

Iconografia del mito

di *Margot Schmidt*

Edizione di riferimento:

da *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, 2. *Una storia greca*, II. *Definizione*, a cura di Salvatore Settis, Einaudi, Torino 1997

Indice

Prima parte

1. Gli oggetti figurativi e la loro funzione 6
2. Trasformazione del repertorio 9

Seconda parte

1. Le immagini del mito e il loro pubblico 17
2. Immagini e rappresentazione di valori 28

Le riflessioni che seguono sull'iconografia dei miti greci si articolano in due parti, che hanno funzioni differenti. Nella prima vengono fornite le basi oggettive dell'analisi, mostrando in quali ambiti dell'arte e della vita dei Greci le rappresentazioni mitologiche abbiano avuto un ruolo, quale sia stato il valore rispettivo dei diversi *media* della rappresentazione, e infine la funzione che l'oggetto artistico – e con esso l'immagine stessa – poteva esercitare; e tenteremo di caratterizzare brevemente la molteplicità tematica dell'iconografia del mito. Nella seconda parte verranno messe in risalto implicazioni generali di teoria della comunicazione, per esempio il problema della leggibilità delle immagini, il rapporto fra parola e immagine, le variegate strutture del racconto, il ruolo dell'esecutore e del fruitore, il significato delle immagini in quanto mediatrici di norme di valore e di comportamento.

Il materiale alla base di queste riflessioni deriva prevalentemente dall'arte figurativa dell'Atene arcaica e classica del VI e V secolo a. C. Non esiste altra *polis* dell'antica Grecia che abbia una documentazione così ricca e così varia come quella della città attica. Le immagini mitologiche di Atene ci permettono di intendere il complesso di immagini prodotte in questa città come un sistema coerente (anche se soggetto a mutamenti storici), nel quale ogni singola testimonianza

dispiega interamente il proprio significato in quanto connessa con altre.

I Greci hanno convissuto con i loro miti, che sentivano onnipresenti e reali. Attraverso la loro iconografia possiamo cogliere le diverse forme particolari in cui il mito entrava nel loro mondo visibile: poiché nella rappresentazione iconografica dei miti prendeva forma ciò che era altrimenti soltanto immaginato e raccontato. Le famose tradizioni degli eroi che vennero in soccorso dei Greci in battaglia durante le guerre persiane dimostrano la facilità con cui il mito stesso poteva prendere corpo e diventare presenza visibile. Così ad esempio l'«eroe nazionale», Teseo, *fu visto* combattere sul campo di battaglia di Maratona come un φάσμα, un'apparizione, e alcuni anni dopo proprio le ossa di Teseo – più precisamente, le spoglie mortali considerate appartenenti all'eroe – dall'isola di Sciro furono trasportate, per iniziativa di Cimone, nella patria Attica.

L'epoca degli eroi era preistoria e storia reale nello stesso tempo; nella coscienza della Grecia classica la guerra di Troia non era considerata meno autentica delle guerre persiane. Il ricordo, registrato dal mito, del passato comune a tutti i Greci o a tutti i cittadini della *polis* agiva come elemento unificante. La comunità era fondata sul possesso collettivo dei miti come sull'esecuzione dei riti e sulla celebrazione delle feste ricorrenti.

L'osservatore moderno, di fronte alle immagini mitologiche, deve avere una chiara coscienza del fatto che per gli antichi le figure mitologiche, dèi o eroi, non rappresentavano soltanto figure letterarie conosciute attraverso determinati testi. Ed è perciò necessario immaginare quell'esperienza irripetibile che era per la vita di una *polis* il rapporto vivo con gli dèi e gli eroi (precisamente con le tradizioni degli dèi e degli eroi) nella celebrazione dei riti e delle feste.

Prima parte

I. *Gli oggetti figurativi e la loro funzione.*

Le immagini mitologiche si differenziano a seconda del loro carattere piú o meno pubblico. I cittadini, o anche gli stranieri, che visitavano una città o un tempio avevano agio di osservare le decorazioni del tempio, le figure del frontone e i rilievi, o ancora di ammirare, negli edifici pubblici, dipinti (spesso famosi) di grandi dimensioni. Oggi tutte queste opere di pittura sono andate perse, ma alcune vengono citate o descritte in modo dettagliato nelle fonti letterarie. Per esempio Pausania, ancora nel II secolo d. C., poté descrivere ciò che aveva osservato: nella Stoà Poikile, nell'*agora* di Atene, quattro dipinti classici (non è chiaro se concepiti come un ciclo unitario) con temi in parte mitici e in parte storici (una distinzione moderna, che come abbiamo visto non era valida per i Greci), e nella Lesche degli Cnidi a Delfi due dipinti (di grandi dimensioni) con rappresentazioni dell'Iliuperside e degli Inferi. Anche i dipinti votivi donati dai vincitori degli agoni teatrali mostravano raffigurazioni dei miti rappresentati nei drammi.

Chi oggi si aggiri tra le rovine di un tempio antico, a Delfi o a Olimpia, deve far uso della fantasia per immaginarsi l'abbondanza di offerte votive che un tempo si trovavano lungo tutto il cammino. Qui il visitatore antico poteva vedere raffigurazioni mitiche anche

tridimensionali, gruppi di statue non di rado in grandezza naturale o anche piú grandi del vero: rappresentavano ora una schiera di singoli eroi – come il famoso dono votivo offerto a Delfi in ricordo della battaglia di Maratona, opera di Fidia – ora un’azione in movimento, in un certo senso un’«immagine vivente», come per esempio il gruppo di Atena e Marsia, opera di Mirone (che possiamo immaginarci sulla base delle copie romane), collocato in antico sull’Acropoli di Atene. Le due figure bronzee «recitavano» una scena drammatica, l’incontro tra la giovane e leggiadra dea e il rude satiro al momento in cui Atena inventa il doppio flauto: la dea ha gettato lontano lo strumento che pareva danneggiare la sua bellezza, e Marsia osa ugualmente raccoglierlo. Molti altri gruppi votivi avevano un elemento narrativo; se ne ha notizia dalla letteratura – di solito dalle indicazioni del diligente Pausania – e dagli esigui resti delle basi originali. A Olimpia, per esempio, esisteva un gruppo composto da almeno dieci figure, opera dello scultore protoclassico Onata, che rappresentava una scena omerica: il sorteggio mediante il quale i Greci decisero l’antagonista nel duello contro Ettore. La figura centrale era il canuto Nestore, che teneva in mano un elmo con le sorti. Non bisognerebbe mai sottovalutare il ruolo che questi gruppi mitologici, che si trovavano all’aperto, esercitavano nella trasmissione dei miti, a prescindere dalle intenzioni piú o meno propagandistiche per cui erano stati eretti – si trattava per lo piú di dediche di stato ad opera di una *polis*. Questi gruppi, con la loro disposizione scenografica, avevano storie da raccontare, e possiamo immaginarci i bambini greci per mano ai loro padri, pieni di curiosità e desiderosi di saperne di piú.

Di questo polimorfo mondo figurativo «all’aperto» non è rimasto quasi nulla, a parte i resti delle sculture che decoravano edifici templari¹. La maggior parte di ciò che oggi sappiamo dell’iconografia del mito si è conser-

vata invece tramite un *medium* che apparteneva prevalentemente alla sfera privata dei cittadini: i vasi dipinti con figure. Bisogna d'altra parte ritenere che non tutto ciò che i pittori raffiguravano sui vasi di terracotta era stato concepito per questi oggetti, ma anzi rifletteva talvolta iconografie elaborate negli altri generi artistici. I pittori vascolari rielaboravano anche ciò che avevano visto nei templi, nelle pubbliche sale di riunione, nella cosiddetta «grande pittura»; nonostante ciò, la pittura vascolare non può però essere considerata un genere artistico totalmente derivato, che sia da studiare solo in caccia dei suoi «modelli» perduti.

Le immagini mitologiche sono strettamente legate alla funzione dell'oggetto sul quale sono raffigurate. Anche per le figure dipinte sui vasi è quindi necessario domandarsi a quale scopo questi contenitori erano destinati. In ogni caso la ceramica dipinta aveva maggior valore rispetto al vasellame non decorato; nelle case dei cittadini veniva riservata per i conviti festivi, e perciò la maggior parte delle raffigurazioni mitologiche si trovano su recipienti in cui veniva mescolato il vino, sulle coppe per bere e su vasi di diversa forma usati nel simposio. Le immagini potevano così rispecchiare i temi di conversazione preferiti dai convitati, le recitazioni poetiche, oppure anche offrire spunti per conversazioni, recitazioni e canti.

Ma in assoluto la parte più rilevante dei vasi antichi che ci sono pervenuti è stata ritrovata nelle necropoli, non nelle abitazioni: e dunque quei vasi potevano esser destinati a un uso funerario solo in un secondo tempo, oppure (e se ne ha spesso indizio) furono concepiti fin dall'inizio come oggetti funerari. Nel secondo caso bisogna chiedersi se la scelta dei temi mitologici sia in relazione con il loro impiego nella tomba; una riflessione, questa, che è necessaria anche quando la tomba non sia stata la destinazione primaria di questi oggetti, anche se

in tal caso il processo della produzione aveva mirato ad altri scopi. I vasi con raffigurazioni mitologiche erano inoltre offerti anche nei templi, come doni votivi. A questo scopo solo in alcuni luoghi furono sviluppate forme specifiche; in generale, si dava piuttosto per scontato che potessero risultare graditi agli dèi gli stessi recipienti che, per esempio, avevano allietato un convito per l'armonia delle forme e la leggiadria delle immagini. Evidentemente la scelta dei temi figurativi per la decorazione scultorea dei templi fu ugualmente vasta o per meglio dire complessa. Ma nel corso di questo saggio avremo ancora motivo di riflettere sui programmi iconografici (che spesso ci appaiono eterogenei) delle sculture templari, e sullo sfondo concettuale che offra gli agganci di contenuto utili a proporre una lettura unitaria.

2. *Trasformazione del repertorio.*

Com'è ovvio, nel corso del VI e del V secolo l'insieme dei temi mitici trattati nell'arte non rimane costante. I mutamenti politici, sociali e della storia del pensiero, in una parola il passaggio dall'epoca arcaica a quella classica, influenzano il mondo dell'immagine. Alcuni temi di lunga durata vengono rappresentati sotto forme diverse, da differenti angolature; altri si concentrano in uno spazio di tempo più limitato, e inducono perciò a chiedersi se il loro sorgere sia da attribuirsi a un motivo determinato. Ad esempio l'improvvisa popolarità, all'inizio del V secolo, della raffigurazione di Borea è stata messa in relazione con la tradizione secondo la quale il dio del vento aveva favorito con il suo intervento le sorti dei Greci durante la battaglia navale presso il Capo Artemisio intorno al 480 a. C.²

Osservando il repertorio dei vasi a figure nere del VI secolo colpisce la preponderante presenza dei miti di

Eracle e Dioniso. Eracle viene raffigurato non soltanto in scene ricche di azione, mentre combatte contro diverse creature mostruose o nell'Amazzonomachia, ma dopo la metà del VI secolo diviene specialmente frequente la scena festosa della sua apoteosi (l'ingresso di Eracle nell'Olimpo era tra l'altro il tema di un piccolo frontone frammentario dell'Acropoli). Viene ripetutamente sottolineata la relazione tra l'eroe e Atena: la dea lo accompagna come suo protetto nell'Olimpo; lo saluta come un suo pari con una significativa stretta di mano; lo rinvigorisce con una bevanda divina o gli offre del vino per una libagione.

L'appariscente dominanza della figura di Dioniso nell'arte figurativa arcaica dell'Atene del VI secolo viene collegata col fatto che il culto di questo dio, esistente già in epoca piú antica, venne favorito energicamente dal tiranno Pisistrato: a lui infatti risale l'istituzione delle Grandi Dionisiache, le feste che furono cosí importanti per la storia del teatro classico. Spesso gli dèi sono raffigurati in azioni collettive: talora può unirsi a loro anche Dioniso, che altrimenti tende piuttosto a stare per conto suo nell'Olimpo e che, con il suo seguito di satiri e menadi, costituisce un suo separato ambito nell'iconografia.

Uno dei grandi temi della comune attività degli dèi, presente fino alla fine dell'arte greca (ricordiamo le metope orientali del Partenone e l'altare di Pergamo) è la Gigantomachia, nella quale gli dèi confermano definitivamente la loro sovranità, il trionfo del mondo degli dèi sui ribelli. Degno di nota è il fatto che le immagini arcaiche e classiche danno risalto alla versione del mito in cui questa vittoria non poté esser raggiunta senza il contributo di Eracle. Per Atene la Gigantomachia aveva un significato particolare, dato che la sua raffigurazione, in cui Atena assunse un posto predominante, era intessuta nel peplo che, rinnovato ogni quattro anni,

veniva offerto alla dea durante le Panatenaiche per rivestire la sua immagine di culto.

Altre riunioni divine sono predilette in modo particolare nell'arte figurativa arcaica: gli dèi appaiono in un corteo festoso al matrimonio di Peleo e Teti, i futuri genitori di Achille (ad esempio sul cratere di Clizia e di Ergotimo, il cosiddetto Vaso François conservato a Firenze, e sul grande *dinos* di Sofilo del British Museum, entrambi della prima metà del VI secolo); danno il benvenuto alla neonata Atena, che esce dalla testa di Zeus – un tema figurativo arcaico che ancora nel frontone orientale del Partenone assumerà una posizione centrale, ma in una versione, per quel che sappiamo, del tutto nuova –; o ancora, accolgono Eracle nella loro cerchia. È caratteristico dell'iconografia arcaica che gli dèi non vengano mostrati in ozio sull'Olimpo, quasi vi conducano una vita senza scopo e senza tempo, ma anzi vengono rappresentati solo in relazione con specifici avvenimenti. Così si è giustamente riconosciuto, nella riunione degli dèi sulla parte esterna di una grossa *kylix* arcaica a figure rosse di Tarquinia, del pittore Oltos (del 520 circa), un *excerptum* da una scena del benvenuto a Eracle sull'Olimpo, anche se qui l'eroe non c'è. La coppa del Pittore di Sosia conservata a Berlino e quella di Macrone a Bochum (date intorno al 500 e 480 a. C.) segnano mete importanti nell'evoluzione della rappresentazione di tali assemblee divine. Gli dèi, a coppie e nello stesso tempo legati fra loro in un insieme più grande, si preparano a una libagione: sulla coppa di Sosia Ebe riempie la coppa di Zeus, su quella di Bochum i coppieri sono Ganimede e Nike. Anche se Eracle non ha ancora preso posto fisicamente in mezzo a loro, il festoso svolgimento della libagione manifesta che gli dèi desiderano salutare convenientemente il nuovo venuto. Le immagini di una coppa classica del Pittore di Codro conservata al Briti-

sh Museum mostrano invece come gli dèi venivano visti diversamente all'epoca della guerra del Peloponneso. Qui nessun evento esterno, nessun nuovo venuto dal mondo degli uomini influenza l'intimità delle cinque coppie di dèi radunate per il simposio. Ogni dio e la sua compagna sono in un esclusivo rapporto di coppia, come se le altre coppie e i coppieri non fossero presenti. Questa non è dunque una lieta festa di saluto, ma una solenne riunione di dèi, e la zona centrale della coppa, il medaglione interno, è riservata agli dèi degli Inferi, Plutone e Persefone.

Quasi contemporaneamente alla coppa del Pittore di Codro fu eseguito il fregio del Partenone. Il lungo corteo che si stende sui tre lati della cella seduce l'osservatore per la sua apparente fedeltà e ricchezza di dettagli oggettivi. In realtà oggi si è concordi nel dire che qui non viene rappresentato un corteo databile a un preciso momento storico, ma in certo qual modo viene portata dinanzi ai nostri occhi l'idea del corteo delle Panatenaiche come un *continuum* eterno e sempre ripetibile. Il contenuto di questa sequenza di rilievi non è mitico nell'usuale accezione della parola; isolati tentativi di identificare nel corteo precise figure mitologiche non hanno trovato consenso. Si può invece cogliere in questo fregio, con sfumature diverse, l'indicazione di una sorta di sviluppo storico della *polis* ateniese. Nella disposizione chiaramente identificabile a gruppi di quattro e a gruppi di dieci, all'interno del corteo in movimento, si riflettono la condizione più antica e quella più recente, cioè la fase antica delle quattro φυλαί ioniche, a cui si sovrappone la divisione in dieci φυλαί fatta da Clistene, mentre nella parte occidentale del fregio si rimanda all'epoca mitica, secondo l'interpretazione che ne ha offerto E. Harrison³? O piuttosto, secondo l'interpretazione di Luigi Beschi, l'insieme del corteo raffigurato è da intendere come un monumentale dono votivo in onore della dea,

che comprende in una grandiosa sintesi il divenire storico, conservando forme piú antiche accanto a quelle piú recenti⁴? Ma cosa accade nel fregio orientale, al termine del lungo corteo che si biforca? Prima di tutto, i due segmenti di testa della processione si arrestano per far posto agli eroi eponimi delle φυλαί (è questa l'interpretazione generalmente accolta di questi dieci uomini d'aspetto dignitoso), disposti in due gruppi, quattro da un lato e sei dall'altro. Seguono, al centro, gli dèi dell'Olimpo, che guardano verso l'esterno, a quel che pare senza far caso alla scena centrale, la cosiddetta consegna del peplo. Quale lettura possono aver dato i cittadini dell'Atene classica delle varie sezioni del fregio orientale? Avranno inteso gli eroi delle φυλαί e gli dèi come appartenenti a un'unica categoria «mitica», piú o meno chiaramente distinta dal carattere «reale» del corteo che si spinge fino a questa parte del fregio? E soprattutto: quale grado di realtà aveva per loro la scena centrale, nella quale – secondo l'interpretazione comunemente sostenuta – l'arconte βασιλεύς prende in consegna il nuovo peplo per la dea, mentre la sacerdotessa di Atena Poliade riceve due fanciulle che portano sgabelli? Qui, per l'interpretazione dei dettagli, regna ancora fra gli studiosi un grosso disaccordo. Cosa accade realmente? Neppure il sesso del giovane partner dell'arconte βασιλεύς è chiaro. Dovendo qui trattare dell'iconografia mitica, i particolari di questa discussione scientifica sono di interesse secondario; ma dobbiamo piuttosto sottolineare che la gamma delle interpretazioni della cosiddetta consegna del peplo oscilla tra la concreta raffigurazione di un atto di culto e la sfera del mito. È forse questa la prima, mitica offerta del peplo, e quindi bisogna attribuire alle persone raffigurate nomi mitologici? Si è persino tentato, spingendo questa interpretazione al limite, di ricondurre tutta la scena centrale a un mito attico che verrebbe raccontato qui. Secondo questa interpretazione

proprio il piú importante anello di congiunzione con il culto di Atena, il peplo, verrebbe eliminato; ma essa, anche a prescindere da questa circostanza, difficilmente colpirà nel segno⁵.

Il fregio del Partenone è un capolavoro polifonico che sembra sottrarsi a un giudizio univoco: e proprio per questo esso è di esemplare importanza in questa visione d'insieme sull'iconografia del mito greco, in quanto è chiaro come sia impossibile distinguervi nettamente le categorie del mito, del culto, dell'età dei progenitori e del presente vissuto nell'Atene classica. Se non vado errata, il mito non vi compare come l'intreccio di un «racconto», ma su un piano piú generale impregna l'intero fregio, infondendogli un tono elevato, suggerendo termini di passaggio aerei e leggeri e una libera coesistenza di uomini, eroi e dèi (nel fregio orientale), che un diverso legame con la realtà, che si manifestasse per esempio mediante concreti rapporti spaziali, avrebbe drasticamente limitato.

Nel fregio del Partenone, gli dèi non agiscono. Distinguendosi l'uno dall'altro per la sottile caratterizzazione delle loro identità individuali, essi siedono piú o meno rilassati uno accanto all'altro guardando verso il corteo, come farebbero degli ospiti eminenti in posti privilegiati, e osservano benevolmente le attività degli uomini. Quando, al contrario, gli dèi si presentano come vendicatori, sarà messo in azione un altro aspetto della potenza divina. La punizione degli empi, che siano uomini o eroi, è rappresentata specialmente in epoca protoclassica, in raffigurazioni spesso di grande impegno; a questo insieme tematico, anche quando non è in gioco il dominio degli dèi, è legato quello della Gigantomachia. Alcuni esempi: Apollo e Tizio su una coppa del Pittore di Penteselea conservata a Monaco e su un cratere del Pittore di Egisto al Louvre; Artemide con Atteone sul cratere del Pittore di Pan a Boston; Apollo

e la sorella Artemide che uccidono spietatamente i figli di Niobe con le loro frecce per vendicare l'offesa fatta alla loro madre Leto, nella famosa raffigurazione del cratere a calice parigino del Pittore dei Niobidi. Anche nelle scene in cui un dio insegue un'amata di condizione mortale, fortunate già nell'epoca protoclassica, gli dèi possono assumere un aspetto minaccioso: così nelle immagini in cui una fanciulla spaventata scappa mentre il dio, inseguendola da vicino, rende sommamente chiara la propria superiorità brandendo il proprio attributo divino, lo scettro di Zeus o il tridente di Posidone. Gli dèi possono anche essere destinatari invisibili delle azioni umane, come nella toccante immagine del solitario Aiace che, inginocchiato a terra nudo, solleva le mani nell'atto di accusare gli dèi, prima di togliersi la vita (sulla *lekythos* di Basilea del Pittore di Alchimaco).

Mentre nelle raffigurazioni dell'età classica la popolarità di Eracle diminuisce rispetto a quelle dell'età arcaica, al termine del VI secolo ad Atene vediamo in primo piano Teseo come vero e proprio eroe nazionale degli Ateniesi. Così sono ormai legate a Teseo, e più raramente a Eracle, anche la maggior parte delle immagini dell'Amazzonomachia (che non potevano sorgere senza i modelli offerti dalla pittura monumentale). Ai grandi temi figurativi che raggruppano molti soggetti particolari e coinvolgono il destino individuale di molti personaggi appartiene l'Iliuperside, che entrò nel repertorio dei pittori di vasi già nel VI secolo e conobbe una nuova e più profonda interpretazione nell'epoca della tragedia. Impressionante è la raffigurazione di questo mito nell'Idria Vivenzio del Pittore di Cleofrade di Napoli, dipinta all'inizio del V secolo, alla soglia dell'epoca classica. Vi ritroviamo i famosi protagonisti che conosciamo attraverso i testi letterari, ma anche donne anonime, che subiscono, facendolo rivivere all'osservatore, il terrore della guerra e della disfatta. Una giovane Troiana

si piega a terra e alza le mani sul capo, in un disperato tentativo di difendersi e di nascondersi alla vista, mentre accanto a lei Cassandra viene strappata dalla statua di culto di Atena presso cui si era rifugiata, e dietro di lei, su un altare, il canuto Priamo inondato di sangue, con il nipote appena morto sulle ginocchia, attende il colpo mortale dalla mano di Neottolema. La palma dietro l'anonima Troiana si piega come sferzata dalla tempesta, simboleggiando che in questa città tutta la vita è minacciata dalla rovina.

L'Iliuperside appartiene ai temi significativi spesso rappresentati anche in altri generi artistici. Tra i dipinti descritti dalle fonti antiche, di cui si è detto al principio, ci sono due grandi raffigurazioni dell'Iliuperside del pittore classico Polignoto. Nelle sculture del Partenone la caduta di Troia è messa a contrasto con altre immagini di battaglie. L'Amazzonomachia poteva, come l'Iliuperside, venire interpretata come un esempio del contrasto tra Greci e barbari, mentre la battaglia dei Lapiti con i Centauri poteva esser letta come allusione alle controversie fra le diverse stirpi greche. Tuttavia, i problemi dei programmi iconografici complessi vanno ben oltre il semplice inventario iconografico dei temi rappresentati, poiché mettono in gioco domande d'altra natura, sui criteri di scelta e sulle intenzioni dei committenti, di cui si parlerà nella seconda parte di questo saggio. A un ambito più vasto appartiene anche il giudizio sull'accresciuta popolarità di cui poterono godere Afrodite e la sua cerchia, i favoriti della dea e il suo mondo idilliaco, proprio in quel momento, così difficile per gli Ateniesi, che seguì alla guerra del Peloponneso.

Seconda parte

1. *Le immagini del mito e il loro pubblico.*

Come venivano intese nell'antica Grecia le immagini del mito? Oggi non si può certo trovare una risposta esauriente a questa domanda, ma il materiale che ci è stato tramandato ci consente di fare alcune osservazioni e ipotesi ben fondate. In un primo tempo, desideriamo – per quanto è possibile a un interprete moderno – assumere il punto di vista dell'osservatore che, più o meno passivamente, riceve il messaggio trasmesso dalle immagini, lasciando per il momento da parte tutti i problemi relativi al punto di vista del produttore di quelle immagini – l'artista-artigiano – o del committente. Bisogna anche, al tempo stesso, tenere ben presente il fatto che i limiti tra il fruitore passivo e il produttore attivo sono fluidi, dato che i cittadini greci, cioè i potenziali osservatori, influenzavano il contenuto delle immagini che li circondavano. Erano in gran parte proprio le loro richieste, i loro interessi e le loro preferenze a costituire i criteri di scelta, avendo dunque un ruolo centrale nella decisione di rappresentare (o di evitare) determinati temi. Nel ricco repertorio delle immagini mitiche dipinte sui vasi greci, che spettano in prevalenza alla sfera privata dei cittadini (se si prescinde dalle rappresentazioni standardizzate dipinte sulle anfore date in premio dallo stato ai vincitori delle Panate-

naiche), entrano in gioco gli interessi dei fruitori, mentre d'altro canto l'arte ufficiale della *polis*, attraverso i programmi iconografici degli edifici pubblici, poteva fungere da *trendsetter* e influenzare l'iconografia della ceramica e dell'arte artigianale.

Che cosa rendeva leggibili le immagini del mito, come era possibile che gli osservatori greci potessero di norma identificarne i temi, anche se molto spesso non erano aiutati da iscrizioni esplicative? La leggibilità si basava probabilmente in prevalenza su un meccanismo di riconoscimento, su una certa ridondanza delle unità figurative all'interno di un piú ampio sistema formato da segni ben conosciuti. L'osservatore antico, come quello moderno, sommando, con un procedimento piú o meno rapido e spesso appena consapevole, le singole impressioni di segni noti, arrivava a un primo livello di identificazione del contenuto dell'immagine, prima ancora di porsi un qualsiasi interrogativo sul suo significato «piú profondo». Se si trattava di un uomo con una pelle di leone e la clava, la denominazione «Eracle» poteva immediatamente coincidere con la percezione (pur superficiale) dell'immagine, mentre per altri temi il procedimento di addizione delle singole osservazioni, fino ad arrivare a una soluzione felice, richiedeva piú tempo, e pertanto era avvertibile come un processo interpretativo. Le rappresentazioni figurative si dividono in gruppi, in schemi, che sicuramente anche l'osservatore antico riusciva a classificare: le scene di battaglia si differenziano al primo sguardo dalle piú tranquille riunioni degli dèi; all'interno dei gruppi piú complessi di immagini si possono osservare delle particolarità che permettono di circoscrivere sempre piú specificamente il contenuto della rappresentazione. Un Greco poteva identificare per lo piú senza difficoltà i protagonisti delle immagini mitiche, determinati dèi o eroi. La denominazione esatta gli veniva offerta dalla situazione e,

soprattutto nelle immagini arcaiche, dagli attributi caratteristici di ogni singola figura mitica.

Possediamo almeno una testimonianza dell'epoca classica – anche se fittizia – dalla quale si desume come potevano essere lette e identificate le rappresentazioni figurative dei miti. Nello *Ione* di Euripide le donne del coro – le schiave che hanno accompagnato Creusa a Delfi – vedono le figure della decorazione del tempio e le commentano, facendo notare l'una all'altra le singole immagini: in questa scena ci è possibile apprezzare i diversi gradi del meccanismo di lettura e identificazione iconografica. Alcune immagini vengono riconosciute immediatamente: Eracle che combatte contro l'Idra che viene chiamata di Lerna; anche l'arma usata per questa avventura, la ἄρπη, risulta ben nota alle donne. Il compagno di Eracle, al contrario, viene all'inizio solo descritto, come un uomo con una torcia fiammeggiante; e il suo nome, Iolao, le donne della tragedia di Euripide lo ricavano non dal ricordo di immagini viste in precedenza, ma dai racconti ascoltati nella stanza della tessitura. In questo caso è certamente significativo che a parlare siano donne e schiave alle quali è negato l'accesso al simposio, che era una possibilità di entrare in relazione con i miti attraverso la parola e l'immagine. Ma le accompagnatrici di Creusa reagiscono in modo ancora diverso di fronte all'immagine di Bellerofonte in sella a Pegaso: stavolta esse non pronunciano alcun nome, ma si limitano a descrivere ciò che vedono, un mostro «con tre corpi», e sembra proprio che non riescano a identificare questo mito (che nell'Atene classica era rappresentato piuttosto raramente). Euripide invece sottolinea il fatto che alle donne è particolarmente familiare un tema di cui è ricca la tradizione dell'arte attica, quello della Gigantomachia. Esse non sono soltanto in grado di riconoscere uno per uno gli dèi che combattono – naturalmente la loro dea protettrice della città e

Dioniso armato di tirso – ma anche di attribuire il nome a due dei Giganti.

Questo testo drammatico circoscrive una scala relativamente esigua di possibilità di lettura delle immagini mitologiche: possiamo immaginare che essa corrisponda al bagaglio iconografico minimale di un cittadino medio della *polis*. Con l'aumento delle immagini disponibili, ora dipinte sui vasi del simposio, ora scolpite nelle decorazioni dei templi, aumentò certamente anche la potenziale abilità di identificare i temi delle rappresentazioni mitiche.

Per dare un nome alla figura di Iolao, le donne dello *Ione* devono ricorrere ai racconti che avevano ascoltato. La parola ricordata viene in aiuto all'immagine vista, per poterla chiarire con più precisione. Bisogna arguirne che l'immagine di un avvenimento presuppone almeno una rudimentale base linguistica, con l'ausilio della quale viene definito il rapporto dei personaggi tra loro? In relazione con la domanda sulla «leggibilità» delle immagini bisogna ricordare che, anche se le immagini appartengono in primo luogo a una categoria espressiva diversa da quella del racconto verbale, esse tendono, nell'acquisizione cognitiva da parte di chi le osserva, a trasformarsi in forma verbale. È un processo simile a quello della descrizione narrativa, che è un esito di operazioni logiche attraverso le quali l'osservatore cerca di chiarire non soltanto i rapporti formali ma anche quelli di contenuto delle figure e degli oggetti rappresentati nell'immagine mitica. L'immagine mitologica sembra possedere uno «stato d'aggregazione» dotato di una sua speciale instabilità, che tende a condensarsi (parzialmente) nella parola utilizzata per descriverla. Al contrario, il mito tende a rendersi visibile o attraverso la rappresentazione in immagine o attraverso la presenza corporea nel rito. L'immagine del mito si differenzia sostanzialmente dalla sua forma verbale per una strut-

tura narrativa di ben diversa natura, per la sua diversa «sintassi». Molti collegamenti che nella narrazione letteraria e orale possono essere facilmente realizzati, non sono possibili in un'immagine: per esempio, non vi si possono rappresentare chiaramente le relazioni temporali, il «prima» e il «dopo», e le possibilità di far riferimento al futuro sono estremamente limitate; inoltre l'immagine ha possibilità molto limitate di indicare nessi causali.

Perché l'ira di Achille? Le immagini che hanno per oggetto l'ambasceria di Odisseo e dei suoi compagni non possono, in ogni caso nella limitata forma di una singola immagine, rendere visibile il motivo per cui Achille è sordo alle preghiere dei compagni e vuole star lontano dalla battaglia. Soltanto le armi, in un certo senso eloquenti, poste in secondo piano nella raffigurazione fanno pensare alla particolare circostanza che adesso le armi devono stare a riposo, ma anche che, nella storia che condurrà alla morte di Patroclo e infine anche a quella di Achille, le armi svolgono un ruolo fatale. Quando il Pittore di Trittolemo, sullo *stamnos* conservato a Basilea, raffigura proprio nel centro dell'immagine, di fronte ad Achille irato, un isolato elmo che dalle vuote orbite oculari sembra indirizzare uno sguardo pieno di ammonimento verso l'eroe, ci troviamo di fronte a un esempio che illustra le specifiche potenzialità di un'immagine; nella narrazione l'elmo appeso non avrebbe posseduto certamente un significato di uguale pregnanza. Esempio simile è quello della palma nell'immagine dell'Iliuperside del Pittore di Cleofrade. L'immagine dello *stamnos* di Basilea non ci spiega comunque *la causa* della rabbia di Achille.

Il pittore vascolare Macrone sul suo *skyphos* del Louvre⁶ usa uno dei pochi mezzi a disposizione della sua arte per fornire una precisazione causale, raffigurando sull'altro lato del vaso l'allontanamento di Briseide, cioè la

causa che aveva scatenato l'ira di Achille. Il Pittore di Briseide, così denominato da questo mito, mostra su entrambe le facce esterne della coppa del British Museum⁷ il tragitto di Briseide che viene portata via da Achille e data ad Agamennone. Sul bordo della coppa è seduto, nella sua tenda, Achille ammantato, quindi già in quell'atteggiamento che caratterizza la sua lunga e implacabile ira, in particolare nelle raffigurazioni dell'ambasceria (come quella del Pittore di Trittolemo). Le immagini si collegano fra loro in un sistema, costituendo un repertorio noto e più volte ripetuto; e all'interno di quel sistema il singolo tipo di immagine – come, in questo caso, Achille seduto e ammantato – può ampliare le potenzialità sintattiche della raffigurazione. L'osservatore che conosce la storia e le immagini – in questo caso non meno importanti – è in grado di dedurre le conseguenze del rapimento di Briseide: Achille è adirato, seguirà l'inutile ambasceria, l'azione successiva si svilupperà in modo inarrestabile.

La successione temporale è raffigurabile nella singola immagine soltanto per gradi: sulla coppa di Londra si assiste al lento allontanamento di Briseide dalla tenda di Achille; per i passi successivi, che descrivono un momento posteriore e la fine di un movimento, il pittore ha bisogno di una seconda immagine, l'altra faccia della coppa.

Le rappresentazioni cicliche, nelle quali gli stessi protagonisti vengono rappresentati più volte, sono un mezzo per indicare una sequenza che non si svolge secondo un ritmo uniforme, ma è frammentaria, dato che si può supporre che tra i singoli episodi ci sia un intervallo di tempo indeterminato. Nel VI e V secolo si è fatto uso di questa possibilità non molto comune per illustrare le varie imprese di Eracle o di Teseo, soprattutto con immagini particolarmente adatte, quelle che si sviluppano intorno a una coppa. Un esempio significativo è quello del fregio dentro la grande coppa del Pittore di Penteseilea

di Spina conservata a Ferrara, che corre tutt'intorno al medaglione interno. Si ha un diverso effetto quando le immagini sono distribuite in un fregio metopale, dove la tipologia architettonica incoraggia la creazione di immagini singole, come per esempio nel tesoro degli Ateniesi a Delfi, dove sono illustrate le imprese di Eracle e Teseo. I rilievi del cosiddetto *θησαυρός* di Foce del Sele presso Paestum dimostrano tuttavia che, nonostante il ritmo costante dell'alternanza di metope e di triglifi, la narrazione mitologica di un'unica scena poteva disporsi con generosa noncuranza occupando più di un quadro metopale.

Alcuni artisti classici hanno cercato di esprimere nelle loro immagini la durata dell'attimo – una speciale qualità, su cui ha richiamato l'attenzione Keats nella sua *Ode on a Grecian Urn* – mettendo a fuoco ciò che in apparenza è effimero, il carattere transitorio di un avvenimento, con determinati segni figurativi particolarmente contrastanti con la statica monumentale dell'opera architettonica o del vaso – *the Grecian Urn*. Nel frontone orientale del Partenone la nascita di Atena avviene tra gli dèi che indicano l'istante in cui comincia il giorno: Elios, che sorge dall'oceano sul suo carro, e Selene, che si immerge nell'acqua. Non è invece sicuro che sul frontone occidentale dello stesso tempio si vedesse l'istante in cui il fulmine di Zeus si abbatteva tra Atena e Posidone, decidendo del possesso della terra attica. La stessa scena è rappresentata comunque in un'idria di Pella, di una generazione più tarda, in cui è presente di fatto l'immagine del fulmine: un altro impressionante esempio della possibilità di arrestare con l'immagine il momento decisivo, come estendendone la durata.

Gli edifici, ma anche i vasi, sono opere composte da molti elementi e come tali adatte a immagini disposte in sequenza. È stato dimostrato che gli artisti hanno usato questa circostanza per compensare certe manchevolez-

ze dell'immagine singola, come per esempio per rendere evidente la relazione di causa e effetto tra gli avvenimenti. Due o più immagini possono, invece di aggiungersi l'una all'altra, essere poste in contrasto fra loro. Potenzialità espressive ancor più ampie si hanno quando sullo stesso monumento vengono raffigurate immagini di miti diversi in relazione fra loro, che, nella decorazione templare, possono disporsi in veri e propri programmi iconografici. Queste serie di immagini richiedevano all'osservatore contemporaneo (ma anche a quello moderno) un'osservazione più intensa.

Le schiave dello *Ione* di Euripide, che ci appaiono le tipiche rappresentanti di un pubblico senza una preparazione approfondita, si accontentano semplicemente di identificare i singoli temi rappresentati; né veniamo a sapere se fossero in grado di stabilire relazioni di significato tra le singole rappresentazioni che esse ammirano con l'ingenuo piacere di riconoscerle e dar loro un nome. Un osservatore più esigente deve comportarsi in modo diverso, e tentare subito di inserire l'immagine identificata in uno o più sistemi di riferimento. Un tal passaggio dall'analisi iconografica a quella semantica non dovrebbe esser fatto in modo affrettato e improvvisato. Soltanto quando il campo iconografico è stato quanto più possibile definito, quando si è analizzato l'insieme delle rappresentazioni di ogni singolo tema con tutte le sue ramificazioni, diventa possibile riconoscere i tratti costitutivi di un'immagine data, constatarne le deviazioni, le omissioni e le aggiunte rispetto agli schemi figurativi correnti, e finalmente trarne le possibili deduzioni finali. Nella fase successiva (e più complessa), le immagini diventano patrimonio dell'osservatore attraverso l'analisi semantica, nella quale il giudizio soggettivo ha un ruolo più grande; essa fa passare in seconda linea la semplice domanda iconografica sul «che cosa» è rappresentato a favore del «come?», «perché?», «a quale scopo?».

L'attenzione si sposta sui partners del fruitore: l'artista e il committente, a cui va attribuita la responsabilità del programma iconografico. Non di rado l'osservatore moderno correrà il pericolo di costruire (invece di ricostruire) programmi che non corrispondono alle intenzioni dell'antico realizzatore. (Non discuteremo qui la legittimità di tale attività del fruitore, che quasi «ricrea» l'opera d'arte mediante la propria interpretazione; d'altronde anche l'osservatore antico poteva compiere un'operazione simile, basandosi su associazioni personali o su fecondi errori di lettura). In vari casi il nesso intenzionale tra le immagini si può arguire con certezza o con notevole verosimiglianza, poiché coincide con i *topoi* conosciuti attraverso la letteratura classica, in particolare le opere degli oratori attici.

Abbiamo già accennato all'accostamento di diversi cicli mitologici sulle metope suddivise sui quattro lati del Partenone: Iliuperside, Amazzonomachia, Centauro-machia e Gigantomachia. La relazione concettuale tra queste rappresentazioni è, in un certo senso, evidente: si tratta di battaglia, vittoria e sconfitta nella lotta contro i barbari, ma anche contro altri Greci e – nelle metope orientali – del trionfo degli dèi sui loro avversari (anche se è tuttora oggetto di discussione il significato delle metope centrali del lato sud, di cui sono rimasti soltanto dei frammenti). In vari altri monumenti la combinazione dei diversi miti non ci porta a riconoscere un'idea dominante; sembra dunque di poterne dedurre che ci troviamo di fronte a principî di accostamento dei diversi miti fra loro che sono per noi di ben difficile accesso, a forme di associazione piú libere, che richiamano semmai il particolare carattere delle similitudini omeriche. In questa forma letteraria, la situazione evocata nella similitudine coincide spesso solo in alcuni punti con quella della narrazione principale. La similitudine viene introdotta proprio sulla base di questa par-

ziale coincidenza, e il suo pregio sta proprio nel fatto che noi percepiamo sí i punti di contatto fra un piano e l'altro, ma anche, e *al tempo stesso*, intravediamo tutta un'altra realtà, evocata dalla similitudine inserita nella narrazione principale. Un altro parallelo può essere cercato anche nella lirica corale, in particolare nelle odi di Pindaro, in cui il poeta mette in rapporto fra loro vari miti che non hanno uno stretto legame fra loro: anche i programmi iconografici, apparentemente eterogenei, di alcuni edifici sacri potrebbero essere interpretati secondo un analogo meccanismo.

È significativo, per esempio, che gli interpreti moderni non siano riusciti a trovare un'unica chiave di lettura per la sequenza delle metope del $\theta\eta\sigma\alpha\upsilon\rho\acute{o}\varsigma$ arcaico di Foce del Sele, anche se in questo caso bisogna considerare che esiste un'ulteriore difficoltà metodologica, dato che una parte dei rilievi, frammentari, non si possono attribuire con certezza a un determinato ciclo mitologico. Del resto, sembra che ricerche recenti abbiano messo in dubbio l'appartenenza di tutte le metope ad un unico edificio. La peculiarità di un'associazione piú incerta delle immagini mitologiche diventa ancor piú chiara se si confronta con un tipico ciclo ellenistico. A Cizico, Eumene II e Attalo II fecero costruire nel II secolo a. C. un tempio in onore della loro madre, che adornarono con una serie di $\sigma\upsilon\lambda\omicron\pi\iota\nu\acute{\alpha}\kappa\iota\alpha$ (probabilmente tavole poste su pilastri). Il tema generale era l'amore tra madri e figli, rappresentato in numerosi esempi tratti dalla mitologia e dalla storia. All'origine di questo progetto unitario, che aveva un unico punto di vista e un «titolo» chiaro, fu l'attività degli eruditi dediti alla raccolta sistematica dei miti, il cui esito finale furono poi le opere mitografiche dell'epoca piú tarda. Si pensi ad esempio ai semplici principî ordinativi dei titoli di Igino: madri che hanno ucciso i propri figli, assassini di familiari, donne scellerate, donne caste...

In considerazione della ricchezza dei miti rappresentati, il cratere attico di Clizia ed Ergotimo (circa 570 a. C.) si può paragonare a un edificio sacro. Nel suo programma figurativo la scelta di determinate figure mitologiche e delle loro imprese può essere motivata da interessi genealogici rivolti verso la successione di generazioni mitiche. Così il matrimonio di Peleo e Teti, che occupa molta parte della decorazione, rimanda al loro figlio Achille, che si trova in una posizione centrale in altri fregi del cratere, e alla fine, dopo che è caduto in battaglia, viene trasportato via dal suo compagno Aiace. Ma in che rapporto con la storia di Achille e dei suoi genitori sono gli altri miti cui viene dato ugualmente un ampio spazio: Teseo a Creta (questa è probabilmente la corretta interpretazione della scena con Arianna), la caccia al cinghiale calidonio e il ritorno di Efesto? Una particolarità di questo importante vaso è che l'autore si compiace nello scrivere i nomi: e Clizia non scrive soltanto i nomi degli uomini, degli eroi, ma anche degli oggetti – anche dell'idria caduta a terra e della fontana nella scena con Achille e Troilo – con uno zelo degno di Adamo nel Paradiso terrestre. Particolarmente degno di nota è però il fatto che i giovani e le fanciulle che hanno accompagnato Teseo a Creta portano nomi dell'antica tradizione attica, come è stato fatto giustamente notare. È evidente che qui entra in gioco un interesse genealogico indirizzato non solo alla successione mitologica delle generazioni, ma anche a legittimare tradizioni locali. Tali tradizioni specificamente locali sono probabilmente un fattore importante che contribuiva alla scelta dei temi adatti per la decorazione di un tempio, accanto a un più ampio e debole meccanismo di associazioni che ammetteva, e anzi favoriva, combinazioni di miti difficili da giustificare razionalmente. Il riferimento locale riveste evidentemente un ruolo importante nei frontoni del Partenone: anche se la grandiosa composi-

zione del frontone orientale comprende tutto il mondo circondato dall'Oceano fino alla cima centrale dell'Olimpo, la collocazione dei singoli dèi fa riferimento alla concreta topografia di Atene e alla posizione, in essa, dei loro templi; il tema del frontone occidentale, la lotta tra Atena e Posidone per il possesso della terra attica, è legato ad Atene come nessun altro.

2. *Immagini e rappresentazione di valori.*

Il sistema figurativo della *polis*, in cui tutto sembra collegarsi con tutto, è adatto per veicolare norme di valore. Tuttavia, sembra a prima vista difficile pensare che anche le raffigurazioni sui vasi – e non solo quelle sui monumenti ufficiali – siano state realizzate regolarmente e intenzionalmente allo scopo di trasmettere tali norme. Ma il repertorio della pittura vascolare faceva parte di un insieme piú vasto; rifletteva un clima culturale, una *Weltanschauung* condivisa dalla maggior parte dei cittadini all'interno della protettiva società della *polis*. Il gruppo degli ideatori del programma figurativo del Partenone (certamente non si trattò del solo Fidia, ma semmai di artisti che lavorarono fianco a fianco con influenti cittadini dell'era di Pericle) non formulò una nuova versione di miti antichi e venerati, ma ne sottolineò determinati aspetti.

In generale si può osservare che non soltanto l'arte «ufficiale» ma anche la piú o meno privata iconografia dei vasi mostra un carattere decisamente assertivo: in sostanza, vi vengono affermate le condizioni di ciò che esiste; vengono tramandati i giudizi di valore dominanti nella società della *polis*. La funzione stabilizzatrice delle immagini mitologiche dei Greci corrisponde a quella del mito stesso, come anche a quella delle cerimonie rituali in uso nella *polis*. È sorprendente il fatto che le

irriverenti commedie non hanno lasciato quasi nessun segno nell'arte attica – diversamente da ciò che è accaduto nell'Italia meridionale, la patria delle rappresentazioni dei cosiddetti fliaci. Sembra che nell'Atene dell'epoca classica gran parte degli artisti figurativi abbiano considerato sospetta l'idea della comicità; ne troviamo invece non poche espressioni divertenti nell'arte dell'epoca tardo-arcaica. In relazione con la predominanza del carattere serio è il fatto che alcuni pittori di vasi, già al culmine dell'epoca classica, mostravano tendenze che gli osservatori moderni sono tentati di definire «classicistiche». Il classicismo incomincia dunque già nell'epoca classica?

Tale carattere assertivo, sul quale abbiamo richiamato l'attenzione, è visibile anche nelle raffigurazioni degli dèi. Sembra proprio che le loro azioni non siano state oggetto di una cosciente teodicea. Raramente nelle immagini viene data forma a un'accusa (come quella di Creusa abbandonata da Apollo nella tragedia di Euripide *Ione*). Rappresenta un'eccezione l'immagine del vaso già citato di Basilea che raffigura Aiace, immediatamente prima del suicidio, nell'atto di accusare gli dèi della sua sorte crudele.

È evidente che molte immagini greche che riflettono l'ideale eroico del guerriero intendono trasmettere giudizi di valore e norme di comportamento corrispondenti. In questo ambito, le rappresentazioni mitologiche in senso più stretto – quelle che hanno come protagonisti eroi chiaramente identificabili – si legano quasi senza soluzione di continuità al gruppo delle immagini (stilizzate e per nulla realistiche) della vita umana. Un eroe del mito parte per la battaglia, prende commiato dalla sua famiglia e compie il rito dovuto, la libagione, proprio come gli anonimi guerrieri che potevano rappresentare tutti i cittadini ateniesi; e le figure mitiche, un Ettore o un Achille, hanno la precedenza per il loro valore esem-

plare. Talora è anche possibile osservare, sullo stesso vaso, una transizione «fluida» tra il mondo del mito e la vita degli uomini: alcuni esempi caratteristici si possono indicare fra le raffigurazioni del Pittore di Amasi della seconda metà del VI secolo. Ingeborg Scheibler ha mostrato in modo convincente che i giovani rappresentati secondo il tipo del kouros arcaico che ricorrono nelle austere composizioni di questo pittore, ai margini o come spettatori, possono rappresentare i giovani cittadini della polis – qui ancora prima dell'epoca della democrazia ateniese classica –, ai quali viene additato come esempio il comportamento eroico e aristocratico⁸.

Ma l'intero sistema dei segni figurativi era davvero organizzato come assertivo di norme di vita della polis, o esistevano «evasioni», spazi completamente privati? Certamente una grossa parte delle immagini dei vasi, almeno su quelli destinati ai simposi, rifletteva un mondo cittadino più privato, anche se presupponeva, seguendole nel dettaglio, le stesse norme culturali. È proprio da questo settore dell'*imagerie* che possiamo immaginarci il tipo degli ἀπράγμονες, dei cittadini non attivi in politica, che dovevano esserne consumatori e fruitori. Questo concetto di ἀπραγμοσύνη indica l'allontanarsi dalle occupazioni pubbliche, la scelta di una vita tranquilla. Nel discorso sui caduti riferito da Tucidide (che certo lo rimaneggiò in modo sostanziale)⁹ Pericle rimprovera questa astinenza dalla politica: ad Atene, chi non si occupava dei doveri della polis, della politica, veniva definito non (solo) un ἀπράγμων (non attivo) ma piuttosto un ἀχρεῖος (inutile).

All'ἀπραγμοσύνη erano inclini certamente alcuni degli agiati figli dell'aristocrazia, come i giovani eleganti bellimbusti, contemporanei dei figli di Pisistrato, che vediamo rappresentati dal Pittore di Andocide. L'arte figurativa tardo-arcaica, che rappresentò i «kouroi» del Pittore di Amasi come, un po' di tempo dopo, i giova-

ni eleganti del Pittore di Andocide, sembra oscillare tra valori assai diversi fra loro: disponibilità a mettersi alla prova in battaglia e raffinato gusto di vivere. Nell'iconografia dell'inizio e del culmine dell'epoca classica il principio edonistico (stilizzato) viene invece retrocesso in secondo piano. Infine, verso la fine del v secolo, dopo le sfortunate esperienze della guerra del Peloponneso, l'ideale dell'ἀπραγμοσύνη si manifesta di nuovo nelle immagini, in forma diversa e con nuovo contenuto, come tornando a un mondo mitico trasfigurato, espresso da Afrodite ed Eros, insieme a giovani di grande bellezza come Adone, Dafni o Faone.

In alcuni casi è possibile leggere, nel senso letterale del termine, le rappresentazioni dei valori veicolati tramite le immagini, dato che le figure sono accompagnate da scritte. Dà ragione di riflettere il fatto che tali eloquenti iscrizioni, che offrono non solo semplici nomi di personaggi mitologici, ma spesso anche di personificazioni di concetti positivi, si trovano più frequentemente proprio nelle immagini «idilliache» e apparentemente lontane dalla realtà del tardo v secolo. Esempio caratteristico è una *lekythos* a figure rosse di Berlino¹⁰ sulla quale solo da poco Irma Wehgartner ha scoperto tre iscrizioni: il giovane e bell'Adone è accompagnato da due donne dai nomi eloquenti di Eunomia e Eukleia – buona legislazione e buona fama – che, come Wehgartner ha giustamente interpretato, devono illustrare l'ideale di un amore dominato dalla moderazione, e ciò proprio in relazione con Adone, l'oggetto d'amore per antonomasia. Anche su altri vasi di quest'epoca ricorrono gli stessi nomi o altri nomi di personificazioni. Ritorna qui dunque la domanda sul raggio d'azione dei messaggi, sui loro destinatari. Bisogna supporre che il sistema di valori propagato da queste immagini vascolari classiche non voglia né possa rivendicare ideali vincolanti per gran parte della *polis*, come invece dobbia-

mo supporre nelle piú antiche rappresentazioni dei guerrieri in partenza? In ogni caso i nuovi (?) ideali non-eroici non si tramandano piú attraverso le immagini di guerrieri e di kouroi allenati per le gare sportive. Le caratteristiche delle accompagnatrici di Adone sulla *lekythos* di Berlino sarebbero di ben poco interesse se ci limitassimo al solo piano dell'iconografia, ma ci resterebbero indifferenti anche sul piano semantico se non ci fossero le iscrizioni esplicative. In casi come questo è necessario che la parola esplicativa, il sostantivo che descrive un concetto venga in aiuto dell'immagine.

Nelle osservazioni precedenti, allo scopo di illustrare alcune circostanze basilari, abbiamo dato per scontato un presupposto che in realtà è fittizio: che l'iconografia di Atene sia stato un sistema completamente autoreferenziale, creato esclusivamente dagli Ateniesi per gli Ateniesi e perciò comprensibile soltanto in relazione alla società di questa città. In realtà non è così per una gran parte della ceramica attica, particolarmente per quella di cui ci interessiamo, appartenente al VI e V secolo a. C., dato che moltissimi vasi furono esportati da Atene nell'epoca della loro produzione (come durante l'epoca arcaica anche da altri centri di produzione, per esempio da Corinto); e i loro principali acquirenti furono gli Etruschi. Le rappresentazioni figurative dovevano dunque essere apprezzate e comprese anche dai clienti etruschi, anche se le connotazioni significative per gli Etruschi non coincidevano del tutto con quelle valide per gli Ateniesi. In questa sede si può solo dare un rapido cenno di questo problema, utilizzando come esempio le raffigurazioni vascolari del mito eleusino, in particolare la missione di Trittolemo. Questo, che sembra un motivo tipicamente attico, è in realtà specialmente frequente, come dimostrano i rinvenimenti archeologici, sui vasi esportati in Etruria e Campania: bisognerà quindi concluderne che il culto

eleusino aveva in queste regioni un gran numero di seguaci.

I vasi, che hanno occupato un così ampio spazio nel nostro panorama sui singoli aspetti dell'iconografia, si distinguono dagli altri generi artistici per singolare abbondanza e varietà, e perciò offrono una base attendibile per recuperare almeno una grossa parte dell'iconografia che era elemento obbligato nella vita di un'antica *polis*. Essi inoltre, come abbiamo rilevato parlando della loro esportazione, sono caratterizzati dalla loro mobilità. I grandi edifici sacri o profani, la pittura murale e i gruppi monumentali – votivi o celebrativi – erano legati a un luogo concreto, mentre i vasi greci, attraverso le loro immagini, riuscirono a portare anche il loro contenuto ideale in territori lontani del mondo abitato, l'*οἰκουμένη*. La loro azione sulla periferia, la risposta dei non-Greci alle provocazioni e alle sfide che venivano lanciate dalle immagini, sono argomento per una ricerca che varrebbe la pena intraprendere e per la quale rimane ancora molto da fare.

¹ Cfr. la fig. 28 del saggio di T. Hölscher (Apollo, dal frontone occidentale del tempio di Zeus a Olimpia).

² ERODOTO, 7.189.

³ E. HARRISON, *Time in the Parthenon frieze*, in E. BERGER (a cura di), *Parthenon-Kongress Basel*, Basel-Mainz 1984, pp. 230 sgg.; ID., *The Web of history. A conservative reading of the Parthenon frieze*, in J. NEILS (a cura di), *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon*, Madison 1996, pp. 198 sgg. Per la bibliografia dettagliata degli studi che riguardano il fregio del Partenone più di recente E. BERGER e M. GISLER-HUWILER, *Der Parthenon in Basel. Dokumentation zum Fries*, Basel-Mainz 1996.

⁴ L. BESCHI, *Il fregio del Partenone. Una proposta di lettura*, in «Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei. Rendiconti», serie 8, XXXIX (1984), pp. 173 sgg.

⁵ J. B. CONNELLY, *The Parthenon frieze and the sacrifice of the Erichtheids: reinterpreting the peplos scene*, in «American Journal of Archaeology», XCVII (1993), pp. 309-10; ID., *Parthenon and Parthe-*

noi: a mythological interpretation of the Parthenon frieze, ivi, C (1996), pp. 53 sgg.

⁶ Parigi, Louvre G 146 (ARV 458, 2, con bibliografia). Buone illustrazioni in «Antike Kunst», XXVI (1983), tav. 32, 1-4; piú recente: N. KUNISCH, *Makron* («Kerameus», 10), Mainz 1997.

⁷ Londra, British Museum E 76 (ARV 406, 1 con bibliografia). Illustrazioni dei due lati della coppa: K. FRIIS JOHANSEN, *The Iliad in Greek Art*, Copenhagen 1967, pp. 158-59, figg. 58-59.

⁸ I. SCHEIBLER, *Die Kuroi des Amasismalers*, in *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery*, Copenhagen 1987, pp. 547 sgg.

⁹ TUCIDIDE, 2.40.3.

¹⁰ Berlino, Staatliche Museen F 2705 (ARV 1317, 2). I. WEHGARTNER, *Das Ideal massvoller Liebe auf einem attischen Vasenbild. Neues zur Lekythos F 2705 im Berliner Antikenmuseum*, in «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts», CII (1987), pp. 185 sgg., figg. 1-2, 5-6. Cfr. anche R. HAMPE, *Eukleia und Eunomia*, in «Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts (Römische Abteilung)», LXII (1955), pp. 107 sgg.; H. A. SHAPIRO, *Personifications in Greek Art*, Zürich 1993, pp. 70 sgg.; J.-M. MORET, *L'Apollonisation de l'imagerie légendaire à Athènes dans la seconde moitié du v^e siècle*, in «Revue Archéologique», 1982, p. 120.