

la rivista di **engramma**
settembre/ottobre **2022**

195

**Filologia
delle immagini**

La Rivista di Engramma
195



La Rivista di
Engramma

195

settembre/ottobre
2022

Filologia delle immagini

a cura di

Maddalena Bassani, Concetta Cataldo
e Roberto Indovina

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
asia benedetti, maria bergamo, elisa bizzotto,
emily verla bovino, giacomo calandra di roccolino,
olivia sara carli, concetta cataldo,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghiraldini, ilaria grippa,
roberto indovina, laura leuzzi, vittoria magnoler,
michela maguolo, francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
filippo perfetti, daniele pisani, stefania rimini,
daniela sacco, cesare sartori, antonella sbrilli,
massimo stella, ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, maurizio harari,
fabrizio lollini, natalia mazour, oliver taplin,
piermario vescovo

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

195 settembre/ottobre 2022

www.egramma.it

sede legale

Engramma

Castello 6634 | 30122 Venezia

edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav

San Polo 2468 | 30125 Venezia

+39 041 257 14 61

©2022

edizioni**egramma**

ISBN carta 978-88-31494-92-2

ISBN digitale 978-88-31494-93-9

finito di stampare dicembre 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.egramma.it/eOS/index.php?issue=189> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Filologia delle immagini. Editoriale di Engramma n. 195*
Maddalena Bassani, Concetta Cataldo, Roberto Indovina
- 11 *Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili
cortocircuiti iconografico-letterari*
Concetta Cataldo
- 51 *Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito*
Miriam Sabbatucci
- 87 *Peithò, seduzione amorosa e seduzione politica*
Antonio Maria Draia
- 111 *Giocasta, Clitemnestra, la Corifea*
Interviste a Maddalena Crippa, Laura Marinoni, Gaia Aprea.
Con un intervento di Peter Stein (Siracusa 2022)
a cura di Gaia Gallitto e Mariarita Barresi
- 143 *Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa
(1914-2022)*
a cura di Alessandra Pedersoli
- 207 *Un libro, un evento*
*A proposito di Francesca Ghedini, Lo sguardo degli antichi. Il
racconto nell'arte classica, Roma, Carocci, 2022*
Maria Grazia Ciani
- 221 *Argilla. Storie di Viaggi. Un itinerario scientifico e didattico
fra mari e millenni*
*Presentazione della mostra, Gallerie d'Italia, Vicenza (dal 29
settembre 2022 al 8 giugno 2023)*
a cura di Monica Salvadori, Monica Baggio e Luca Zamparo

Un libro, un evento

A proposito di Francesca Ghedini, *Lo sguardo degli antichi. Il racconto nell'arte classica*, Roma, Carocci, 2022

Maria Grazia Ciani



Il potere dell'immagine

“In una società poco alfabetizzata qual era quella antica, l'immagine aveva una forza comunicativa pari se non superiore a quella della parola, scritta o recitata”. Per chi è abituato a considerare il dominio del *logos* come l'eredità sovrana della Grecia antica, questa frase d'inizio del primo capitolo del saggio di Francesca Ghedini, suona come una sfida. *Megas dynastes o logos* è la formula con cui Gorgia, retore e sofista, sigla il predominio della parola, scritta e non scritta: la parola, arma micidiale nella sua apparente 'leggerezza' (le parole che 'volano'),

insidiosa e manipolatrice da allora fino ai nostri giorni, in cui lotta aspramente contro il diluvio di immagini che rischiano di travolgerla e soffocarla.

Ma qui entriamo a vele spiegate in un altro mondo, spesso trascurato dai letterati e dai filologi, il mondo dell'immagine antica a cui l'autrice appone proprio il sigillo del *logos*, in questo caso la “forza di comunicazione”. Perché al di là del valore estetico, della “forma”, della postura e dei mille particolari che lo storico dell'arte sottopone ad accurata e dettagliata descrizione, lo sguardo degli antichi coglieva senza dubbio un'allusione, un messaggio che lo sguardo dei moderni a sua volta deve cercare di decifrare per completare il quadro di quella civiltà.

Ma, di quell'arte, che cosa rimane? Ben poco, soprattutto se si pensa al naufragio della grande produzione pittorica cui segue il tramonto della tradizione ceramografica. E allora è a Roma che dobbiamo rivolgerci, agli affreschi, ai mosaici, ai sarcofagi... Ma prima, in ambito greco, è ancora la parola a colmare i vuoti offrendo descrizioni minuziose, accurate, appassionate, delle grandi opere perdute. L'*ekphrasis* diventa un topos letterario strettamente legato alla ricostruzione dell'immagine: Longo Sofista, Senofonte Efesio, Eliodoro, Achille Tazio: i romanzieri; e poi i retori, massimamente Luciano di Samosata; e Filostrato di Lemno che ci guida in una galleria immaginaria; e poi Plutarco, Pausania e Cicerone e Plinio... La parola dipinge, interpreta, crea un linguaggio tecnico e una prosa ben calibrata, destinata a riflettersi anche nelle descrizioni moderne. Nel saggio di Francesca Ghedini la descrizione "crea" l'immagine anche se questa non è riprodotta, a tal punto la parola ereditata da una tradizione antica ha il potere di tradursi in una visione iconica.

Tu che mi guardi, tu che mi racconti

Rubò il titolo al bellissimo saggio della filosofa Adriana Cavarero (1997) dedicato alla filosofia della narrazione. Mi permetto di usarlo per definire quello che dovrebbe essere l'atteggiamento dello spettatore davanti all'opera d'arte antica. C'è un divario sostanziale tra lo sguardo degli antichi e lo sguardo dei moderni. Non possiamo ricostruire lo spirito del ceramista, del committente e poi dello spettatore di fronte all'immagine rappresentata. Ma dobbiamo "fermarci a guardare", sapendo che anche l'immagine ci guarda, che si riflette nei nostri occhi e che ci "parla": carpire il messaggio – qualunque esso sia – non è meno importante di un'esegesi letteraria o della ricostruzione di un testo mutilo. L'immagine ci guarda, l'immagine ci racconta: la comprensione dell'opera non può limitarsi all'analisi delle figure e all'estetica della forma.

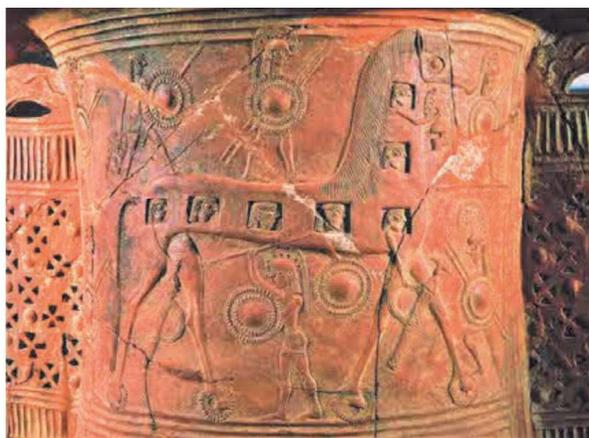
Sentieri morti e luminose invenzioni

Forme e contenuti dell'arte evolvono come quelli della poesia e degli altri generi letterari. Non sempre se ne tiene conto. È un'evoluzione rapida – dall'VIII al V secolo – che si sviluppa tramite contatti con l'Oriente, per influsso della creatività corinzia e di quella laconica, con il passaggio dalle figure nere alle figure rosse e infine sotto l'influsso della pittura. È, come sottolinea l'autrice, un percorso che non è stato "né univoco né lineare, ma

pieno di anticipazioni e regressi, sentieri morti e luminose invenzioni". Osserviamo l'astrattezza formale e contenutistica della *prothesis* di età geometrica [Fig. 1], la guerra di Troia in episodi del *pithos* di Mykonos [Fig. 2]:



1 | Cratere di età geometrica con scena di *prothesis*. Parigi, Musée du Louvre (Ghedini 2022, 18, fig. 1).



2 | *Pithos* con la raffigurazione di episodi della guerra di Troia, 675 a.C. Mykonos, Museo Archeologico (Ghedini 2022, tavola 3).

Lo stesso tema che si sviluppa nell'*hydria* attica del pittore di Cleofrade (V sec.), insieme ad altri episodi su cui peraltro domina come elemento unificante [Fig. 3]:



3 | Pittore di Cleofrade, *hydria* attica raffigurante la presa di Troia, 480 a.C. ca. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Ghedini 2022, 32, fig. 5).

In questa produzione bisogna tener conto dell'influsso dello spazio, determinante anche ai fini della rappresentazione. Ma non sempre. Se le fasce decorate dell'*Olpe* Chigi (VII sec.) potrebbero essere anche considerate come una forma di decorazione che alterna scene di vita (soprattutto di caccia) a riferimenti mitologici – le 250 figure che affollano il Vaso François narrano episodi ben noti agli antichi, episodi tratti dall'immenso repertorio dei miti, da Apollo a Teseo, dalle nozze di Peleo e Teti all'agguato al principe Troilo ecc. Racconti? O piuttosto dei *flash* che gli antichi potevano forse inanellare in una serie ben definita mentre a noi ricordano episodi isolati anche se significativi e toccanti (i giochi in onore di Patroclo, il trasporto del corpo di Achille ecc.).

E poi ecco Exechias: nome famoso legato a composizioni monosceniche con figure di grande formato. Si passa così da un intreccio affollato di personaggi a un rigore formale unico e assoluto:



4 | Exechias, anfora raffigurante Aiace e Achille che giocano a dadi, 540-530 a.C. ca. Città del Vaticano, Museo Gregoriano Etrusco, n. inv. 16757.



5 | Exechias, anfora raffigurante il suicidio di Aiace, 540 a.C. ca. Boulogne sur-Mer, Château-Musée (Ghedini 2022, tavola 11).

Exechias esegue queste due immagini in pieno quinto secolo, in una Atene che guarda ancora alle antiche glorie, che ha emarginato e denigrato Odisseo. Queste raffigurazioni rappresentano l'essenza della misura eroica propria di una casta e di un mondo perduto. Soli e chiusi nella perfezione della forma iconica, due guerrieri giocano ai dadi. Alle loro spalle lance sottili dalla micidiale punta di bronzo alludono alla sanguinosa guerra in cui sono coinvolti [Fig. 4]. Per questi principi dare la morte o riceverla è una partita a scacchi: sono gli *aristoi*, indifferenti al sangue versato e al rischio mortale a cui si espongono. Dall'altro lato anche Aiace è solo e con

cura affonda nella terra la spada con cui si darà la morte: l'onore macchiato si paga col proprio sangue: è legge [Fig. 5].

L'ideologia degli eroi, i veri, unici eroi della storia, si legge in queste immagini. Senza bisogno di parole.

Per la grande pittura perduta, la parola passa ai romanzieri e ai retori, tuttavia la scoperta del nuovo genere – la descrizione – va a scapito dell'immagine e non sempre ci restituisce l'emozione e soprattutto il messaggio che l'immagine stessa doveva suscitare nello spettatore. Così la descrizione della Lesche dedicata dagli Cnidi nel santuario di Delfi e puntualmente descritta da Pausania, se pur ci racconta nuclei sparsi riconducibili alla caduta di Troia (ormai *topos* ricorrente), per il resto ci offre scene isolate e personaggi isolati (sia pur riconducibili tutti a un mito, a una storia).

Parole e figure, figure e parole

Alla fine, si può parlare di un predominio dell'immagine? O piuttosto di una gara tra parola e immagine, indipendentemente dalla sopravvivenza o meno delle creazioni artistiche? Difficile rispondere. Di fatto, la grande pittura è andata perduta trascinando con sé l'arte ceramica. Troppo presto. E troppo poco è rimasto. In molti casi è il *logos* che dipinge, asservendosi appassionatamente all'immagine.

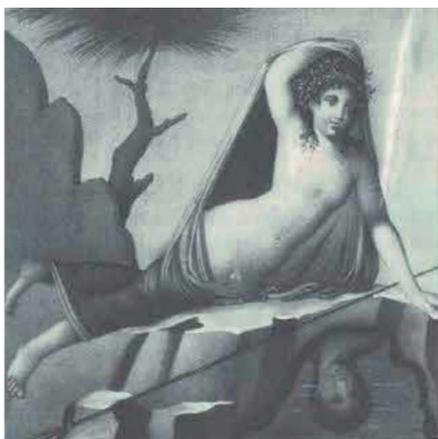
Possiamo trarre un bilancio complessivo sull'arte greca? Solo parzialmente. L'ispirazione principale è senz'altro dominata dal repertorio mitico, dalle storie più celebri, imprese di eroi, da Eracle a Teseo, episodi straordinari (acceccamento di Polifemo), a cui si aggiungono via via elementi di paesaggio, scene di vita ecc. Ma si nota anche una sorta di censura – se così la possiamo chiamare – per cui certe vicende (più intricate, complesse, o imbarazzanti) vengono trascurate, non rientrano nella concezione degli artisti e dei committenti.

Oltre alle imprese di singoli eroi, ricorre spesso il tema della guerra, anzi della presa e distruzione di Troia. Certamente è un evento traducibile in vari modi, si presta a forme di elaborazione diverse, acquista un significato universale. Non saprei dire che cosa domini nella scelta di questo tema, se una forma di ammonimento o piuttosto l'esaltazione – tutta greca – di una vittoria epocale che spezzò il mondo conosciuto in

due parti, Oriente e Occidente. Nonostante la pena di certe scene, si sa che la pietà per i vinti è l'orgoglio dei vincitori. È la Grecia che trionfa sulla città distrutta: lo stesso spirito che percorre, come un fiume carsico, l'*Iliade* di Omero.

In un mondo diverso

Perdita della pittura, tramonto della tradizione ceramografica, difficoltà di ricostruire le novità narrative sviluppatasi nell'ellenismo... Il mondo latino, soprattutto Roma e Pompei, raccolgono la preziosa eredità e le concedono spazi senza limiti. Affreschi, mosaici, e i rilievi dei sarcofagi sono ispirati alla tradizione greca. Pompei: è da questa città morta che emergono i racconti iconici più vivi, paragonabili a interi poemi scritti. Il mito di Narciso trionfa nel repertorio pompeiano nelle versioni più elaborate, che fanno a gara con l'accesa fantasia di Ovidio [Fig. 6]. L'immagine colpisce con forza l'occhio dello spettatore, lo seduce, gli suscita riflessioni, gli illustra una leggenda in tutta la complessità dei suoi significati, dal Narciso della Casa dell'Orso ferito, al Narciso in riposo della casa dei Dioscuri [Fig. 7]:



6 | Affresco raffigurante Narciso alla fonte, Pompei, Casa dell'Orso Ferito (VII 2, 44.46), triclinio c. Riproduzione ad acquerello di A. Ala, 1865 (Ghedini 2022, 153, fig. 26).



7 | Affresco raffigurante Marte, Venere ed eroti che giocano con le armi del dio, IV stile iniziale. Pompei, Casa dell'Ara massima (VI 16, 15.17), triclinio G (Ghedini 2022, 96, fig. 17).

Guardando queste numerose e affascinanti varianti del mito, si comprende quello che Rilke ha voluto dire nel finale di una delle sue poesie dedicate a Narciso:

Se anche il riflesso nello stagno / spesso ci confonda / tu sappi l'immagine.
(Rainer Maria Rilke, *I sonetti a Orfeo*, l.9, 1923)

Tuttavia è ancora una gara tra parola e immagine nella vicenda di Piramo e Tisbe, sconosciuta alla tradizione antica e narrata per la prima volta da Ovidio in un lungo *excursus* delle *Metamorfosi* e riprodotta a Pompei [Figg. 8-9]:



8 | Affresco raffigurante Piramo e Tisbe, da Pompei, Casa IX 5, 14, IV stile. Napoli, Museo Archeologico Nazionale (Ghedini 2022, 161, fig. 30).

9 | Affresco raffigurante Piramo e Tisbe, IV stile. Pompei, Casa Ottavio Quartione (II 2, 2), biclinio *k* (Ghedini 2022, tavola 28).

Sembra l'archetipo della storia di Giulietta e Romeo, con alcune varianti, ma la conclusione è la stessa: l'amante sopravvissuta piange l'amato. Senza bisogno di parole.

Amanti: le coppie amorose raffigurate a Pompei, Enea e Didone, Perseo e Andromeda, Meleagro e Atalanta, antepongono all'avventura il sentimento che lega i protagonisti al di là delle loro drammatiche vicende. La serenità del rapporto amoroso non era frequente nella tradizione. Afrodite non era una dea benigna.

La guerra di Troia ritorna in una diversa prospettiva: quella del troiano Enea che fonda Roma e che approda, esule, sul suolo latino. È sulle ceneri della città distrutta in Oriente che si innalza la gloria di Roma. Ma anche e proprio per questo gli episodi di quella antica guerra diventano racconti nel senso più pieno, il realismo è mitigato dalla lontananza, le gesta di Achille, la morte di Ettore possono dispiegarsi nei particolari più emozionanti e struggenti per la suggestione di spettatori imparziali, avidi soltanto di conoscere e ripercorrere una vicenda mitica, in un tempo onirico, ai limiti del reale [Figg. 10-11]:

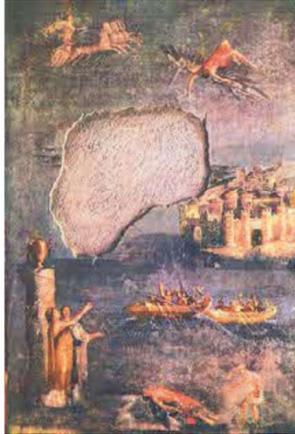


10 | Particolare dei fregi sovrapposti con scene della vita di Ercole e della guerra di Troia. Pompei, Casa di Ottavio Quartione (II 2, 2), *oecus h* (Ghedini 2022, 175, fig. 33).

11 | Fregio in stucco con scene della vita di Ettore, età neroniana. Pompei, Casa del sacello Iliaco (I 6, 4), sacello E (Ghedini 2022, tavola 32).

Per lo studioso di letteratura e poesia antica, Pompei è una rivelazione. L'impatto dell'immagine è totale per la varietà delle tecniche compositive, per l'espressione dei volti, la gestualità, i particolari sempre significanti; e infine per la complessa e variegata utilizzazione dello spazio e la cura dei contesti dai tocchi impressionistici.

Gli affreschi di Pompei mi guardano e mi raccontano. Le antiche storie rivivono in un'altra atmosfera, in un mondo diverso, in uno spazio libero "tra rocce, scogli, alberi e polle d'acqua", il supplizio di Dirce, la punizione di Atteone, Atena e Marsia, Medea e le Peliadi, Dedalo e Icaro [Fig. 12], Perseo e Andromeda, Polifemo e Galatea... storie che si svolgono in mezzo alla natura, con scenografie sontuose, in un mondo che si presta a vari modi di ricezione: l'allusione dotta, l'atmosfera che trascende il tempo. Possiamo ripercorrere le vicende mitiche con passo leggero. Mai come in queste pitture la forza incisiva e dirompente delle immagini ha superato l'eloquenza del *logos*.



12 | Affresco raffigurante la caduta di Icaro, III stile. Pompei, Casa del *Sacerdos Amandus* (I 7, 7), triclinio *b* (Ghedini 2022, tavola 39).

La narrazione nello spazio della morte

Con i sarcofagi romani approdiamo al mondo dei morti. La decorazione di questi sarcofagi si evolve dall'età tardo repubblicana e imperiale al II secolo d.C. quando le casse istoriate diventano una moda e le storie, sempre più ricche e complesse e sempre legate ai miti antichi, diventano anche esibizione di uno *status* sociale; spesso nei volti istoriati si riflettono quelli dei committenti. Lo sguardo diventa uno specchio reciproco, il committente 'si legge' nell'antica storia famosa.

I miti sono sempre quelli anche se il tema ricorrente è quello della morte: Achille e Pentesilea [Fig. 13], la strage dei figli di Niobe, Selene e Endimione [Fig. 14], Laodamia e Protesilao, la morte di Alceste [Fig. 15], di Meleagro [Fig. 16]. Muta la forma dell'*ekphrasis*: nel viluppo dei corpi che si accalcano in uno spazio senza luce, è difficile, per il filologo, decrittare le storie, riconoscere i personaggi. Ma proprio qui si inserisce un'altra filologia che oltrepassa la visione pur allargata del rapporto testo letterario/immagine. La 'filologia dell'immagine' va ben oltre il confronto della raffigurazione con le storie narrate dai poeti.



13 | Sarcofago con Achille e Pentesilea, 240/250 d.C. Roma, Palazzo Rospigliosi, Casino Pallavicini (Ghedini 2022, 233, fig. 40).



14 | Sarcofago con Selene ed Endimione, particolare, 230 d.C. ca. Parigi, Musée du Louvre (Ghedini 2022, tavola 43).



15 | Sarcofago raffigurante la morte di Alcesti, da Ostia, 160-165 d.C. Città del Vaticano, Musei Vaticani, Museo Chiaramonti (Ghedini 2022, 247, fig. 47).



16 | Sarcofago con il compianto per Meleagro, 190 d.C. ca. Parigi, Musèe du Louvre (Ghedini 2022, tavola 46).

Non è qui il momento di affrontare i problemi posti da un diverso modo di 'vedere'. Basti ricordare che proprio nei sarcofagi Aby Warburg ha individuato il nucleo che ha ispirato i protagonisti del Rinascimento fiorentino. Lo riconosceva Giorgio Pasquali nel suo straordinario *Ricordo di Aby Warburg*, scritto nel 1930, a pochi mesi dalla morte dell'amico (ora in *Warburg e il pensiero vivente*, a cura di Monica Centanni, Ronzani editore, 2022, 35 ss.). Non la storia interessa gli artisti, ma la forma e quindi nel groviglio dei corpi scoprono il movimento, le vesti scomposte, i capelli arruffati, le posture innaturali e poi anche l'espressione dei volti, il dolore, il terrore, l'annichilimento.

La forza della tradizione agisce al di là della parola, al di là dell'immagine stessa. Cambia il modo di 'guardare'. L'attenzione si sposta sui particolari, ognuno dei quali ha una sua ragione di essere e un segreto da rivelare. Un nuovo linguaggio si forma, una deriva della filologia scientifica, la filologia dell'immagine.

Siamo dunque tornati al punto di partenza, a quella "forza comunicativa dell'immagine pari [...] alla parola scritta o recitata". Il saggio di Francesca Ghedini è fondamentale per la cultura dell'antichità. Queste note di lettura non rendono l'idea della complessità e della ricchezza del libro, costruito su solide basi scientifiche ma scorrevole come un romanzo grazie a una scrittura brillante, chiara e precisa, al dominio della massa di informazioni che l'autrice classifica, organizza e commenta con magistrale ed equilibrata sapienza. Un saggio che rende giustizia piena all'importanza delle immagini, che incide profondamente sul modo di "vedere" queste stesse immagini, infine un libro "necessario" che dovrebbe costituire la base di ogni insegnamento relativo alla civiltà antica.

English abstract

Review of Francesca Ghedini's book "Lo sguardo degli antichi. Il racconto nell'arte classica", published by Carocci. Ghedini presents a hermeneutic interpretation of images and the power they had for the ancients. The author makes images and words interact by comparing iconographies and iconologies with sources and material testimonies that have come down to our days. She shows the ancient world as crowded by vibrant images which became the channels of a culture that not only "saw" and "looked" at life, but also created a language endowed with intense force.

keywords | Ghedini; *Lo sguardo degli antichi*; Iconography; Iconology; Images.



la rivista di **engramma**
settembre/ottobre **2022**
195 • Filologia delle immagini

Editoriale

Maddalena Bassani, Concetta Cataldo, Roberto Indovina

Prometeo alla colonna o alla rupe? Possibili cortocircuiti iconografico-letterari

Concetta Cataldo

Il Tereo di Sofocle. Violenza e drammaturgia del mito

Miriam Sabbatucci

Peithò, seduzione amorosa e seduzione politica

Antonio Maria Draìà

Giocasta, Clitemnestra, la Corifea

a cura di Gaia Gallitto e Mariarita Barresi

Regesto degli spettacoli INDA al Teatro greco di Siracusa (1914-2022)

a cura di Alessandra Pedersoli

Un libro, un evento

Maria Grazia Ciani

Argilla. Storie di Viaggi. Un itinerario scientifico e didattico fra mari e millenni

a cura di Monica Salvadori, Monica Baggio e Luca Zamparo