste molto, anche nella descrizione dell'armamento dello stesso Ippomedonte, sull'arte con cui artigiani e cesellatori hanno decorato gli scudi dei guerrieri. E poco più avanti nella tragedia (v. 521) la stessa figura di Tifone, sbalzata proprio sullo scudo di Ippomedonte, viene definita ἀντίτυπος, «immagine opposta», a quella di Zeus.

Tra l'altro, come è noto, anche le figure in rilievo, *gorgoneia* compresi, erano di solito dipinte. Da qui l'espressione γραπτοὶ τύποι in un frammento di Euripide (764 Nauck = 752c Kannicht), citato da Galeno in un passo relativo ai frontoni dei templi (dal contesto del testimonio, che contiene la parola ἀετός, 'frontone', deriva anche l'integrazione del testo):

ἰδοῦ, πρὸς αἰθερ' ἐξαμίλλησαι κόρασ  
 γραπτούς <τ' ἐν αἰετοῖσι πρόσβλεψον τύπους.

Γραπτοὶ τύποι è dunque qui da riferirsi alle figure rappresentate nei frontoni di templi (oppure, ove si accetti l'integrazione, ἐπ' αἰετοῖσι, 'sui frontoni', proposta da G. W. Bond, agli acroterii dei templi).

Nelle *Eumenidi* di Eschilo, dunque, Γόργειοι τύποι è un'immagine che introduce alla dimensione del lavoro artistico, su cui si innesta poi il paragone esplicito con le figure dipinte delle Arpie. In entrambi i casi, quello delle Gorgoni e quello delle Arpie, le Erinni vengono paragonate non a mostri ma a immagini di mostri.

<sup>18</sup> F. I. Zeitlin, *Under the Sign of the Shield: Semiotics and Aeschylus' Seven Against Thebes*, Lanham 2009<sup>2</sup>, p. 87.

<sup>19</sup> M. L. Catoni, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino 2008, pp. 79-80.

<sup>20</sup> Forse non è impossibile che lo stesso implicito paragone tra il corpo umano e la forma di una statua sottenda la descrizione del miracoloso ringiovanimento di Iolao negli *Eraclidi* di Euripide (v. 858: βραχιόνων ἔδειξεν ἠβητῆν τύπον).



Il paragone è però solo approssimativo: le Erinni, conclude la Pizia, non assomigliano a quelle immagini. Eschilo evoca un doppio figurativo, uno specchio pittorico delle Erinni: ma il doppio si rivela subito imperfetto, lo specchio restituisce solo un'immagine sfuocata. E in questo modo le Erinni stesse sfumano nella dimensione dell'indescrivibile e dell'irrappresentabile, diventano un enigma, un rebus.

Ma poiché queste vertiginose invenzioni dell'arte poetica di Eschilo sono ben note a tutti,<sup>21</sup> vale forse la pena di soffermarsi su un altro aspetto. Il testo di Eschilo non parla esplicitamente di Arpie. Le mostruose creature alate vengono evocate, letteralmente, come «coloro che rubano il pasto di Fineo». Questa definizione è apparsa singolare ad alcuni studiosi. Già Gilbert Wakefield (nella sua edizione delle *Eumenidi* pubblicata a Londra nel 1794) aveva presupposto una lacuna dopo il v. 49, in cui sarebbe andata perduta, per «incuria dei copisti», la menzione esplicita delle Arpie.<sup>22</sup> Editori autorevolissimi, come D. L. Page, hanno accolto questa idea. Ma forse il testo tradito può essere comunque giustificato. Perché definire le Arpie soltanto come «le ladre del pasto di Fineo»? Forse, semplicemente, perché all'epoca della rappresentazione dell'*Oresteia* (458), la più popolare raffigurazione delle Arpie era quella che le mostrava nel momento in cui si avventavano sulla mensa di Fineo. L'iconografia del pasto interrotto, tutt'altro che esclusiva nei decenni precedenti nella narrazione figurativa del mito di Fineo, è chiaramente privilegiata nella prima metà del V secolo. Si è parlato, a questo proposito, di un «nuovo modo di vedere il mito»: <sup>23</sup> se nella pittura dell'età arcaica prevale «un interesse di tipo epico volto alla narrazione complessiva della storia di Fineo, dalla sua cecità all'inseguimento delle Arpie», tra il 490 e il 450 a.C. diventa invece dominante «il dramma» della «fame insoddisfatta». <sup>24</sup> Ne è splendido esempio, tra gli altri, la *kalpis* attica a figure rosse, attribuita al Pittore di Kleophrades e datata intorno al 480 a.C., che è tra le opere d'arte di provenienza illegale recen-

---

<sup>21</sup> Si veda anche V. Di Benedetto, *L'ideologia del potere e la tragedia greca. Ricerche su Eschilo*, Torino 1978, pp. 238-39.

<sup>22</sup> G. Wakefield, *Tragoediarum Delectus: Ion, Euripidea; Philoctetes, Sophoclea; et Eumenides, Aeschylea*, Londini 1794, p. 299: «Versus excidit incuria librorum».

<sup>23</sup> I. Giudice Rizzo, *Inquieti 'commerci' tra uomini e dei*, Roma 2002, p. 234.

<sup>24</sup> Giudice Rizzo, *Inquieti 'commerci' tra uomini e dei*, p. 248.

temente restitute all'Italia dal Getty Museum di Los Angeles.<sup>25</sup>

Il pensiero della Pizia non va dunque alle generiche Arpie di una generica pittura ma a una tipologia di dipinti ben precisa: la Pizia evoca quell'immagine delle Arpie che gli ateniesi del V secolo vedevano più frequentemente intorno a loro, anche su oggetti di uso comune come i vasi. È, ovviamente, un elemento anacronistico, poiché non ci si aspetterebbe che una sacerdotessa dell'età eroica condivida la stessa cultura figurativa degli ateniesi del V secolo. Ma questi, si sa, sono i paradossi della tragedia: del resto, appartiene allo stesso genere di paradossi il fatto che la Pizia eschilea conosca le Gorgoni e le Arpie, e sia informata persino sulle loro immagini artistiche, mentre non sa nulla delle Erinni. Si aggiunga che, come è stato più volte sostenuto, la popolarità del tema del pasto di Fineo in questi anni dipende forse dalla popolarità della tragedia *Fineo*, che lo stesso Eschilo presentò nel 472 all'interno della trilogia che comprendeva anche i *Persiani*.<sup>26</sup> Avremmo quindi un personaggio di Eschilo che allude qui a un repertorio di immagini reso popolare dallo stesso Eschilo. Edith Hall pensa addirittura che il discorso della Pizia implichi un riferimento alle maschere teatrali delle Arpie indossate durante la rappresentazione del *Fineo*.<sup>27</sup> È un'ipotesi suggestiva anche se difficilmente dimostrabile.

Il tema dell'immagine e degli *eidola*, dipinti o scolpiti, visti nei sogni o evocati nelle profezie, percorre in realtà tutta l'*Oresteia*. Si pensi, nel primo stasimo dell'*Agamennone* (vv. 416-19), alla *charis* dei *kolossoi*, alla bellezza delle statue, nel silenzio della casa di Menelao, abbandonata da Elena. Ma, per quanto riguarda la pittura, il passo più famoso è probabilmente quello che descrive, già nella parodo (vv. 239-43), il sacrificio di Ifigenia:

κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα,  
ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή-  
ρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτω,

<sup>25</sup> Giudice Rizzo, *Inquieti 'commerci' tra uomini e dei*, p. 235 e Tavola 40, 3.

<sup>26</sup> Per tutta la questione dell'influenza del *Fineo* di Eschilo sulle arti figurative rimando ancora a Giudice Rizzo, *Inquieti 'commerci' tra uomini e dei*, pp. 234ss.

<sup>27</sup> E. Hall, *The Theatrical Cast of Athens: Interactions between Ancient Greek Drama and Society*, Oxford 2006, pp. 116-18.

πρέπουσα θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν  
θέλουσ' [...]

«Ed ella, discinta al suolo le crocee vesti, / ciascuno dei sacrificatori con un dardo di pietà / dagli occhi colpiva, bella come in un dipinto, / volendo parlare...». Riporto qui la traduzione di Raffaele Cantarella, perché a essa si ispira il titolo del presente saggio. «Bella come in un dipinto»: così Cantarella ha tradotto πρέπουσα ὡς ἐν γραφαῖς. È una traduzione suggestiva ma imprecisa. Sarebbe più esatto tradurre, per esempio, come Enrico Medda: «spiccando come in un dipinto» o forse ancora «spiccando come nei dipinti» («Outstanding as in paintings», traduce ora O'Sullivan). Come nelle traduzioni italiane, anche in quelle inglesi si notano analoghe oscillazioni: dal più generico ed evocativo «lovely as in a painted picture» (Lattimore) al più preciso e puntuale «standing out as in a picture» (Fraenkel). Proprio Fraenkel,<sup>28</sup> peraltro, ha offerto la spiegazione più convincente del significato di πρέπουσα in rapporto alla dimensione della pittura: πρέπειν indica lo stagliarsi di un oggetto su uno sfondo,<sup>29</sup> come la luce sullo sfondo delle tenebre nello stesso *Agamemnone* (vv. 30 e 389) e in questo senso corrisponde al latino *eminere* (cfr. *eminet* in Quint. *inst.* 8, 5, 26). Anche nella descrizione dello scudo di Tideo, nei *Sette contro Tebe* (vv. 389-90), la luna luminosa si staglia (πρέπει) sullo sfondo. Mentre nelle *Supplici* (vv. 719-20) Pelasgo parla dei corpi neri degli egizi che risaltano (πρέπουσι) sulle loro vesti bianche: πρέπουσι δ' ἄνδρες νότιοι μελαγχίμοισι / γυίοισι λευκῶν ἐκ πεπλωμάτων ἰδεῖν.

Anche qui, come nel passo delle *Supplici*, l'aspetto dominante potrebbe essere quello coloristico. Nella pittura greca, parlando in termini molto generali e forse generici, è diffusa la convenzione di rappresentare il corpo femminile con tonalità più chiare e quello maschile con tonalità più scure. Ifigenia dunque «si staglia» nel racconto del coro così come, nei dipinti, la sua figura femminile spiccava rispetto ai corpi più scuri degli Achei che la conducevano al sacrificio. È questo l'effetto visivo, per esempio, di un celebre affresco pompeiano che si ritiene derivi da un altrettanto celebre

<sup>28</sup> E. Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1950, vol. II, p. 139.

<sup>29</sup> Fraenkel, *ibidem*: «It is used for the purpose of describing something that is conspicuous against its background or surroundings, that 'stands out' from them whether by size, shape or colour».

quadro di Timante, pittore vissuto a cavallo tra V e IV secolo.<sup>30</sup> In questo quadro, come nella descrizione di Eschilo, le vesti color del croco di Ifigenia scivolano a terra, mentre la vergine è trasportata da due Achei, svelandone il corpo nudo che contrasta con la pelle brunita dei guerrieri. L'ipotesi della derivazione del dipinto pompeiano dal quadro di Timante si fonda sull'atteggiamento di Agamennone che, in un angolo della scena, si copre il volto con un velo. Secondo varie testimonianze,<sup>31</sup> infatti, era questa una delle caratteristiche salienti dell'opera di Timante. Con Timante siamo in età posteschilea. Ma può essere comunque interessante notare come già la tradizione antica e l'erudizione bizantina cogliessero analogie tra *schemata* tragici e *schemata* pittorici proprio in rapporto al sacrificio di Ifigenia. Eustazio, nel suo commento all'*Iliade* (ad Ω 163, IV 833 Van der Valk) collega l'immagine di Agamennone velato nel quadro di Timante alla famosa Niobe eschilea, quella che secondo la parodia di Aristofane nelle *Rane* (vv. 911-13) si presentava in scena tutta imbacuccata e silenziosa.<sup>32</sup>

W. Prag<sup>33</sup> ha supposto che Eschilo avesse presente la figura di Polissena dipinta da Polignoto nel suo celebre quadro conservato nei Propilei dell'Acropoli (Paus. 1, 22, 6) e ha accostato il testo eschileo all'epigramma di un poeta minore dell'*Antologia Palatina*, Polliano, vissuto forse nel II secolo d.C., dove è ripreso il motivo del peplo che cade a terra nel momento in cui la vergine viene condotta al sacrificio (*A.P.* 16, 50):

Ἄδε Πολυκλείτοιο Πολυξένα, οὐδέ τις ἄλλα  
 χεῖρ ἔθιγεν τούτου δαιμονίου πίνακος.  
 Ἦρας ἔργον ἀδελφόν. ἴδ', ὡς πέπλοιο ῥαγέντος·  
 τὰν αἰδῶ γυμνὰν κόφρονι κρύπτε χερσί.  
 λίσσεται ἀτλάμων ψυχᾶς ὑπερ' ἐν βλεφάροις δὲ  
 παρθενικᾶς ὁ Φρυγῶν κείται ὄλος πόλεμος.

Come si vede, la situazione è qui complicata dal fatto che Pol-

<sup>30</sup> L'affresco (Inv. 9112) è stato scoperto nella Casa del Poeta tragico: si veda ora *La pittura pompeiana*, a cura di I. Bragantini e V. Sampaolo, Milano 2009.

<sup>31</sup> Cicerone (*orat.* 22, 74), Plinio (*nat.* 35, 73), Quintiliano (2, 13, 12-13), Valerio Massimo (8, 11 *ext.* 6).

<sup>32</sup> Catoni, *La comunicazione non verbale...*, pp. 161-62.

<sup>33</sup> A. J. N. W. Prag, *The Oresteia: Iconographic and Narrative Tradition*, Chicago 1985, pp. 64-65.

liano parla di un *pinax* non di Polignoto ma «di Policleteo». Ma, al di là di questo, l'idea di Prag che la Polissena di Polignoto fosse stata vista sia da Eschilo sia da Polliano («the two poets must have seen the same painting»<sup>34</sup>) è ovviamente indimostrabile. Trovare una precisa immagine a cui Eschilo si sia ispirato per la sua Ifigenia non è possibile e forse non è neppure utile.<sup>35</sup> Non serve chiedersi «quale dipinto avesse in mente Eschilo»: <sup>36</sup> qui non si tratta di un dipinto, ma semmai di una tradizione pittorica e comunque dalla funzione che la pittura riveste nell'*Oresteia*.

Nell'*Agamemnone*, la comparazione tra Ifigenia e un quadro pro-mana al tempo stesso dall'innaturale silenzio e dallo stagliarsi quasi irreali della figura della vergine, come già suggerivano gli scolasti antichi.<sup>37</sup> «She is the central figure (πρέπουσα) in a painting, but like the figures in a painting she cannot speak, though she looks as though she were trying to (θέλουσα)».<sup>38</sup> Ifigenia, nella memoria del coro, un rammentare dal respiro epico di vicende che ormai appartengono alla leggenda, quasi si reifica, sovrappo-nendosi alle numerose immagini dipinte che gli ateniesi conoscevano di lei. La vergine che già nei giorni della sua felicità era per il padre, come lo stesso coro ricordava poco prima, δόμων ἄγαλμα (v. 208), diventa ora un *agalma* in altro senso.<sup>39</sup> E questo all'interno di un'opera come l'*Oresteia* dove l'evocazione di immagini e oggetti artistici attraversa tutta la trilogia. Non ci sono infatti solo Ifigenia

<sup>34</sup> Prag, *The Oresteia*..., p. 65.

<sup>35</sup> Si veda anche J. Bollack, *L'Agamemnon d'Eschyle*, 1, 2, Lille 1981, p. 304.

<sup>36</sup> Prag, *The Oresteia*..., p. 67.

<sup>37</sup> *Schol. M in Ag. 242 ἐν γραφαῖς: διὰ τὸ κάλλος ἢ διὰ τὸ ἄφωνετέιν*. Cfr. F. Delneri, *Cassandra e Ifigenia (Aesch. Ag. 1121-1124; 231-247)*, «Eikasmos», 12 (2001), pp. 57-59, che giustamente ribadisce anche l'inutilità e l'inopportunità di correggere il trådito θ' ὥς in τῶς, come suggerito da P. Maas, *Textkritisches zu Aeschylus*, «JPhV», 46 (1915), p. 236 (poi in *Kleine Schriften*, München 1973, p. 38). Cfr. anche Bollack, *L'Agamemnon*..., pp. 303-304. Sul motivo dello sguardo che l'Ifigenia eschilea rivolge ai greci convenuti per il sacrificio, come ulteriore elemento che connette la sua figura a un'immagine pittorica cfr. in particolare J. P. Holoka, *The Point of the Simile in Aeschylus Agamemnon* 241, «CPh», 80 (1985), pp. 228-29. Sul tema dello sguardo si veda anche J. Fletcher, *Exchanging Glances: Vision and Representation in Aeschylus' Agamemnon*, «Helios», 26 (1999), pp. 11-34.

<sup>38</sup> J. D. Denniston, D. Page, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1957, p. 91.

<sup>39</sup> Cfr. R. Scodel, *Δόμων ἄγαλμα: Virgin Sacrifice and Aesthetic Object*, «TaPhA», 126 (1996), pp. 111-28.

che si sdoppia in un'immagine dipinta o le Erinni che si specchiano in maniera imperfetta nei quadri con le Arpie. C'è, per esempio, anche Elena che, nel primo stasimo dell'*Agamennone*, lascia come impronta della sua assenza l'incombere inquietante delle statue, dei *kolossoi*, nella reggia di Menelao: «Un fantasma sembrerà regnare nel palazzo: la grazia dei bei *kolossoi* è odiosa al marito. Nel vuoto degli occhi, è svanita ogni Afrodite» (vv. 415-19). Eschilo introduce quasi un doppio livello di realtà o forse, meglio, un doppio livello di illusione. Una folla di *eidola* prende possesso del mondo.<sup>40</sup> Gli stessi personaggi del mito diventano *eidola*, come Clitennestra, fantasma onirico nel prologo delle *Eumenidi*. In particolare, tornando al *πρέπουσα* usato nella descrizione di Ifigenia, si può ricordare che *πρέπω* e i suoi derivati ricorrono sovente in Eschilo nella descrizione dei sogni per designare la forza icastica dell'immagine onirica: l'aggettivo *ἐκπρεπής*, per far un solo esempio, è già usato per il sogno della Regina nei *Persiani*. Mentre, nell'*Agamennone*, i figli di Tieste, simili a *ὄνειρων μορφώματα*, «immagini di sogno» (v. 1218), «spiccano» (*πρέπουσι*: v. 1222) nella visionaria profezia di Cassandra.<sup>41</sup> L'Ifigenia di Eschilo che, nel suo vano tentativo di parlare, è come una figurina dipinta, si trasforma quasi in un'irreale immagine di sogno. Lo aveva intuito Alfred Tennyson (1809-1892) che, nella poesia *A Dream of fair woman* (1832), fa ricordare così alla stessa Ifigenia il momento del sacrificio:

My father held his hand upon his face;  
I, blinded by my tears,  
Still strove to speak; my voice was thick with sighs,  
As in a dream.

Il destino stesso degli uomini, si legge nell'*Orestea*, è simile a quello dei dipinti, che un solo colpo di spugna può cancellare.

<sup>40</sup> Sulla nozione di *eidolon* a cavallo tra letteratura, drammaturgia e arti figurative cfr. R. Bardel, *Eidola in Epic, Tragedy and Vase-Painting, Placing Theatre in the History of Vision*, in Rutter, Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, pp. 140-59.

<sup>41</sup> Su tutto questo rinvio ad A. Abbate, *La rappresentazione dei sogni nell'Orestea di Eschilo: parte I, l'Agamennone*, «Stratagemmi», 12 (2009), p. 77 e, della stessa autrice, al volume *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, di imminente pubblicazione in questa collana.

Sono, com'è noto, le ultime parole di Cassandra<sup>42</sup> prima di entrare nella reggia di Agamennone, dove una mano omicida cancellerà anche lei. Così recita il testo secondo l'edizione di M. L. West (Aeschl. *Ag.* 1327-29):

ἰὸ βρότεια πράγματ'· εὐτυχοῦντα μὲν  
κιά τις ἄν τρέψειεν· εἰ δὲ δυστυχοῖ,  
βολαῖς ὑγρώσων σπόγγος ἄλεσεν γραφήν.

La traduzione latina di T. Stanley, riportata anche nell'edizione eschilea di R. Porson,<sup>43</sup> il cui testo sta alla base di quello di West, rendeva il passo nella seguente maniera:

O res humanas! Quas cum secundae sint  
vel umbra quaelibet everterit: sin adversae fuerint,  
applicata madens spongia imaginem delet.

Com'è noto, il termine *graphe* può indicare tanto la scrittura quanto il dipinto.<sup>44</sup> E c'è infatti chi ha visto in questo passo un riferimento non alla pittura ma alla scrittura,<sup>45</sup> come per esempio in Soph., *Tr.* v. 683. La spugna in effetti era uno degli strumenti di lavoro dello scriba. A questa circostanza faceva riferimento per esempio Augusto in un noto aneddoto riferito da Svetonio (*Aug.* 85, 2). L'imperatore, infatti, interrogato dagli amici sulla tragedia relativa ad Aiace che stava scrivendo con scarso successo, avrebbe

---

<sup>42</sup> Alcuni editori e commentatori (Weil, Headlam, Mazon) hanno attribuito queste parole al coro, sebbene non paia esservi un motivo cogente (cfr. P. Judet De La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle. Commentaire Des Dialogues*, vol. II, p. 573). In ogni caso la questione è marginale per il nostro assunto.

<sup>43</sup> *Aeschyli Tragoediae septem cum versione latina*, vol. II, Parisii 1805, p. 70. Per la traduzione: *Aeschyli Tragoediae*, ed. T. Stanleii, Londinii 1663, p. 385.

<sup>44</sup> Cfr. J. Jouanna, *Graphein. Écrire et peindre: contribution à l'histoire de l'imaginaire de la mémoire en Grèce ancienne*, in *La littérature et les arts figurés de l'Antiquité à nos jours. Actes du XIV congrès de l'Association Guillaume Budé (Limoges, 25-28 août 1998)*, Paris 2001, pp. 55-70. Per *graphe* nel senso di ricamo si veda invece *Coefore*, v. 232.

<sup>45</sup> Così, per esempio, H. Neitzel, *Interpretationen zu Aischylos' 'Agamemnon'*, «Hermes», 114 (1986), pp. 288-89. Di «writing» parla H. J. Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, Amsterdam 1958, p. 95; più genericamente di «trace» Judet De La Combe, *L'Agamemnon d'Eschyle...*, vol. II, p. 573.

risposto che il suo Aiace si era infine «gettato su una spugna» (anziché su una spada): *Tragoediam magno impetu exorsus, non succedenti stilo, abolevit quaerentibusque amicis, quidnam Ajax ageret, respondit Aiacem suum in spongiam incubuisse*. A sua volta Marziale (4, 10) invia scherzosamente a Faustino il suo libro di epigrammi corredato di una «spugna fenicia» (*Punica spongea*) qualora l'amico volesse cancellare il tutto.

Ma la spugna era usata anche in pittura. Lo dimostra tra l'altro l'aneddoto variamente declinato, e riferito ora a Protogene e ora ad Apelle, del pittore che lancia con stizza la sua spugna contro il quadro, ottenendo per pura casualità l'effetto che aveva fino ad allora cercato invano.<sup>46</sup> L'uso della spugna per cancellare i dipinti è sottinteso, per contrasto, anche da Platone (*Tim.* 26c), dove si parla delle cose imparate da fanciulli, che restano impresse nella mente come la pittura a encausto «che non si può lavare via»: ἦν μὲν οὖν μετὰ πολλῆς ἡδονῆς καὶ παιδιᾶς τότε ἀκουόμενα, καὶ τοῦ πρεσβύτου προθύμως με διδάσκοντος, ἅτ' ἐμοῦ πολλάκις ἐπανερωτῶντος, ὥστε οἷον ἐγκαύματα ἀνεκπλύτου γραφῆς ἔμμονα μοι γέγονεν.

L'encausto è indelebile; altri tipi di pittura si possono invece cancellare, come appunto la *graphie* a cui fa riferimento la Cassandra di Eschilo. L'immagine della spugna che cancella una pittura in riferimento alle vicende umane ricorre peraltro altrove in tragedia. Un parallelo molto stretto, e forse non immemore di Eschilo, è Eur. *Hel.* 262-64, dove Elena parla della sua bellezza che è stata causa di tante sventure. L'eroina vorrebbe che si potesse cancellare così come si cancella una dipintura:

εἴθ' ἐξαλειφθεῖς ὡς ἄγαλμ' αὐθις πάλιν  
αἴσχιον εἶδος ἔλαβον ἀντὶ τοῦ καλοῦ

Si è immaginato che qui Euripide si riferisca ai colori applicati a una scultura, anche se non si può escludere che *agalma* abbia direttamente il valore di dipinto, immagine pittorica.<sup>47</sup> Andrà comunque ricordato che Elena stessa, nel dramma di Euripide, appare sdop-

<sup>46</sup> Una bava di cavallo (o di cane), secondo le testimonianze antiche: l'aneddoto è variamente riferito ai pittori Protogene o Apelle da Plinio (*nat.* 35, 102-10), Dione Crisostomo (63, 4) e Sesto Empirico (*P.* 1, 28). A un pittore non identificato fanno riferimento Plut. *De Fortuna* 99 b-c e Val. Max. 8, 11, *ext.* 7.

<sup>47</sup> Così ritiene ora W. Allan, *Euripides. Helen*, Cambridge 2008, pp. 180-81.



piata in un *eidolon* vano, la falsa immagine che Menelao porta da Troia sulla sua nave.

L'immagine poetica dello svanire di un dipinto come figura del destino effimero degli uomini si ritrova in un frammento del *Peleo* di Euripide (618 Kannicht), riferita però in questo caso non alla sorte umana in generale ma all'*olbos*, alla prosperità dei mortali:

τὸν ὄλβον οὐδὲν οὐδαμοῦ κρίνω βροτοῖς  
ὄν γ' ἐξαλείφει ῥᾶον ἢ γραφὴν θεός

L'*olbos* non è nulla per i mortali: il dio lo cancella (ἐξαλείφει) più facilmente di un dipinto (γραφὴν è congettura di A. Meineke per il γράφει dei manoscritti di Stobeo 4, 50, 17 che riportano il frammento).<sup>48</sup>

Dunque, l'immagine della spugna che cancella la *graphe* andrà riferita senz'altro, nell'*Agamennone*, all'ambito della pittura. È possibile che anche l'immagine immediatamente precedente, quella dell'ombra, della *skia*, sia collegata alla dimensione dell'arte. Soprattutto se si accoglie, come fanno per esempio sia D. Page sia A. Sommerstein (nella sua recente edizione di Eschilo per i tipi della Loeb Classical Library), l'emendazione al testo del verso 1328 proposta da Boissonade,<sup>49</sup> e cioè πρέψειεν in luogo di τρέψειεν. La congettura piacque anche a Hermann,<sup>50</sup> che nelle sue *Adnotationes* richiamò in proposito una voce del lessico di Fozio:<sup>51</sup> πρέψαι· τὸ ὁμοιωῶσαι. Αἰσχύλος. In questo caso, al verso 1328 dell'*Agamennone* si dovrebbe dunque leggere κκιᾶι τις ἂν πρέψειεν, «le vicende umane, i βροτεῖα πράγματα, si potrebbero paragonare a un'ombra». La congettura è stata rigettata con vigore tanto da Fraenkel quanto da Rose.<sup>52</sup> Tuttavia essa apre la possibilità di intendere κκιᾶ non nel suo significato generico di 'ombra'

<sup>48</sup> Un paragone tra l'infelicità umana e i colori stesi dai «cattivi pittori», che subito svaniscono, è suggerito anche da Aristofane (fr. 98 Kassel-Austin).

<sup>49</sup> Cfr. J. F. Boissonade, *Aeschylus*, Tomus II, Parisii 1825, p. 256.

<sup>50</sup> Cfr. G. Hermann, *Aeschyli Tragoediae, Tomus II: Adnotationes*, Lipsiae 1852, p. 475.

<sup>51</sup> Phot. Π (Phot. Galean, 447, 14 Porson; p. 103 Naber) s.v. πρέψαι. Cfr. anche Hesych. Π 3258 (p. 161 Hansen) s.v. πρέψαι. La voce di Fozio corrisponde al fr. 439 Radt di Eschilo.

<sup>52</sup> Fraenkel, *Aeschylus. Agamemnon...*, vol. III, p. 620, n. 1 («Unhappy conjecture»); Rose, *A Commentary on the Surviving Plays of Aeschylus*, p. 95.

ma in quello più specifico di ‘schizzo, silhouette’. Questo valore di κικιά è attestato per esempio in età ellenistica da un’iscrizione del II secolo avanti Cristo, graffita sotto il profilo appena abbozzato di una figura umana in un ipogeo di Alessandria d’Egitto:<sup>53</sup> vi si legge Διώδορος κικιάν’ Αντιφίλου έποίησε, che significa evidentemente «Diodoro ha disegnato la silhouette di Antifilo». È notissimo anche il termine κικιαγραφία, parola ricorrente nella riflessione antica sulla pittura, sebbene di significato tutto sommato abbastanza incerto (pittura di chiaroscuri? pittura di abbozzi? pittura in prospettiva?).<sup>54</sup> Il termine ha anche una valenza metaforica, soprattutto nella riflessione platonica: così, nel *Fedone* (69b) la virtù fasulla è definita come una κικιαγραφία che non ha nella sostanza (τῶ ὄντι) nulla di vero: κικιαγραφία τις [...] ή τοιαύτη άρετή, και τῶ ὄντι [...] οὐδέν ύγιεσ οὐδ’ άληθεσ [έχων]. La stessa immagine si ritrova in altri passi platonici, come per esempio *Rp* 365c dove si parla di una κικιαγραφία άρετής, di un’immagine dipinta della virtù, ovviamente distinta dalla vera virtù. Sempre nella *Repubblica* (583b) si ribadisce che i piaceri comuni sono paragonabili a *eidola* ed *eskiagraphemena*, immagini e abbozzi, del vero piacere: ειδώλοισ της άληθής ήδονής και έκκικιαγρα-φεμέναισ.<sup>55</sup>

L’ipotesi che, anche in questo passo di Eschilo, il termine *skia* rimandi alla sfera semantica della pittura godette di una certa fortuna nell’Ottocento. Essa viene suggerita per esempio da Friedrich Gottlieb Welcker,<sup>56</sup> il quale traduce κικιά con *Schattenriss* (‘schizzo’, ‘silhouette’) e parafrasa l’espressione eschilea in questa maniera: «Wenn der Glückliche ist wie ein Schattenriss, so gleicht der Unglückliche einem Gemälde das ein feuchter Schwamm wegnimmt». Se questa interpretazione fosse esatta, come la parola *typos* nelle *Eumenidi*, anche qui il termine *skia* introdurrebbe già

<sup>53</sup> A. Adriani, *Repertorio d’arte dell’Egitto greco-romano. Serie C, Architettura*, vol. I, pp. 192-94 n. 142. Cfr. A. Rouveret, *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne, V<sup>e</sup> siècle av. J.-C. – I<sup>er</sup> siècle ap. J.-C.*, Roma 1989, p. 23.

<sup>54</sup> Cfr. E. Keuls, *Plato and Greek Painting*, Leiden 1978, pp. 59-87.

<sup>55</sup> L. M. Napolitano Valditara, *Platone e le ‘ragioni’ dell’immagine. Percorsi filosofici e deviazioni tra metafore e miti*, Milano 2007, pp. 1-42. In generale su Platone e la pittura cfr. Keuls, *Plato and Greek Painting...*; S. Halliwell, *Plato and Painting*, in Rutter, Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, pp. 99-117.

<sup>56</sup> F. G. Welcker, *Zur Kritik und Erklärung des Aeschylus*, «RhM», 10 (1856), pp. 416ss., in particolare p. 418.

nella dimensione metaforica della pittura, preparando l'immagine successiva del dipinto cancellato con la spugna.<sup>57</sup>

Lasciando la profetessa di Apollo al suo destino di *graphe* in procinto di essere cancellata, ricorderemo comunque come Cassandra sia anche tipica figura delle *Iliouperseis* dipinte: la sua immagine compare quasi sempre nella descrizione dei vari dipinti sulla caduta di Troia. Lo stesso può dirsi di Ecuba, che forse non a caso, in un famoso passo di Euripide (*Hec.* 808-809), invita Agamennone a guardarla da una certa distanza, come se lei fosse un dipinto, e lui un pittore:

οἴκτιρον ἡμᾶς, ὡς γραφεύς τ' ἀποσταθεῖς  
ἰδοῦ με κἀνάθηρον οἷ' ἔχω κακά.

Ecuba sembra voler tornare a essere quell'immagine dipinta ben nota ai contemporanei, quell'icona della madre dolorosa inserita, per esempio, nella scene di prigionia delle troiane all'interno delle *Iliouperseis* di Polignoto, sia quella di Atene sia quella di Delfi. Allontanarsi da un'immagine dipinta per vederla meglio è circostanza e nozione comune, che ritroviamo altrove nelle testimonianze antiche, in particolare in rapporto alla già citata tecnica della *skiagraphia*. Anche in questo caso ci soccorre soprattutto Platone. Nel *Teeteto* (208e), per esempio, si ricorda come da vicino (ἐγγύς) gli *σκιαγραφήματα* appaiano incomprensibili, mentre solo da lontano (πόρροθεν) sembrano acquistare un senso. Dice infatti Socrate: «Se non che, caro Teeteto, ora che mi sono avvicinato un po' di più a quanto stiamo dicendo, come chi si avvicina a uno scenario dipinto, non ne capisco più niente del tutto; mentre, finché ne stavo discosto, qualche cosa mi pareva pure che si dicesse» (traduzione di Manara Valgimigli).<sup>58</sup> Ecuba si trasforma dunque in un

<sup>57</sup> Per una discussione dettagliata dei problemi testuali relativi al verso 1328 dell'*Agamennone* e al significato di *skia* rimando comunque al mio articolo *L'ombra e il dipinto* (*Eschilo, Agamennone, vv. 1327-1329*) di prossima pubblicazione sui «Quaderni di Storia».

<sup>58</sup> Si vedano anche Plat. *Resp.* 523b e *Parm.* 165 c-d. Aristotele (*Rh.* 1414a, 7-10) istituiva un parallelo tra la *δημηγορικὴ λέξις*, l'oratoria politica, e la *σκιαγραφία* basato sul fatto che entrambe risultano più comprensibili se non considerate da vicino, nel dettaglio, ma da una certa distanza: ἡ μὲν οὖν *δημηγορικὴ λέξις* καὶ παντελῶς ἔοικεν τῇ *σκιαγραφίᾳ*: ὅσα γὰρ ἂν πλείων ἢ ὁ ὄχλος, πορρώτερον ἢ θέα, διὸ τὰ ἀκριβῆ περιέργα καὶ χεῖρω φαίνεται ἐν

oggetto d'arte.<sup>59</sup>

Questo riferimento all'arte figurativa non è isolato nell'*Ecuba* di Euripide. Poco prima era stato descritto il sacrificio di Polissena, nel momento in cui la vergine si strappa risolutamente i pepli, e offre il suo seno che è «come quello di un *agalma*», ὡς ἀγάλματος (Eur. *Hec.* 560-61):<sup>60</sup>

μαστούς τ' ἔδειξε στέρνα θ' ὡς ἀγάλματος  
κάλλιτα

Questa immagine di Polissena è stata accostata da moltissimi studiosi all'Ifigenia eschilea, tenendo conto anche della polisemia di *agalma* che, come già visto nel caso dell'*Elena*, può indicare tanto un'immagine scolpita quanto un'immagine dipinta. Ma un paragone forse ancora più diretto è quello con un frammento dello stesso Euripide (125 Kannicht, dall'*Andromeda*), dove Andromeda appare a Perseo, che la vede in distanza sulla spiaggia di Serifo, come un'immagine (εἰκὼ τίνα) che è σοφῆς ἄγαλμα χειρός, un *agalma* opera di mano sapiente.

Più avanti, invece, la stessa Ecuba auspica che, in virtù di un'arte dedalea o per miracolo di qualche divinità, ogni singola parte del suo corpo possa prendere voce e supplicare Agamennone (Eur. *Hec.* 835-40):

εἴ μοι γένοιτο φθόγγος ἐν βραχίσιον  
καὶ χερσὶ καὶ κόμαισι καὶ ποδῶν βάσει  
ἢ Δαιδάλου τέχναισιν ἢ θεῶν τινος,  
ὡς πάνθ' ἄμαρτῆ ῶν ἔχοιτο γουνάτων  
κλαίοντ', ἐπικλήπτοντα παντοίους λόγους.

Ann Norris Michelini ha parlato di carattere sorprendentemente grottesco, «astonishingly grotesque», di questo desiderio di Ecuba che le sue membra prendano voce: è bizzarro, scrive Michelini, pensare a un «piede parlante» di Ecuba che abbraccia il ginocchio di Agamennone.<sup>61</sup> Altri, a partire dal commento ottocentesco di

---

ἀμφοτέρω. Cfr. Keuls, *Plato and Greek Painting...*, pp. 81-82.

<sup>59</sup> Zeitlin, *The artful eye...*, p. 142; Steiner, *Images in Mind...*, pp. 51-52.

<sup>60</sup> Cfr. C. Collard, *Euripides. Hecuba*, Warminster 1991, p. 160.

<sup>61</sup> A. N. Michelini, *Euripides and the Tragic Tradition*, Madison-London 1987, p. 152.

Henri Weil,<sup>62</sup> hanno invece fatto riferimento a uno scolio *ad locum*, in cui si ricordava come le opere di Dedalo fossero così vitali che addirittura si riteneva potessero muoversi e aprire gli occhi.<sup>63</sup> Ecuba dunque vorrebbe diventare non un mostro dotato di mille lingue, come la Fama virgiliana, ma una «statua animata», come le leggendarie opere di Dedalo, e condividerne la stessa mirabile energia comunicativa. Questa seconda lettura appare più convincente: ancora una volta dunque il personaggio penserebbe a se stesso come a un'opera d'arte. Ed è peraltro un tipico paradosso euripideo che l'opera d'arte, pittura o *agalma* dedaleo che sia, venga ritenuta da Ecuba più viva e più comunicativa dell'essere umano in carne e ossa.

Ma che significato ha tutto questo? Nel suo recente saggio sull'argomento,<sup>64</sup> O'Sullivan ha insistito sul fatto che in questa scena dell'*Ecuba*, come nell'episodio di Ifigenia nella parodo dell'*Agamennone*, la pittura sia sfruttata dai poeti tragici in quanto *medium* per eccellenza capace di suscitare la compassione. Paragonare Ifigenia ed Ecuba a immagini artistiche servirebbe a enfatizzare il carattere patetico delle scene che le coinvolgono. «By incorporating painting into emotional scenes and descriptions where pity is paramount, Aeschylus and Euripides present it as evoking one of the prime emotions that the ancients associated with tragic itself».<sup>65</sup> In effetti Ifigenia ed Ecuba, com'è ovvio, sono personaggi che per loro natura devono suscitare compassione, siano essi osservati sulla scena o visti in un dipinto. Il personaggio di Ecuba diventerà per William Shakespeare il paradigma stesso dell'arte teatrale e della sua misteriosa capacità di muovere i cuori. Dopo avere ascoltato l'attore che recita con trasporto il dolore di Ecuba per la caduta di Troia, un dolore più vero della vita stessa, Amleto si interroga: «Non è mostruoso che questo commediante, in una pura finzione, in una passione solo sognata ('a dream of passion'), possa forzare la sua anima ad aderire alla sua fantasia, così che sotto l'operare di essa tutto il suo volto impallidisce, gli occhi gli si inondano di lacrime, la faccia viene stravolta, la voce

---

<sup>62</sup> H. Weil, *Sept tragédies d'Euripide*, Paris 1879<sup>2</sup>, p. 270.

<sup>63</sup> La credenza nelle 'statue animate' di Dedalo è attestata già da un frammento di Platone comico (204 Kassel-Austin). Su tutta la questione cfr. Mossman, *Wild Justice...*, pp. 128-29.

<sup>64</sup> O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting...* Analogo l'approccio di Hoffman, *Peinture et Sculpture...*

<sup>65</sup> O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting...*, p. 195.

rotta, e tutta la sua azione si conforma all'idea; e tutto questo per niente! Per Ecuba! Che cos'è Ecuba per lui, o lui per Ecuba, perché egli debba piangere per lei?» («What's Hecuba to him, or he to Hecuba, / That he should weep for her?»: *Amleto*, Atto secondo, Scena seconda, traduzione di Antonio Meo).

Come tutti sanno, e come lo stesso O'Sullivan ricorda, la compassione (*eleos*) è per Aristotele, se non già per Gorgia, parte integrante e costitutiva dell'esperienza del tragico. E anche il passo di Gorgia sulle immagini artistiche (*agalmata*) come oggetti per eccellenza capaci di produrre «un dolce dolore» (*Hel.* 18) non dimostra ovviamente che la capacità di suscitare compassione sia specifica dell'arte figurativa. Gorgia, anzi, inserisce questa osservazione in una riflessione più generale sulla *opsis*: alla *opsis* appartiene per natura suscitare sia il *lupein* sia il *pothein*, sia il dolore sia il desiderio. Ma, ancora una volta, la *opsis* appartiene tanto al teatro quanto alla pittura. Così come all'arte tragica appartiene, come sapeva per esempio Platone (*Phil.* 48a), la stessa capacità di mescolare «gioia e pianto», per cui «agli spettacoli tragici la gente si diverte e gode e insieme piange». È la finzione artistica e poetica che, in quanto tale, aggiunge piacere al dolore.<sup>66</sup>

Il richiamo alla pittura, in realtà, non serve a conferire ai personaggi tragici quella capacità di suscitare compassione che già appartiene loro per statuto né a potenziare il patetismo del dramma. Il significato è semmai opposto: il riferimento all'arte figurativa riconduce i personaggi teatrali a quel mondo di finzione a cui essi stessi appartengono, ricollegandoli al loro doppio pittorico; riconduce l'eroe in azione sulla scena teatrale alle immagini inerti di quegli stessi eroi, perpetuate da una lunga tradizione e moltiplicate attraverso il complesso e ricchissimo reticolo visuale (pitture su vasi, dipinti murali, quadri) in cui era inserito un ateniese del V secolo. Anziché essere accresciuto, ogni effetto patetico viene contrastato. Il dolore diventa finzione del dolore: «The painting of a sorrow», come diceva Claudio, ancora una volta nell'*Amleto* di Shakespeare (Atto quarto, Scena settima), mettendo in dubbio la sincerità del soffrire di Laerte.

Non è la stessa cosa, peraltro, che l'affinità con un'opera d'arte sia evocata da altri per un personaggio che non figura mai sulla scena, come l'Ifigenia eschilea, o sia invece rivendicata in scena

---

<sup>66</sup> Cfr. A. Garzya, *Gorgia e l'APATH della tragedia*, ora in *La parola e la scena*, Napoli 1997, pp. 22-23.

dal personaggio stesso, come nel caso dell'Ecuba euripidea. Almeno nel caso di Euripide, lo sdoppiarsi di Ecuba in un dipinto o in un *agalma* dedaleo introduce un elemento di straniamento che, in ultima analisi, rimanda al meccanismo della *mimesis* e della stessa finzione scenica. Allude al fatto che Ecuba, tanto sulla scena quanto nei dipinti, resta sempre appunto una finzione creata per suscitare compassione, *eleos*. Come ha scritto Deborah Steiner:<sup>67</sup>

For Hecuba to equate herself with a painted image that elicits pity from a skilled and attentive viewer is not only to engage the audience in the verity of her suffering; it must also underscore the act of self-figuration and 'objectivization' that she performs. In exchanging her living status for that of an image (and we might imagine the actor striking a particularly piteous *schema* here, perhaps one borrowed from the painter's repertoire), she necessarily recalls the larger business of mimesis that frames the episode, and implicitly declares her own character and identity as a representation expressly designed to inspire compassion in an actual audience of theatrical connoisseurs. Even as Euripides reminds the viewer of the artist's power to create images so visually expressive of emotions that they move us as real individuals do, he has commented ironically on the mechanics of the scene.

Iniziando a riassumere potremmo dire che da un lato la pittura è evocata dai poeti tragici innanzitutto come esperienza comune dell'uomo ateniese, il quale, quanto e più di noi, era immerso in una civiltà dell'immagine. Ma, dall'altro, l'immagine pittorica finisce col rappresentare una sorta di 'doppio' della scena e del personaggio tragico, icona lui stesso di un'eroe (o di un'eroina) assente. La figura in movimento dell'attore dialoga con la figura immobile del dipinto; il dinamico farsi del destino eroico sulla scena si oppone dialetticamente alla tradizione mitologica cristallizzata in pittura.

Il paragone con un'immagine dipinta può essere evocato da un personaggio per descrivere una situazione extrascenica, che il pubblico non ha in quel momento la possibilità di vedere. È il caso di Ifigenia nell'*Agamennone* e, forse, delle stesse Erinni nelle *Eumenidi*. Ma anche, per esempio, della descrizione, in un frammento di Cheremone (14 Snell) di un gruppo di donne, forse baccanti, tra le quali una spicca come «pittura vivente» (ζῶσαν γραφήν). Oppure l'immagine pittorica può essere pensata e pre-

---

<sup>67</sup> Steiner, *Images in Mind...*, p. 52.

sentata direttamente dal personaggio sulla scena come una proiezione di se stesso. Così, per esempio, nelle *Supplici* di Eschilo, le Danaidi, vagheggiando il suicidio per impiccagione, si vedono già come «strani quadri» (νέοι πίνακες) appesi alle statue degli dèi: (v. 463: νέοις πίναξιν βρέττα κομῆσαι τάδε). Mentre i Satiri del coro dei *Theoroi* di Eschilo (fr. 78a Radt), in un delizioso gioco metateatrale, si confrontano con le loro stesse immagini, esposte, forse in forma di maschere, nel santuario di Posidone.<sup>68</sup>

Altre volte, nel momento stesso in cui il poeta estrae alcuni personaggi dal repertorio del mito per proiettarli nel presente della scena, il riferimento alla pittura torna a presentarli paradossalmente come oggetto di una storia già conclusa, figure inerti di una tradizione consolidata. Nelle *Fenicie* di Euripide, Antigone osserva gli eroi che battagliaano sotto le mura di Tebe. L'argivo Ippomedonte le appare splendido e terribile come un'immagine dipinta (Eur. *Ph.* 127-29):

ἔ ἔ, ὡς γαῦρος, ὡς φοβερὸς εἰσιδεῖν,  
γίγαντι γηγενέται προσόμοιος  
ἄτερωπὸς <ὡς> ἐν γραφαίαιν.

Ah ah, com'è splendido  
com'è terribile a vedersi,  
simile a un gigante nato dalla terra  
dal viso abbagliante come un dipinto,  
per niente simile alla stirpe dei mortali (trad. di E. Medda).

Polinice, nella visione di Antigone (*Ph.* 161-62), è poco più che una silhouette lontana: il contorno di una forma (μορφῆς τύπωμα), il profilo di un petto (στέρνα ἐξηκασμένα).

ὄρω δητ' οὐ σαφῶς, ὄρω δὲ πῶς  
μορφῆς τύπωμα στέρνα τ' ἐξηκασμένα

<sup>68</sup> Per lo *status questionis* e la bibliografia su questo passo, molto discusso sia dai filologi sia dagli storici dell'arte, rimando a B. Killerich, *The Satyr Portraits in Aeschylus' "Theoroi"*. *Spitting Images or Art History in a different Key?*, «Polis. Studi interdisciplinari sul mondo antico», 2 (2006), pp. 61-72. Un'utile messa a punto anche in Eschilo, Sofocle, Euripide, *Drammi satireschi*, premessa di G. Zanetto, introduzione, traduzione e note di O. Pozzoli, Milano 2004, pp. 160-64.



In un testo che dialoga intensamente con i *Sette contro Tebe* eschilei, gli eroi, agli occhi della giovinetta Antigone, diventano così figure di una favola lontana, come quelle che si vedono nei quadri o scolpite sui frontoni dei templi. Ma anche questa volta Euripide, lungi dal dilettersi in frigidità esercizi di ironia, come talvolta immaginano i filologi, sta in realtà rendendo un omaggio a Eschilo. E forse non a caso, alla fine, questo statuario Polinice si staglierà nelle sue armi d'oro: ὄπλοισι χρυσεόοισιν ἐκπρεπής (Eur. *Ph.* 168). Πρέπουσα ὡς ἐν γραφαῖς era l'Ifigenia eschilea nel ricordo del coro, ἐκπρεπής il favoloso eroe delle *Fenicie* nella visione della vergine Antigone: due opere d'arte che si stagliano sullo sfondo della scena tragica.<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Cfr. S. Barlow, *The Imagery of Euripides*, London 2008<sup>3</sup>, pp. 57-60; O'Sullivan, *Aeschylus, Euripides and Tragic Painting...*, pp. 177-78.

