

Horti Hesperidum
Studi di storia del collezionismo
e della storiografia artistica

Rivista telematica semestrale

LE IMMAGINI VIVE
coordinamento scientifico di Carmelo Occhipinti

L'età antica
a cura di Ilaria Sforza

Roma 2015, fascicolo I, tomo I

UniversItalia

Il presente volume riproduce il fascicolo I (tomo I) del 2015 della rivista telematica semestrale *Horti Hesperidum. Studi di storia del collezionismo e della storiografia artistica*.

Cura redazionale: Ilaria Sforza

Direttore responsabile: CARMELO OCCHIPINTI

Comitato scientifico: Barbara Agosti, Maria Beltramini, Claudio Castelletti, Francesco Grisolia, Valeria E. Genovese, Ingo Herklotz, Patrick Michel, Marco Mozzo, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Ilaria Sforza

Autorizzazione del tribunale di Roma n. 315/2010 del 14 luglio 2010

Sito internet: www.horti-hesperidum.com/

La rivista è pubblicata sotto il patrocinio di



Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Dipartimento di Studi letterari, Filosofici e Storia dell'arte

Serie monografica: ISSN 2239-4133

Rivista Telematica: ISSN 2239-4141

Prima della pubblicazione gli articoli presentati a *Horti Hesperidum* sono sottoposti in forma anonima alla valutazione dei membri del comitato scientifico e di *referee* selezionati in base alla competenza sui temi trattati.

Gli autori restano a disposizione degli aventi diritto per le fonti iconografiche non individuate.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

© Copyright 2015 - UniversItalia – Roma

ISBN 978-88-6507-791-7

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registrazioni o altro.

INDICE

CARMELO OCCHIPINTI, <i>Editoriale</i>	5
ILARIA SFORZA, <i>Introduzione</i>	13

TOMO I

SIMONE CAPOCASA, <i>L'immagine divina tra Oriente e Occidente. Note sull'iconografia della Dea Madre</i>	39
GIULIA ROCCO, <i>Scene di culto divino e di rituali sacri nel mondo greco tra il Geometrico e l'Orientalizzante</i>	65
RITA SASSU, <i>La dea di Samos. Origini, forme e luoghi del culto di Hera presso il santuario extraurbano</i>	99
ILARIA SFORZA, <i>«Immortali e immuni da vecchiaia per sempre». Sui cani di Alcinoò in Odissea 7, 91-94</i>	133
ELENA CASTILLO RAMÍREZ, <i>L'odio contro i tiranni: canalizzazione della violenza collettiva nella distruzione delle immagini del leader politico nella Roma imperiale</i>	151
CHIARA BORDINO, <i>Émpsychoi eikónes. Contemplare il martirio attraverso l'immagine e la parola dall'età paleocristiana all'iconoclastia</i>	181
ANASTASIA PAINESI, <i>The influence of ancient ekphrásēis on the painters of the Renaissance: Rosso Fiorentino's Shipwreck of Ajax Minor in the Francis I gallery at the palace of Fontainebleau</i>	233
ABSTRACTS	257

TOMO II

KATHARINA WEIGER, <i>Le 'immagini vive' di una Crocifissione e la partecipazione dell'osservatore</i>	9
ULRICH HOFFMANN, <i>"O inanimato Corpo". Trasformazioni e duplicazioni del corpo nell'immagine animata del Filocolo boccaccesco e negli adattamenti tedesco di Floire und Blanche-flor</i>	47
MARIANNE GILLY-ARGOUD, <i>L'incarnation vivante dans les images de sacrements: l'interaction dévotionnelle à travers les porteurs de l'eucharistie dans l'iconographie alpine tardo-médiévale</i>	95
ELENA FILIPPI, <i>L'antropologia di Nicola da Cusa e il tema della «viva imago Dei». Riflessi nella cultura figurativa del Quattrocento</i>	135
FRANCESCA CORSI, <i>Ogier le Danois: dalla corte di Carlo Magno a eroe della Danimarca</i>	177
DONATELLA GAVRILOVICH, <i>Dall'evocazione del testo poetico allo spazio scenico parlante: la sperimentazione sinestetica in Russia</i>	187
ABSTRACTS	211

INTRODUZIONE

ILARIA SFORZA

Una riflessione sul tema delle ‘immagini vive’ non può prescindere da quanto Jean-Pierre Vernant scrisse a proposito del *kolossós*¹: sulle sue pagine, ancora oggi davvero illuminanti, riteniamo opportuno attirare l’attenzione dei lettori del primo tomo di questo fascicolo di *Horti Hesperidum*, dedicato all’esame di testimonianze risalenti al mondo antico, in particolare greco-romano.

Il termine *kolossós*, di origine preellenica², esprimeva inizialmente l’idea di ‘qualcosa di eretto’ che avesse funzione di segnacolo

¹ Presentato al colloquio su *Il segno ed i sistemi di segni*, organizzato dal Centre de recherches de psychologie comparative, Rymont, 12-15 aprile 1962, *Figuration de l’invisible et catégorie psychologique du double: le colossós* (VERNANT 1965, pp. 251-264) è stato ristampato più volte e tradotto in italiano in VERNANT [1965] 2001, pp. 343-358.

² CHANTRAINE 1931; BENVENISTE 1931 e ROUX 1960. Per una disamina recente sugli impieghi del termine ‘rappresentazione’ a partire dalle pratiche rituali attestate in Grecia e a Roma, si veda GINZBURG 1991, in particolare pp. 1224 e ss. Sui temi del rapporto tra visibile e invisibile, corpo umano e divino nel mondo antico, si rinvia al

sepolcrale, prima ancora che di vera e propria statua, per passare ben presto a indicare effigi di proporzioni gigantesche, ‘colossali’ appunto, secondo l’accezione odierna.

La stretta attinenza del *kolossós* al contesto funerario, come ha bene evidenziato Hans Belting a proposito dei teschi di Gerico risalenti al 7000 a.C. circa, rivestiti di calcare e dipinti come volti di statue o maschere, si esplica nella sua funzione di *sostituto* della persona viva: «Il *kolossós*, che in alcuni impieghi funerari figura al posto del cadavere assente, ha dunque la proprietà, come ‘doppio’ del defunto, di mettere in comunicazione il mondo dei vivi con quello dei morti, aprendo per così dire un varco, un sentiero che solo eccezionalmente può essere ripercorso in senso inverso»⁴.

Analogamente, nel rituale dell’apertura della bocca, praticato in Egitto fin dall’Antico Regno e testimoniato più compiutamente nei Libri dei Morti del Nuovo Regno (1550-1069 a.C.), le statue divine e/o regali, quelle dei privati, nonché le mummie e i sarcofagi antropoidi assumevano la valenza di ‘rappresentazioni’ della persona vivente o defunta⁵. Nella pratica di tale rituale, consistente nell’animare – o ‘far rinascere’ nel caso delle mummie – attraverso un insieme di formule magiche le cose inanimate, la statua – o la mummia – fungeva da tramite tra il mondo umano e quell’ordine cosmico che gli Egizi chiamavano *Maat*⁶. Fin dagli esordi, accanto a questo rituale ve n’era un altro

volume collettivo *CORPS DES DIEUX* 1986. Ulteriori riflessioni sul tema della statua, del ritratto e dell’*éidolon* nell’antichità greco-romana sono svolte da BETTINI 1992. Di estremo interesse per una ‘storia delle immagini’ che si propone di «esaminare l’immagine come fenomeno antropologico» è BELTING [2001] 2011, in particolare cap. 6. *Immagine e morte. L’incarnazione nelle culture dell’antichità (con un epilogo sulla fotografia)*, pp. 173-225.

³ BELTING [2001] 2011, pp. 176-179.

⁴ BETTINI 1992, p. 15.

⁵ Per una contestualizzazione del rituale, un riferimento alle principali testimonianze testuali ed epigrafiche e alla bibliografia critica si rinvia a NUZZOLO 2011, che ha ripreso di recente (NUZZOLO 2014) questi temi con una focalizzazione sulle valenze dell’oro. Alcune riflessioni sul rituale egizio dell’apertura della bocca in una prospettiva antropologica sono in BELTING [2001] 2011, pp. 196-198.

⁶ NUZZOLO 2011, p. 276 e nota 6 con riferimenti bibliografici.

complementare consistente nell'animare o 'far nascere' – è questo il senso della radice verbale *mes* utilizzata nei testi egizi – i simulacri delle divinità. Tale pratica si svolgeva in un luogo ben preciso, detto 'Casa dell'Oro' (*but-nebu*), presumibilmente l'*atelier* di artigiani e intagliatori sito all'interno del prestigioso tempio di Ptah a Menfi. Un ruolo fondamentale, nella pratica teurgica descritta dai testi, era svolto dall'oro: le statue, infatti, dovevano essere 'divinizzate' rivestendone l'anima, che era di bronzo o di legno, con lamine del prezioso materiale⁷.

Al *kolossós* bisogna affiancare, guardando al panorama culturale greco-arcaico, lo *xóanon* e il *brétas*: anch'essi solo approssimativamente antropomorfi, con braccia e gambe saldate al tronco, ma come il *kolossós* dotati della caratteristica di apparire 'vivi', erano portati entrambi in processione, rispondendo così alla funzione di 'idoli portatili', più leggeri del *kolossós*, la cui imponenza, secondo Vernant, è strettamente legata al concetto di 'immobilità'⁸. Particolarmente istruttivo per comprendere il valore di 'statua animata', attribuito a questi idoli mobili, è il cerimoniale relativo allo *xóanon* di Artemis Orthia descritto da Pausania (III 16, 10-11):

Presso di loro sta la sacerdotessa, con in mano la statua di legno (*xóanon*). Questa è di norma leggera, perché piccola, ma se i fustigatori moderano i colpi per riguardo alla bellezza o al rango di un efebo, subito il simulacro diventa così pesante che la sacerdotessa non lo può sostenere, e questa accusa i fustigatori, e dice che è loro colpa se è oppressa dal peso⁹.

Come osserva Carlo Brillante in merito a questa descrizione di Pausania, il fatto che la statua della dea divenisse più pesante ogni qualvolta i ragazzi non fossero frustati con la dovuta forza,

⁷ NUZZOLO 2014, pp. 44-45.

⁸ VERNANT [1965] 2001, p. 344.

⁹ MUSTI, TORELLI 1991, p. 103 (tr. a cura di D. Musti). Per una retrospettiva bibliografica sul rituale qui descritto si veda almeno la nota esplicativa *ibidem*, pp. 226-227.

«diventa abbastanza incomprensibile se non si pensa a una qualche presenza della divinità nell'immagine stessa»¹⁰.

Insomma, lo *xóanon* rientrerebbe nel novero delle 'statue animate', vale a dire delle effigi di culto percepite come vive in considerazione della capacità di manifestare la loro volontà alla presenza dei fedeli attraverso reazioni anche fisiche, a seconda del *trattamento* che la statua riceve nelle specifiche situazioni di culto. Se le testimonianze relative a questo fenomeno in Grecia per l'età antica appaiono scarse, più numerose appaiono invece per l'età successiva, sotto l'influsso di dottrine filosofiche come la *sympátheia* stoica e il neoplatonismo, che influenzarono, in seguito, il trattamento delle immagini sacre in età romana. Così commenta Brillante: «Ricorrendo a mezzi particolari (*sýmbola*, *synthémata*) che utilizzavano la magia simpatica, attraverso, cioè, tecniche basate su presunte affinità tra i simboli stessi e la divinità, si riteneva di poter far intervenire la divinità nell'oggetto materiale predisposto ad ospitarla. Se la statua era stata costruita secondo norme rigorose e debitamente consacrata, la presenza della divinità era praticamente sicura»¹¹.

La resa mimetica dell'immagine contribuiva certamente a rendere più efficacemente presente la divinità; tuttavia la resa mimetica non era condizione indispensabile perché la statua *divenisse* animata: «attraverso determinate cerimonie, la semplice materia rude (*hýle*) rende disponibile per l'uomo la presenza della divinità. Considerata sotto questo aspetto, la statua è vista come un corpo vuoto, un ricettacolo (*hypodochê*), che la divinità era chiamata a riempire con la sua presenza»¹².

Ma per tornare al saggio di Vernant, è utile osservare come lo studioso riconduca il *kolossós* – insieme alla nozione di sogno, *óneiros*, e a quella di 'apparizione soprannaturale', *phásma* – al medesimo ambito psicologico, proprio dell'esperienza del 'dop-

¹⁰ BRILLANTE 1988, p. 19.

¹¹ *Ibidem*, p. 20.

¹² *Ivi*.

pio'¹³. Ora, l'argomento del 'doppio' è di una tale vastità, se consideriamo l'attenzione che ha suscitato da parte di studiosi di varia formazione storico-letteraria, artistica e antropologica, che ci riesce difficile darne conto in poche parole¹⁴. In estrema sintesi, ci basterà ricordare come tale esperienza del 'doppio' trovi una delle sue più complete esplicazioni in un passo dell'*Agamennone* di Eschilo (410-426) in cui il coro rievoca liricamente le colpe di Elena e le conseguenze del suo tradimento sul marito abbandonato:

«Ahi, ahì, la nostra reggia, la nostra reggia e i suoi sovrani,
 ahì, quel letto nuziale e quelle impronte (*stíboi*) d'amore!
 Mi pare di vedere i silenzi di quell'abbandono: silenzio di umiliazione,
 silenzio che non recrimina, silenzio dell'offesa,
 e nel rimpianto d'amore (*pótho*) gli parrà
 che l'immagine (*phásma*) della sua donna fuggita al di là del mare sia
 ancora
 la signora della sua casa.

La grazia (*cháris*) delle belle statue (*keolossón*)
 ora gli è insopportabile:
 occhi vuoti (*ommáton d'en acheniaís*) in cui si è disseccato
 ogni desiderio d'amore.

E fantasmi nel sogno (*oneiróphantoi*), dolorose illusioni,
 verranno a portargli un vano piacere:
 vano sì quando qualcuno crede di vedere ciò che gli è caro
 e lo stringe tra le braccia, ma l'immagine svanisce presto

¹³ VERNANT [1965] 2001, pp. 348-350.

¹⁴ Nel solco della tradizione di studi inaugurata da VERNANT [1965] 2001 sul doppio, il ritratto e la maschera come aspetti dell'identità del soggetto, proseguita in IDEM 1989 e IDEM 1990, l'iconologa e antropologa del mondo greco antico Françoise Frontisi-Ducroux ha continuato la riflessione del maestro in FRONTISI-DUCROUX 1995 e, insieme a lui, in VERNANT, FRONTISI-DUCROUX 1997. Di straordinario interesse, su questi temi, è inoltre la raccolta di saggi *LA MASCHERA, IL DOPPIO E IL RITRATTO* 1991. Per ulteriori riferimenti bibliografici sul tema del doppio nella Grecia antica, a partire dagli impieghi del duale nell'epica omerica e dalle immagini doppie attestate nella ceramica corinzia e attica, mi si consenta di rinviare a SFORZA 2007a.

sui sentieri volatili del sonno¹⁵.

«Mai la presenza di questa donna», commenta Vernant, «ha così gravemente pesato su questa dimora come da quando l'ha lasciata»¹⁶; il desiderio (*póthos*) dello sposo abbandonato produce l'illusione della presenza dell'amata, attraverso alcuni *doppi* di Elena, percepiti come reali: in primo luogo le impronte (*stíboi*, v. 411), lasciate da Elena nel letto nuziale¹⁷; quindi il *phásma*, fantasma della donna assente (415), che pare qui regnare sul palazzo di Menelao; poi i *kolossóï*, le statue cioè, che riproducono la sposa assente e che assolvono qui la funzione di 'figurine di sostituzione' come quelle utilizzate nella magia amorosa per evocare l'assente o nei riti funebri per evocare il morto¹⁸; infine, le visioni che si presentano in sogno, *oneiróphantoi* (420), e che arrecano una vana gioia. Queste ultime, infatti, appaiono dotate di una propria autonomia rispetto al modello, che è la persona viva di cui riproducono le sembianze, secondo quella concezione appartenente alla mentalità della Grecia antica che riconosce ai sogni lo *status* di entità 'autonome'; si tratta dei cosiddetti *sogni oggettivi* (*Aussenträume*), durante i quali il dormiente riceve la visita di una figura onirica realmente esistente, oppure di

¹⁵ CENTANNI 2003 (tr. a cura di M. Centanni), p. 423.

¹⁶ VERNANT [1965] 2001, p. 349.

¹⁷ Per questa interpretazione di *stíboi* si rinvia a DEVEREUX 1976, pp. 86-88; si veda inoltre BRILLANTE 1988, pp. 25-28: «è più probabile che il termine faccia riferimento alle "impronte" lasciate nel letto nuziale. La descrizione ne guadagnerebbe in efficacia», p. 26 e nota 34, p. 25. Ulteriore bibliografia in BETTINI 1992, nota 39, p. 23 e pp. 18-19: «L'impronta è parte della persona, magicamente connessa a lei per contatto e similarità. [...] L'impronta corporale ha dunque in sé uno straordinario potere di evocazione rispetto a ciò che l'ha marcata: tanto forte questo potere, da essere oggetto di specifiche prescrizioni e credenze nella cultura greca».

¹⁸ Cfr. PICARD 1933 e BETTINI 1992, p. 17: «L'immagine consolatrice (e, si può pensare, 'dagli occhi pieni') si rovescia così nell'immagine odiosa, dolorosa, e dagli occhi vuoti». Secondo BELTING [2001] 2011, pp. 220-221, le orbite vuote prive di sguardo proverebbero qui che non vi è più alcuna vita nell'immagine, per quanto, si potrebbe obiettare, una vita nell'immagine non vi è mai stata.

un'immagine, *éidolon*, che «esiste oggettivamente nello spazio ed è indipendente dal sognatore»¹⁹.

Ma torniamo per un attimo ai *kolossói* ben fatti che riproducono o ricordano a Menelao l'immagine della sposa assente²⁰: il coro afferma che la loro *cháris* – grazia o meglio luce come si chiarirà in seguito – riesce odiosa al marito, dal momento che «vi si è disseccato ogni desiderio d'amore» (416-419)²¹. Letteralmente, l'espressione *ommáton d'en acheníais* si potrebbe tradurre «negli occhi vuoti» o meglio «nel vuoto degli occhi» e farebbe riferimento «alla vuotezza degli occhi, ossia alle orbite vuote degli occhi delle statue»²²: essa evocherebbe così, insieme all'impiego del termine *kolossói*, un contesto culturale funerario, in cui la statua è, come più volte osservato in queste pagine, il *sostituto* del morto (o dell'amata) assente. Non solo, l'assenza di sguardo nelle statue in questione, secondo l'interpretazione proposta, diventa l'elemento distintivo della morte rispetto alla vita, dell'imitazione rispetto all'originale 'vivo': si pensi al potere attribuito nelle civiltà antiche allo sguardo di rendere *viva* l'effigie²³.

Come osserva infine Vernant, «tutti questi “doppi”, sostituti per Menelao della sposa, non hanno altro effetto che quello di rendergli più sensibile e più insopportabile il vuoto della sua assenza: ché manca loro quel che fa d'Elena una vera donna: la *cháris*, lo splendore, la radiosità della vita»²⁴.

¹⁹ DODDS [1951] 1988, pp. 3-15, in particolare pp. 5 e ss. Sul tema si veda inoltre GUIDORIZZI 1988 e, più di recente, IDEM 2013 (rec. di SFORZA 2013).

²⁰ Entrambe le interpretazioni sono possibili: FRAENKEL 1962, II, pp. 218-219 vi ravvisava delle statue di *korai* attiche, mentre PICARD 1933, pp. 341 e ss. riteneva si trattasse di ritratti di Elena. BRILLANTE 1988, nota 38, p. 27, sembra propendere per questa seconda interpretazione, mentre BETTINI 1992, p. 17 e nota 37, p. 23, per la prima.

²¹ εὐμόρφων δὲ κολοσσῶν / ἔχθεται χάρις ἀνδρί: / ὀμμάτων δ' ἐν ἀχηνίαις / ἔρρει πᾶσ' Ἀφροδίτα.

²² BRILLANTE 1988, p. 27.

²³ Sul tema dello sguardo delle statue, in una prospettiva storico-antropologica, si rinvia alle belle pagine di BETTINI 1992, pp. 167-178.

²⁴ VERNANT [1965] 2001, p. 350.

La vicinanza del ritratto all'ambito della morte è, inoltre, esplicitata nel noto passo dell'*Alceste* in cui Admeto esprime il proposito di farsi costruire da abili artefici un'immagine della moglie perduta da collocare al suo posto nel letto nuziale, in modo tale che, evocando il nome della sposa e abbracciandone l'effigie, egli possa almeno avere l'illusione di possedere chi non c'è più, al fine di raggiungere un sia pur 'gelido piacere' (*psychrá térsis*)²⁵:

Imitato dalla mano di abili artefici, il tuo corpo
giacerà nel mio letto: su di lui
mi lascerò cadere, e cingendolo con le braccia
griderò il tuo nome: e crederò di avere fra le braccia
la mia cara moglie, pur non avendola.
Freddo piacere (*psychrá térsis*), lo so, ma tuttavia
potrà alleggerire il peso dell'anima.

Come osserva Brillante confrontando questi versi con il brano dell'*Agamennone* citato sopra, «l'idea di freddezza, di rigidità, di morte è spostata, nel luogo dell'*Alceste*, sull'aggettivo. [...]. Tali espressioni [*i.e. éumorphoi kolossói, psychrá térsis*] evidenziano il fatto che in entrambi i casi si tratta pur sempre di recuperi parziali, semplicemente consolatori, non suscettibili di sostituirsi al reale. Le immagini possono prender vita in momenti particolari, ma non riescono, nonostante l'eccellenza degli artefici e i desideri degli uomini, a sostituirsi interamente al modello»²⁶.

L'immagine intrattiene, infatti, con l'originale un rapporto di partecipazione metonimica, vale a dire un rapporto di prossimità, che presso i popoli antichi prescinde dalla sua perfetta somi-

²⁵ EUR., *Alc.* 348-354: σοφῆ δὲ χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν / εἰκασθὲν ἐν λέκτροισιν ἐκταθήσεται, / ᾧ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας / ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις / δόξω γυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν: / ψυχρὰν μὲν, οἶμαι, τέρσιν, ἀλλ' ὅμως βάρος / ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν. Per la traduzione e il commento di questi versi si rinvia a BETTINI 1992, pp. 25-38; per una dettagliata analisi del lungo discorso di Admeto, a FRANCO 1984.

²⁶ BRILLANTE 1988, pp. 29-30.

gianza all'originale; qualora si tratti di un'immagine divina, è possibile, attraverso rituali ben precisi, evocare la presenza della divinità nel suo ritratto, a prescindere, appunto, dalla sua resa mimetica²⁷.

Secondo una tradizione bene attestata dalle fonti, le statue plasmate da Dedalo, prototipo mitico dell'artista nell'immaginario degli antichi e dei contemporanei vissuto ai tempi in cui Edipo era re di Tebe e Minosse di Cnosso²⁸, *erano come esseri viventi*: potevano vedere e camminare proprio come persone vive. Ma in che senso? La testimonianza più completa in merito è quella di Diodoro Siculo (IV 76 1-3):

Nello scolpire gli *agalmata* egli fu tanto superiore a tutti gli uomini, che le generazioni posteriori inventarono una storia su di lui secondo la quale le statue fatte da lui erano come esseri viventi. Infatti potevano vedere, camminare e in sostanza preservavano così bene le caratteristiche dell'intero corpo, che la statua fatta da lui sembrava un essere vivente. E poiché egli fu il primo a rappresentare gli occhi aperti e a rendere le gambe separate, le braccia e le mani staccate dal corpo, era naturale che ricevesse l'ammirazione degli uomini, dal momento che gli artisti che erano venuti prima di lui avevano fatto gli *agalmata* con gli occhi chiusi, con le mani che scendevano lungo i fianchi, e rimanevano attaccate ad essi²⁹.

Sembra quindi che l'illusione di vita delle statue create da Dedalo dipendesse dall'introduzione di importanti accorgimenti stilistici, come la separazione dei piedi che generava l'illusione del movimento e, soprattutto, la realizzazione delle pupille a riempire le orbite vuote con l'effetto di accenderne lo sguardo, con-

²⁷ Interessanti considerazioni sui rapporti tra l'oggetto e la sua rappresentazione sono condotte da BRILLANTE 1988, pp. 20-22 a partire da JAKOBSON 1973, pp. 184-185.

²⁸ Cfr. PAUS. X 17, 4; VIII 53, 8.

²⁹ Tr. a cura di PUGLIARA 2003, p. 198, a cui si rinvia per un inquadramento cronologico di Dedalo attraverso l'esame delle fonti antiche, pp. 176-207. Sulla figura leggendaria dell'artista e sui termini che descrivono nelle fonti antiche la sua *téchne*, di fondamentale interesse FRONTISI-DUCROUX 1975, II. *Dédale*, pp. 85-192.

ferendo dunque, simbolicamente, la vita alle immagini. Sarebbe allora, diversamente da quanto osservato in queste pagine per gli idoli arcaici, proprio l'elevato livello di *mimesis* a conferire alle statue di Dedalo un'animatezza eccezionale. Così venne a crearsi la tradizione, attestata da numerose fonti – per lo più commedie e drammi satireschi, e ripresa da autori tardi come Luciano e Dione Crisostomo –, secondo cui le statue di Dedalo sarebbero state talmente inclini alla vita, desiderose per così dire di entrarne in pieno possesso, da tentare la fuga e richiedere pertanto di essere legate al loro piedistallo. La diffusione di questa credenza è tale che l'espressione *tá Daidáleia* è così glossata dal lessicografo Esichio che si rifà ad Aristofane: «le statue di Dedalo, che devono essere legate dal momento che scappano via»³⁰.

L'idea che le statue debbano essere legate perché non fuggano, peraltro, non è nuova nella Grecia antica; basti pensare alla storia di Atteone, tramandata nella città di Orcomeno in Beozia e così riferitaci da Pausania (IX 38, 5):

Riguardo ad Atteone, da parte degli Orcomenii si racconta che uno spettro (*eidolon*) con delle pietre in mano devastava la loro terra. Quando interrogarono l'oracolo di Delfi, il dio li invitò a trovare eventuali resti di Atteone e a seppellirli sotto terra e li invitò anche a fare un'immagine bronzea dello spettro e a fissarla a una pietra con del ferro. Io stesso ho visto questa statua così fissata; ad Atteone offrono ogni anno sacrifici di rango eroico³¹.

Il racconto di Pausania ci porta di nuovo a riflettere sulla funzione del *kolossós* di 'fissare', visto che esso è saldamente conficcato nel terreno, lo spirito del defunto impedendogli di 'svolaz-

³⁰ HSCH., s.v. Δαιδάλεια: Αριστοφάνης τὰ ὑπὸ Δαιδάλου κατασκευασθ'εντα ἀνδριάντα ὡς διὰ ἀποδιδράσκειν δεδεμένον. Per l'esame di altre fonti successive che riprendono questa tradizione si rinvia a PUGLIARA 2003, pp. 187-197.

³¹ MOGGI, OSANNA 2010, p. 185 (tr. a cura di M. Moggi), commento a p. 431: «Si tratta di una delle numerose statue "incatenate", note nel mondo greco, il cui significato va individuato nel potere particolare attribuito alla statua e alla figura divina o eroica rappresentata, della quale debbono essere neutralizzati gli aspetti negativi».

zare' arrecando disturbo ai vivi; pertanto, secondo Vernant, «la sua funzione è ad un tempo di tradurre in una forma visibile la potenza del morto e di inserirla, in modo conforme all'ordine, nell'universo dei vivi. Il segno plastico non è separabile dal rito; non assume tutti i suoi significati se non attraverso le procedure rituali di cui è oggetto. Il segno è "agito" dall'uomo e racchiude esso stesso una forza attiva. Ha una virtù efficace»³².

Quanto all'importanza dello sguardo come espressione della vitalità della statua, non mancano esempi, nella Grecia antica, di statue che distolgono gli occhi per non assistere, ad esempio, al compimento di un'azione empia. L'episodio più noto è certamente quello dello stupro di Cassandra da parte di Aiace, alla vista del quale il Palladio, antichissima e prodigiosa immagine della dea Atena custodita nella rocca di Ilio, avrebbe distolto lo sguardo in segno di riprovazione e di orrore, esprimendo quasi una reazione emotiva ai drammatici eventi che allora si stavano svolgendo. All'episodio, tra gli altri, fa riferimento Callimaco nel I libro degli *Aitia*:

Questi [*i.e.* Aiace d'Oileo] dopo la distruzione di Ilio fu responsabile della rovina dei Greci. Infatti violentò Cassandra, figlia di Priamo, che si era rifugiata come supplice di Atena nel recinto sacro della dea, così che la dea alzò gli occhi del simulacro verso il soffitto e suscitò delle grandi tempeste contro i Greci che ritornavano in patria ed erano arrivati all'altezza dell'Eubea, perché molti di loro perissero³³.

Riprendendo alcuni degli spunti emersi finora, noteremo che la possibilità di una statua di racchiudere la presenza del suo prototipo – umano o divino – di cui riproduce, in modo più o meno fedele, le fattezze, appare legata per lo più alla sua capacità di 'movimento'. Se per movimento intendiamo non solo la possibilità di muovere gli occhi o l'intero corpo per fuggire, come

³² VERNANT [1965] 2001, pp. 356-357.

³³ Fr. 35 Pfeiffer (tr. a cura di D'ALESSIO 2006). Per l'analisi di altre fonti antiche che riportano l'episodio, si veda PUGLIARA 2003, pp. 166-172.

accadeva proverbialmente alle statue di Dedalo, ma anche di essere ‘agita’ ovvero di divenire protagonista di un’azione rituale, come accadeva, per esempio, allo *xóanon* di Artemis Orthia, ravviseremo nelle diverse tipologie di idolo arcaico una potenziale vitalità data dal rapporto di partecipazione dell’idolo alle qualità dell’originale. Non solo, l’abilità tecnica raggiunta dai due massimi artefici letterariamente celebrati, Efesto e Dedalo³⁴, riesce ad imprimere nell’opera una vitalità che si manifesta in grado via via più forte quanto più la copia appare fedele al modello. «I *dáidala* di dei ed eroi possiedono un pregio assoluto, che viene loro esplicitamente riconosciuto: la verisimiglianza. Nelle descrizioni di *dáidala* figurati compare costantemente un riferimento alla *vita apparente* di ciò che ritraggono, alla perfezione della resa mimetica; le scene, i personaggi, i motivi rappresentati vengono sempre definiti “simili a esseri viventi” [...]»³⁵.

A proposito della verisimiglianza come requisito dell’opera d’arte è utile ricordare qui il ben noto aneddoto, riportato nella *Storia naturale* da Plinio il Vecchio (XXXV 151), sulla nascita della ‘plastica’, ovvero della scultura in creta:

Butade Sicionio, vasaio, per primo trovò l’arte di foggare ritratti in argilla, e questo a Corinto, per merito della figlia che, presa d’amore per un giovane, dovendo quello andare via, tratteggiò i contorni della sua ombra, proiettata sulla parete dal lume di una lanterna; su queste linee il padre impresse l’argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con gli altri oggetti di terracotta, lo mise in forno e tramandano che fu conservato nel Ninfeo finché Mummio non distrusse Corinto³⁶.

³⁴ Alla discendenza di Dedalo da Efesto fa riferimento PLAT., *Alc.* 121 a: «La nostra [i.e. stirpe], o Alcibiade, [risale] a Dedalo e quella di Dedalo ad Efesto, figlio di Zeus». Sullo scambio tra Efesto e Dedalo, con funzioni sostanzialmente equivalenti, in alcuni racconti mitici, si veda PUGLIARA 2003, pp. 176-183.

³⁵ *Ibidem*, p. 180.

³⁶ Tr. a cura di CORSO, MUGELLES, ROSATI 1988, p. 473. Il brano di Plinio fornisce lo spunto per una più approfondita riflessione sulla ‘nascita dell’immagine’ in BETTINI 1992, cap. I. *Un vasaio che non era geloso*, pp. 10-12 ed è ricordato da BELTING [2001] 2011, nel paragrafo 6.11. *Silhouette e skiagraphia nell’antichità*, pp. 217-221.

Nel racconto di Plinio è interessante notare come sia presente un elemento di mediazione tra l'originale, il giovane amato dalla figlia di Butade, e il suo ritratto: questo elemento è la sua ombra. È quasi superfluo, a questo punto, soffermarsi sul legame di affinità tra l'ombra, in greco *skia*, e altre figurazioni psicologiche del doppio quali il *phasma*, l'«apparizione soprannaturale» e l'*óneiros*, il «sogno». Insieme al *kolossós* e alla *psyché*, entrambi annoverati tra quei fenomeni ben definiti cui si applica il termine di *éidola*, anche la *skia* rientra, secondo Vernant, nella categoria psicologica del 'doppio': «L'unità di questi fenomeni, che sono per noi così disparati, viene dal fatto che, nel contesto culturale della Grecia arcaica, essi sono afferrati nello stesso modo dalla mente e rivestono un significato analogo: perciò è lecito parlare, a loro proposito, d'una vera categoria psicologica, la categoria del "doppio", che presuppone un'organizzazione mentale differente dalla nostra. Un "doppio" è tutt'altra cosa che un'immagine. Esso non è un oggetto "naturale", ma non è neanche un prodotto mentale: né un'imitazione d'un oggetto reale, né un'illusione della mente, né una creazione del pensiero. Il doppio è una realtà esterna al soggetto, ma che, nella sua apparenza stessa, s'oppone, per il suo carattere insolito, agli oggetti familiari, allo scenario consueto della vita. Esso si muove su due piani contrastanti ad un tempo: nel momento in cui si mostra presente, si rivela come qualcosa che non è di qui, come appartenente ad un inaccessibile altrove»³⁷.

È dunque possibile, secondo Vernant, individuare due processi complementari: la trasformazione della persona viva in statua, che si realizza emblematicamente attraverso lo sguardo pietrificante della Gorgone, e il conferimento di animatezza a ciò che è inanimato, a conseguenza di un'abile lavorazione del materiale, in modo particolare del metallo, come mostra l'esempio delle ancelle d'oro, in tutto simili a ragazze vere, che servono

³⁷ VERNANT [1965] 2001, p. 348.

l'artigiano divino Efesto nell'*Iliade*³⁸. È questo secondo processo che a noi interessa qui considerare come tipologia di 'immagine viva' o meglio percepita come tale secondo la mentalità della Grecia arcaica.

Vernant, partendo dall'opposizione binaria morte = silenzio *vs.* vita = voce (*phoné*), arriva alle seguenti conclusioni: «Animare una statua, di pietra o di terra, darle la vita dopo averla modellata [...] è metter in essa una "voce", una *phonés*. E, a partire dall'espressione teognidea 'come una pietra senza voce' (*bóste líthos áphthongos*)³⁹, asserisce: «Invece, le pietre metalliche che risuonano, quando le si percuote, come il bronzo, o il vasellame che crepita nel forno, quando lo si cuoce, sono considerati come animati e vivi, poiché sfuggono al silenzio comune delle pietre mute»⁴⁰. Un'analoga contrapposizione è possibile individuare tra il 'freddo' della morte, associabile alla *psyché*, inafferrabile anima o fantasma del defunto, o anche alla statua di pietra, e il 'calore' della vita, simile a quello del fuoco, che si sprigiona durante la lavorazione dei metalli, un calore che dona o meglio restituisce – assieme alla luminosità – anche (l'illusione del)la vita. Fa parte di queste opposizioni semantiche anche quella tra luce e buio, associati rispettivamente alla vita e alla morte. L'opposizione è delle più comuni in tutte le culture, compresa quella occidentale odierna, al punto che quasi non meriterebbe di essere qui evocata, se non vi fosse, nella lingua greca, un sostantivo che si pone all'incontro tra luce e bellezza, *cháris*, comunemente tradotto con la parola 'grazia'⁴¹.

³⁸ HOM., *Il.* 18, 417-420: «Sorreggevano il loro signore due ancelle d'oro, che sembravano vive; avevano intelletto e ragione e voce e forza e abilità nel lavoro per dono degli dei immortali» (tr. a cura di CIANI, AVEZZÙ 1998, p. 843).

³⁹ THEOGN., 568-569.

⁴⁰ VERNANT [1965] 2001, pp. 353-354.

⁴¹ Per i significati di *cháris* a partire dagli impieghi omerici, cfr. LATACZ 1967, pp. 78-98. Il gruppo molto antico di cui fa parte *cháris* è già presente in miceneo nei nomi maschili *kariseu* e *karisijo*: cfr. CHANTRAINE 1968, *s.v.*, p. 1247; la gamma dei significati che esso esprime nella lingua greca è estremamente ampia: cfr. LATACZ 1967, p. 79: «Man kann das Wort als eines der produktivsten der griechischen Sprache bezeichnen». Tale varietà si desume già solo da un rapido esame degli impieghi omerici dell'aggettivo *χαρίεις*, che ne deriva: in HOM., *Il.* 1, 39 riferito a un tempio (*νηόν*); in

In funzione del nostro discorso, vale la pena spendere alcune considerazioni sul significato di questo sostantivo, su cui gli studiosi non si sono mai abbastanza soffermati. «La bellissima Charis / dal velo splendente» è nell'*Iliade* la sposa di Efesto. Nel celebre passo in cui Teti rende visita al dio per chiedergli la fabbricazione delle armi di Achille, Charis la accoglie amorevolmente⁴². La moglie dell'artigiano divino – che in Esiodo si chiama Aglaie, 'la splendente'⁴³ – gode qui dell'epiteto *liparokrédemnos*, «dal velo splendente», *hapax* in Omero, che ne sottolinea l'essenza: appunto riferita alla 'luce'. Le Cariti, secondo Esiodo figlie di Zeus e dell'Oceanina Eurynome, i cui nomi individuali Aglaie, Euphrosyne e Thalie appaiono rispettivamente legati alla luce, alla felicità e alla ricchezza, ispirano con il loro sguardo l'amore che scioglie le membra⁴⁴. Queste creature ambivalenti sono, nella tradizione mitica greca, 'dispensatrici di ricchezze', una funzione eccezionalmente attribuita in Esiodo agli uomini della stirpe aurea, trasformati in demoni dopo la morte⁴⁵.

5, 905 a vesti (εἴματα); in 6, 90 = 6, 271 (χαριέστατος) riferito al peplo da offrire ad Atena; in 8, 204 = 9, 599 ai doni (δῶρα); in 16, 798 alla fronte (μέτωπον) di Achille, detto divino (θεῖος); in 18, 24 al viso (πρόσωπον) dell'eroe che se lo cosparge di polvere alla notizia della morte di Patroclo; in 22, 403 alla testa di Ettore (κάρη) trascinata nella polvere da Achille; in 22, 511 a vesti (εἴματα) fatte da mano di donna; in 24, 348 alla giovinezza ricca di grazia (χαριεστάτη ἦβη). Uno studio di dettaglio sugli impieghi e i significati del sostantivo è svolto da LOEW 1908.

⁴² HOM., *Il.* 18, 382-383: τὴν δὲ ἶδε προμολοῦσα Χάρις λιπαροκρήδεμος / καλή, τὴν ὄπτιε περικλυτὸς ἀμφιγυῆεις («La vide Charis dai veli splendenti, la bella sposa dello Zoppo glorioso», tr. a cura di CIANI, AVEZZÙ 1998, p. 841).

⁴³ HES., *Theog.* 945. Pasítea, invece, un'altra delle Cariti, è promessa in sposa al Sonno da Era in cambio del suo aiuto nell'inganno a Zeus (HOM., *Il.* 14, 267-269), su cui cfr. JANKO 1994, pp. 193-194.

⁴⁴ HES., *Theog.* 907-911.

⁴⁵ HES., *Op.* 126. Per la duplice valenza delle tre Cariti nel mito, dee della bellezza e della gioia da un lato, ma anche personificazioni di demoni infernali dall'altro, si veda ZIELINSKI 1924. Per la funzione di 'dispensatrici di ricchezza', generalmente associata alle Cariti ed eccezionalmente attribuita in HES., *Op.* 126 agli uomini della prima stirpe aurea dopo la loro morte, si rinvia a VERNANT [1960] 2001, p. 25, nota 6.

Il sostantivo *cháris* è invece impiegato nell'*Iliade* nella celebre scena di seduzione di Zeus da parte di Era:

Si cinse con una cintura ornata da cento frange, e ai lobi forati appese orecchini con tre perle rotonde che risplendevano di grazia (*cháris*) infinita⁴⁶.

Come è stato osservato, la cintura di Era – qui adorna di frange certamente d'oro come l'egida di Atena «incorruttibile e immortale» in *Il.* 2, 448 – ricorda quella con orli d'oro da cui pendevano spirali anch'esse d'oro di una principessa sepolta in una tomba micenea⁴⁷. Dunque, lo splendore che promana dalla figura di Era, sottolineato dal verbo *apolámpomai*, «faccio brillare, risplendo», sembra in qualche modo connesso alla bellezza dei monili di cui la dea si è adornata per sedurre il suo sposo.

Ma sarebbe riduttivo vedere nel sostantivo *cháris*, e nell'aggettivo *charieis* che ne deriva, la mera espressione della seduzione femminile. Che vi sia dietro un'idea che va ben oltre i significati espressi nella nostra lingua dal sostantivo 'grazia' e dall'aggettivo 'grazioso', lo suggerisce una similitudine riferita a Odisseo in momenti cruciali della sua tormentata vicenda di naufrago. La incontriamo una prima volta quando l'eroe, approdato a Scheria e amorevolmente soccorso dalla principessa Nausicaa, grazie all'intervento di Atena, riacquista, lavandosi nel fiume, il suo aspetto regale (6, 227-237):

Come si fu tutto lavato e unto d'olio copioso, indossò le vesti che gli aveva donato la vergine casta: allora Atena, la figlia di Zeus, lo rese più grande, più robusto a vedersi e dal capo gli fece scendere folte come giacinti le chiome. *Come quando versa oro attorno all'argento un artefice istruito in tutte le arti da Efesto e da Pallade e crea fascinosi monili, così gli versò fascino sul capo e sulle spalle la dea.* Poi egli sedette in disparte sulla

⁴⁶ HOM., *Il.* 14, 181-183: ζώσατο δὲ ζώνῃ ἑκατὸν θυσάνοις ἀραρυίῃ, / ἔν δ' ἄρα ἔρματα ἦκεν ἐϋτρήτοισι λοβοῖσι / τρίγλῃνα μορόεντα: χάρις δ' ἀπελάμπετο πολλή (tr. a cura di CIANI, AVEZZÙ 1998, p. 653).

⁴⁷ PERSSON 1931, pp. 14, 40 e JANKO 1994, p. 176 con altra bibliografia.

riva del mare, scintillante di bellezza e di grazia: lo contemplava la vergine⁴⁸.

La stessa similitudine è ripetuta quando Odisseo viene lavato dalla dispensiera Eurinome prima del suo incontro chiarificatore con Penelope⁴⁹. In entrambi i passi, l'azione di Atena che rende Odisseo più grande e più possente nell'aspetto, facendogli scendere dal capo riccioli simili al fiore del giacinto, è paragonata a quella di un abile artefice, istruito da Efesto e da Pallade Atena e reso abile in ogni *téchne*, il quale *versa* l'oro intorno all'argento, realizzando opere piene di grazia, *érge charienta*, proprio come la dea *versa* sul capo e sulle spalle di Odisseo la *charis*, lo *splendore*.

Il verbo su cui si impernia l'intera similitudine è *perichéuo* che esprime l'idea di far colare un materiale da un recipiente; il prefisso esprime invece l'operazione dell'artefice di far 'girare intorno' quel materiale per ricoprire d'oro l'opera che è d'argento⁵⁰. Significativo l'impiego traslato del verbo con il prefisso *kat-* per la *cháris* che Atena infonde, diremmo quasi 'versa', sul capo e sulle spalle di Odisseo. Qui il corpo dell'eroe diviene a sua volta opera d'arte, e suscita ammirazione nella giovane Nausicaa. Quella che noi traduciamo come «grazia», *cháris*, è

⁴⁸ HOM., *Od.* 6, 232-235: ὥς δ' ὅτε τις χρυσὸν περιχέεται ἀργύρῳ ἀνὴρ / ἴδρις, δὴν Ἥφαιστος δέδραεν καὶ Παλλὰς Ἀθήνη / τέχνην παντοίην, χαρίεντα δὲ ἔργα τελείει, / ὥς ἄρα τῷ κατέχευε χάριν κεφαλῇ τε καὶ ὤμοις. Le traduzioni dall'*Odissea* sono a cura di FERRARI 2001.

⁴⁹ HOM., *Od.* 23, 159-162.

⁵⁰ Sul significato di *perichéuo* si veda il commento di HAINSWORTH 1982, p. 212: ipotizzando una scarsa conoscenza delle tecniche di lavorazione dei metalli da parte dell'autore del brano, Hainsworth richiama *Od.* 3, 430-437, dove un fabbro, alla presenza della dea Atena, avvolge d'oro le corna della giovenca da immolare alla dea. L'evocazione generica, ai vv. 432-433, degli strumenti del fabbro (incudine, mazza e tenaglia da fuoco) appare qui in contraddizione con l'operazione di ricoprire d'oro le corna di una giovenca viva, operazione che poteva essere fatta solo a freddo, per mezzo di una lamina dorata: cfr. WEST 1981, p. 327. Ad ogni modo, anche in questo passo, l'impiego di *perichéuo* per l'operazione di *avvolgere* le corna della giovenca con dell'oro, presumibilmente una lamina dorata, suggerisce un impiego *specifico* del verbo in riferimento alla lavorazione dell'oro. Più in generale, per i riferimenti alla tecnica di lavorazione dei metalli in Omero, si veda GRAY 1954.

dunque il pregio, sotto l'aspetto specifico della luminosità, conferito da un artefice alla sua opera *bagnandola*, per così dire, nell'oro.

Anche nel passo corrispondente che si svolge nel palazzo di Odisseo (23, 153 e ss.) è descritta la purificazione dell'eroe, attraverso l'immersione nella vasca, ad opera di Eurinome, la dispensiera: la similitudine fa dunque costante riferimento al 'bagno', sviluppandosi sul doppio livello concreto/simbolico del rivestirsi di oro/bellezza (= *cháris*), sotto l'aspetto specifico della luminosità, in riferimento sia all'opera d'arte sia al corpo dell'eroe. Le conseguenze dell'azione non tardano a manifestarsi. L'episodio del ventitreesimo canto si conclude così (v. 163):

Usci dalla vasca simile agli immortali (*athanátoisi homóios*) d'aspetto.

L'oro rende divini e incorruttibili, proprio come la *cháris* che gli dèi infondono nel corpo di Odisseo, rendendolo quasi divino e incorruttibile. Ora l'eroe è pronto a riconquistare il suo posto – e la sua funzione regale – come suggerisce l'azione di Odisseo, subito dopo i lavacri, di sedersi sul trono, al suo posto legittimo (v. 164)⁵¹.

In questa similitudine il corpo dell'eroe appare per così dire trasformato in statua per mano degli dèi che lo rendono luminoso, di una bellezza simile alla loro, *versandogli* sopra – sul viso e sulle spalle – la *cháris*, come farebbe l'artefice con la sua opera, al fine di renderla ancora più bella a vedersi, incorruttibile e immortale, come l'egida di Atena o la cintura di Era, splendenti d'oro.

Sembra d'altronde che la lavorazione del metallo più prezioso, cui rinvia genericamente la similitudine omerica del rinvigorirsi di Odisseo dopo l'intervento di Atena, conservi ancora nei poemi omerici quella valenza rituale che abbiamo ricordato in

⁵¹ L'osservazione è di LATACZ 1967, pp. 81-82 e ben si accorda con le considerazioni di VERNANT [1960] 2001, pp. 24-26 sulle valenze dell'oro: «L'oro di cui questa razza porta il nome è esso stesso, come è stato mostrato, un simbolo regale».

merito alle pratiche di teurgia dell'antico Egitto. Solo che al corpo mummificato e alla statua d'oro del rituale egizio si sotituisce in questa similitudine il corpo dell'eroe ancora vivo, reduce tuttavia da pericoli estremi – e dunque da una morte simbolica. Le conseguenze di tale azione 'rituale' sono in qualche misura simili: dopo l'intervento divino Odisso appare, in tutto il suo splendore regale, simile a un dio.

Il sostantivo *cháris*, che abbiamo incontrato in precedenza nel brano dell'*Agamennone* in riferimento ai *kolossói* del palazzo di Menelao, serve dunque a evidenziare una somiglianza tra l'originale – persona viva o divinità immortale – e la sua copia – statua o ritratto, tale da parere, in virtù della sua *cháris*, anch'essa viva. Il concetto espresso da *cháris* nell'accezione qui considerata sintetizza pertanto, nella Grecia antica, la luce dello sguardo, simbolo di vita, come pure lo splendore dell'opera d'arte realizzata in metallo prezioso – oro, argento o bronzo⁵².

La proprietà dei metalli di riflettere la luce contribuiva probabilmente, nella percezione comune, a rendere la statua più simile alla persona viva; come questa, infatti, essa era ritenuta in grado di guardare e di muoversi, quindi di vivere. È quanto accade agli automi realizzati in oro da Efesto nell'*Iliade*: le fanciulle d'oro (18, 417-420) che sostengono il padrone durante la visita di Teti alla fucina del dio non sono solo *simili a fanciulle vive*; esse possiedono pensieri, voce e capacità di compiere azioni esattamente come ancelle vive. Così i tripodi creati dall'artigiano divino, dotati di ruote d'oro, sono in grado di entrare da soli nell'assemblea divina e di tornare a casa (18, 373-377): il carattere prodigioso di simili creazioni è reso dall'espressione topica *tháuma idésthai*, «meraviglia a vedersi» (v. 377).

Le fanciulle d'oro e i tripodi semoventi di Efesto, dunque, non possiedono solo un'animatezza illusoria: le prime hanno pensieri in tutto simili a quelli umani, i secondi sono in grado di

⁵² Per le altre accezioni di *charis* nelle fonti greche, si rinvia alla disamina di LATACZ 1967.

muoversi *spontaneamente*. L'aspetto inquietante degli automi – poiché altro non sono queste invenzioni prodigiose del dio – risiede proprio nell'apparente spontaneità dei loro movimenti. Per la loro condizione di «realtà esterna al soggetto, ma che, nella sua apparenza stessa, s'oppone, per il suo carattere insolito, agli oggetti familiari, allo scenario consueto della vita» gli automi creati da Efesto si iscrivono pienamente nella categoria psicologica del doppio.

All'intersezione tra conoscenza innata e azione, tra intenzione e movimento spontaneo è il composto greco *autómatos*⁵³. Da questo aggettivo, originariamente deputato a descrivere «processi o eventi che hanno luogo da sé, senza dipendere da un agente esterno»⁵⁴, è derivato il sostantivo *autómaton* da cui il nostro 'automa', quell'insieme di processi meccanici, che avvengono cioè «senza alcun intervento esterno», *mechanikós*, ma che nascondono in realtà un congegno occulto grazie al quale il loro movimento *appare* spontaneo. È tale illusione di *animatezza* a produrre *tháuma*, «meraviglia», in chi osserva ed è proprio la natura ingannevole dell'*autómaton*, il cui principio, *arché*, rimane nascosto per chi guarda, a rendere il cavallo di Troia l'antesignano di tutti gli automi⁵⁵.

Nel noto passo dell'*Odissea* (8, 492-495) in cui Odisseo invita il cantore Demodoco a raccontare l'inganno del cavallo costruito da Epeo, altro leggendario artefice, con l'aiuto di Atena, il cavallo di legno è definito *dólon*, «inganno»:

Su, spostati più avanti e canta l'ideazione del Cavallo di legno che una volta Epeo fabbricò con l'aiuto di Atena e che il nobile Odisseo portò a mo' di trappola (*dólon*) sulla rocca dopo averlo affollato di eroi che

⁵³ Per un'analisi degli impieghi epici di *autómatos* e di altri composti con lo stesso prefisso, mi si consenta di rinviare a SFORZA 2007b.

⁵⁴ La definizione è di CAMBIANO 1994, pp. 628 e ss., cui si rinvia per un approfondimento sull'etimologia e i significati del termine.

⁵⁵ Interpreta il cavallo di Troia come un *pharmakós* dai poteri nefasti e lo pone a confronto con altre statue contenenti un inganno in racconti mitici FARAONE 1992, pp. 94-100; il tema è ripreso da PUGLIARA 2003, pp. 164-166, cui si rinvia per la bibliografia di riferimento.

saccheggiarono Ilio⁵⁶.

Secondo gli scolii all'*Eneide*⁵⁷, risalirebbe al poeta epico Arctino, autore dell'*Ilii excidium*, la notizia che il cavallo ligneo della lunghezza di cento piedi e della larghezza di cinquanta, avesse coda, ginocchia e occhi mobili, come un vero e proprio automa⁵⁸. Del resto è noto come la *fatalis machina* sia dotata in Virgilio stesso, che riprendeva forse questo particolare da fonti per noi perdute, di una sorta di naturale animatezza, quando con l'ausilio di rulli scorrevoli, che i Troiani dispongono sotto le zampe del cavallo e di lacci che gli legano al collo, gravida d'armi, *feta armis*, valica i muri di accesso alla città⁵⁹.

L'apparente spontaneità del movimento degli automi, a cui l'autore ellenistico Erone di Alessandria, vissuto all'incirca nel I secolo d.C., dedica l'opera *Περὶ αὐτοματοποιητικῆς*, era paragonata già da Aristotele nel *De motu animalium*, al movimento 'naturale' degli esseri viventi, con la differenza che, se in entrambi – esseri viventi e automi – il movimento poteva essere trasmesso da una parte all'altra dell'organismo o del congegno

⁵⁶ HOM., *Od.* VIII 492-495: ἀλλ' ἄγε δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον / δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήνῃ, / ὄν ποτ' ἐξ ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε δῖος Ὀδυσσεύς / ἀνδρῶν ἐμπλήσας οἷ ῥ' Ἴλιον ἐξάλαπαξαν.

⁵⁷ Lo scolio in questione fa riferimento al celebre passo di VERG., *Aen.* II 13-20: «Stremati dalla guerra e respinti dai fati, / i capi dei danai, trascorsi ormai tanti anni, / per divina arte di Pallade costruiscono un cavallo / a misura di monte e ne intessono i fianchi di abete; / simulano un voto per il ritorno, la fama si sparge. / Qui rinchiudono di frodo nel fianco oscuro prescelti / corpi di eroi designati a sorte, e le vaste / profonde caverne del ventre riempiono d'uomini armati».

⁵⁸ *Ilii excidium*, F 2 Bernabè (I): *Schol. Monac. in Verg. Aen.* 2, 15: *Arctinus dicit fuisse (sc. equus Troianum) in longitudine pedes C et in latitudinem pedes L. Eius autem caudam et genua mobilia fuisse tradidit.* Per l'esegesi dello scolio tradito, si rinvia a TIMPANARO 1957. FARAONE 1992, p. 104 ne desume un'equivalenza simbolica con il Palladio che Servio (*ad Aen.* 2, 166) descrive in termini simili, affermando che in epoca tarda il vero Palladio era riconosciuto «dai movimenti della sua lancia e dei suoi occhi» (*hastae oculorumque mobilitate*).

⁵⁹ VERG., *Aen.* II 237-238: *Scandit fatalis machina muros / feta armis.* Per la fattura del cavallo ligneo, cfr. inoltre APOLLOD., *Epit.* 5, 14: «Più tardi Odisseo concepisce la fabbricazione di un cavallo di legno e la propone a Epeo, che era maestro d'arte (ἀρχιτέκτων); questi fa tagliare della legna sul monte Ida e costruisce un cavallo cavo all'interno (κοῖλον ἔνδοθεν), con delle aperture sui fianchi».

meccanico, le parti degli *automata* non si modificano come accade a quelle degli esseri viventi, che possono crescere o diminuire⁶⁰. In un celebre passo della *Metafisica*, tuttavia, lo stesso Aristotele sembra postulare un confronto tra la generazione naturale (*physiké*) e quella artificiale (*poiesis*), che possono essere entrambe spontanee (*automata*)⁶¹.

Tornando, per concludere, al passo dell'*Odissea* in cui Atena infonde la grazia nel corpo di Odisseo, proprio come l'artefice fa con le sue opere rivestendole d'oro, nella similitudine è sotteso – come si è visto – un secondo significato: il termine *cháris* e l'aggettivo che ne deriva non esprimono solo la bellezza dell'opera d'arte, ma esprimono la vitalità dell'opera stessa. Grazie all'intervento divino, Odisseo recupera in entrambe le situazioni descritte un aspetto splendente e vigoroso. In questa similitudine, al di là della tecnica di lavorazione dell'oro cui si fa riferimento, che è difficile evincere per l'esiguità del brano e la scarsità di confronti in Omero, sembra possibile ravvisare, nell'immaginario dell'epoca di composizione dei poemi omerici, una concezione simile a quella dell'antico Egitto, secondo cui i simulacri delle divinità dovevano essere 'animati' attraverso pratiche teurgiche che avevano per oggetto il metallo prezioso.

⁶⁰ ARISTOT., *De mot. anim.* 7, 701 b 10-16, 24-28 e, per un commento più approfondito, CAMBIANO 1994, pp. 627-629.

⁶¹ ARISTOT., *Metaph.* Z, 7, 1032a 12-32. Sull'apparente contraddizione tra quanto afferma Aristotele in merito alla generazione spontanea, *génésis automáte*, nella *Generazione degli animali* e nella *Metafisica*, si rinvia all'approfondita disamina di SISSA 1997.

Bibliografia

- BELTING 2001 = H. BELTING, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- BELTING [2001] 2011 = H. BELTING, *Antropologia delle immagini*, a cura di S. Incardona, Roma 2011.
- BENVENISTE 1931 = E. BENVENISTE, *Le sens du mot κολοσσός et les noms grecs de la statue*, in «Revue de Philologie, de Littérature et d'Histoire ancienne», 3ème série, V, 1931, pp. 118-135.
- BETTINI 1992 = M. BETTINI, *Il ritratto dell'amante*, Torino 1992.
- BRILLANTE 1988 = C. BRILLANTE, *Metamorfosi di un'immagine: le statue animate e il sogno*, ne *Il sogno in Grecia*, a cura di G. Guidorizzi, Roma-Bari 1988, pp. 17-33.
- CAMBIANO 1994 = G. CAMBIANO, *Automaton*, in «Studi Storici» 1994, 3, Anno 35, pp. 613-633.
- CENTANNI 2003 = *Eschilo. Le tragedie*, traduzione, introduzioni e commento a cura di M. Centanni, Milano 2003.
- CHANTRAINE 1931 = P. CHANTRAINE, *Grec Kolossós*, in «Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale», XXX, 1931, pp. 449-452.
- CHANTRAINE 1968 = P. CHANTRAINE, *Dictionnaire Étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris 1968.
- CIANI, AVEZZÙ 1998 = *Iliade di Omero*, a cura di M.G. Ciani, E. Avez-zù, Torino 1998.
- CORPS DES DIEUX 1986 = *Corps des dieux. Le Temps de la réflexion*, Édition publiée sous la direction de Charles Malamoud et Jean-Pierre Vernant, Paris 1986.
- A. CORSO, R. MUGELLES, G. ROSATI 1988 = *Gaio Plinio Secondo. Storia Naturale V. Mineralogia e storia dell'arte*, Libri 33-37, traduzione e note a cura di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino 1988.
- D'ALESSIO 2006 = G.B. D'ALESSIO, *Callimaco. Inni, epigrammi, frammenti*, Introduzione, traduzione e note di G.B. D'Alessio, Milano 2006.
- DEVEREUX 1976 = G. DEVEREUX, *Dreams in Greek Tragedy*, Oxford 1976.
- DODDS 1951 = *The Greek and the Irrational*, Berkeley-Los Angeles 1951.
- DODDS [1951] 1988 = E.R. DODDS, *Modello onirico e modello culturale*, ne *Il sogno in Grecia*, a cura di G. Guidorizzi, Roma-Bari 1988, pp. 3-15.

- FARAONE 1992 = CH. FARAONE, *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York - Oxford 1992.
- FERRARI 2001 = *Odissea di Omero*, a cura di F. Ferrari, Torino 2001.
- FRAENKEL 1962 = E. FRAENKEL, *Aeschylus. Agamemnon*, Oxford 1962.
- FRANCO 1984 = C. FRANCO, *Una statua per Admeto (a proposito di Euripide, Alceste, 348-354)*, in «Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici» 13, 1984, pp. 131-136.
- FRONTISI-DUCROUX 1975 = F. FRONTISI-DUCROUX, *Dédale: mythologie de l'artisan en Grèce ancienne*, Paris 1975.
- FRONTISI-DUCROUX 1995 = F. FRONTISI-DUCROUX, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris 1995.
- GINZBURG 1991 = C. GINZBURG, *Représentation: le mot, l'idée, la chose*, in «Annales. Économies, Sociétés, Civilisations», 46^e année, n. 6, 1991, pp. 1219-1234.
- GRAY 1954 = D.H.F. GRAY, *Metal Working in Homer*, in «Journal of Hellenic Studies» LXXIV, 1954, pp. 1-15.
- GUIDORIZZI 1988 = G. GUIDORIZZI, *Sogno e funzioni culturali, ne Il sogno in Grecia*, a cura di G. Guidorizzi, Roma-Bari 1988, pp. VII-XXXVIII.
- GUIDORIZZI 2013 = G. GUIDORIZZI, *Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Milano 2013.
- HAINSWORTH 1982 = J.B. HAINSWORTH, *Omero. Odissea*, Vol. II (Libri V-VIII), traduzione di G.A. Privitera, Milano 1982.
- JAKOBSON 1973 = R. JAKOBSON, *La statue dans la symbolique de Pouchkine*, in Idem, *Questions de poétique*, Paris 1973, pp. 152-189.
- JANKO 1994 = R. JANKO, *The Iliad: a Commentary*, vol. IV: books 13-16, Cambridge 1994.
- LA MASCHERA, IL DOPPIO E IL RITRATTO 1991 = *La maschera, il doppio e il ritratto: strategie dell'identità*, a cura di M. Bettini, Roma-Bari 1991.
- LATACZ 1967 = J. LATACZ, *Zum Wortfeld «Freude» in der Sprache Homers*, Heidelberg 1967.
- LOEW 1908 = O. LOEW, *XAPIΣ*, diss. Marburg 1908.
- MOGGI, OSANNA 2010 = *Pausania. Guida della Grecia. Libro IX. La Beozia*, testo e traduzione di M. Moggi. Commento a cura di M. Moggi e M. Osanna, Milano 2010.
- MUSTI, TORELLI 1991 = *Pausania. Guida della Grecia, Libro III. La Laconia*, testo e traduzione di D. Musti. Commento a cura di D. Musti e M. Torelli, Milano 1991.

- NUZZOLO 2011 = M. NUZZOLO, *La tradizione teurgica Egiziana: il rituale della "Apertura della Bocca"*, ne *La Teurgia nel Mondo Antico. Mesopotamia, Egitto, Oracoli Caldaici, Misteri Egiziani*, a cura di P. Mander - L. Albanese, Genova 2011, Appendice, pp. 275-297.
- NUZZOLO 2014 = M. NUZZOLO, *L'oro del valore, il valore dell'oro. I significati dell'oro nella tradizione culturale dell'antico Egitto*, in *Aurum: funzioni e simbologie dell'oro nelle culture del Mediterraneo antico*, a cura di M. Tortorelli Ghidini, Roma 2014, pp. 41-51.
- PERSSON 1931 = A.W. PERSSON, *The Royal Tombs at Dendra*, vol. I, Lund 1931.
- PICARD 1933 = C. PICARD, *Le cénotaphe de Midéa et les "colosses" de Ménélas*, in «Revue de philologie, de Littérature et d'Histoire anciennes», VII, 1933, pp. 341-354.
- PUGLIARA 2003 = M. PUGLIARA, *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma 2003.
- ROUX 1960 = G. ROUX, *Qu'est-ce qu'un κολοσσός?*, in «Revue des Études Anciennes» 62, 1960, pp. 5-40.
- SFORZA 2007a = I. SFORZA, *L'eroe e il suo doppio. Uno studio linguistico e iconologico*, Prefazione di F. Lissarrague, Pisa 2007.
- SFORZA 2007b = I. SFORZA, *Materiali per una storia dei composti di αὐτο-*, in «SSL», XLV, 2007, pp. 99-115.
- SFORZA 2013 = I. SFORZA, *Recensione a G. Guidorizzi, Il compagno dell'anima. I Greci e il sogno*, Milano 2013, in «Rationes Rerum» 2, 2013, pp. 247-253 (consultabile sul sito del G.R.I.M.M.: <http://grmito.units.it/content/rec-sforza-guidorizzi-anima>).
- SISSA 1997 = G. SISSA, *La génération automatique*, in B. Cassin, J.-L. Labbarriere, G. Romeyer Dherbey, *L'animal dans l'antiquité*, Paris 1997, pp. 95-111.
- TIMPANARO 1957 = S. TIMPANARO, *Una testimonianza finora inosservata del poema ciclico Ἰλίου πέρσις in uno scolio virgiliano*, in «Studi Urbinati di Cultura Classica» 31, 1957, pp. 156-171.
- VERNANT 1960 = J.P. VERNANT, *Le mythe hésiodique des races. Essai d'analyse structurale*, in «Revue d'Histoire des Religions» 1960, pp. 21-54.
- VERNANT 1965 = J.P. VERNANT, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris 1965.
- VERNANT 1989 = J.P. VERNANT, *L'individu, la mort, l'amour. Soi-même et l'autre en Grèce ancienne*, Paris 1989.
- VERNANT 1990 = J.P. VERNANT, *Figures, idoles, images*, Paris 1990.
- VERNANT, FRONTISI-DUCROUX 1997 = J.P. VERNANT, F. FRONTISI-DUCROUX, *Dans l'oeil du miroir*, Paris 1997.

- VERNANT [1960] 2001 = J.P. VERNANT, *Il mito esiodeo delle razze. Tentativo di analisi strutturale*, in Idem, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino 2001 [Paris 1960], pp. 15-47.
- VERNANT [1965] 2001 = J.P. VERNANT, *Figurazione dell'invisibile e categoria psicologica del doppio*, in Idem, *Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino 2001 [Paris 1965], pp. 343-358.
- WEST 1981 = S. WEST, *Omero. Odissea*, vol. I (Libri I-IV). Introduzione generale di A. Heubeck e S. West, testo e commento a cura di S. West, traduzione di A. Privitera, Milano 1981.
- ZIELINSKI 1924 = T. ZIELINSKI, *Charis und Charites*, in «Classical Quarterly» 18, 1924, pp. 158-163.