

ArcheoArte

3



Elisabetta Pala

Tra magico e sacro: gli *Eidola* nella Grecia Arcaica e Classica

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
Registrazione Tribunale di Cagliari n. 7 del 28.4.2010
ISSN 2039-4543. <http://archeoarte.unica.it/>

ArcheoArte. Rivista elettronica di Archeologia e Arte
(ISSN 2039-4543)
N. 3 (2014)

Università degli Studi di Cagliari, Dipartimento di Storia, Beni Culturali e Territorio
Cittadella dei Musei - Piazza Arsenale 1
09124 CAGLIARI

Comitato scientifico internazionale

Alberto Cazzella, Pierluigi Leone De Castris, Attilio Mastino, Giulia Orofino, Philippe Pergola, Michel-Yves Perrin,
Maria Grazia Scano, Antonella Sbrilli, Giuseppa Tanda, Mario Torelli

Direzione

Simonetta Angiolillo, Riccardo Cicilloni, Antonio M. Corda, Carla Del Vais, Maria Luisa Frongia, Marco Giuman,
Rita Ladogana, Carlo Lugliè, Rossana Martorelli, Alessandra Pasolini, Andrea Pala, Fabio Pinna

Direttore scientifico

Simonetta Angiolillo

Direttore responsabile

Fabio Pinna

Segreteria di Redazione

Daniele Corda, Marco Muresu

Copy-Editor sezioni “notizie” e “recensioni”

Maria Adele Ibba

Impaginazione

Nuove Grafiche Puddu s.r.l.

In copertina:

Sant'Antioco (CI), Basilica di S. Antioco Martire, Pluteo con pegaso, Foto: Andrea Pala

Tra magico e sacro: gli *Eidola* nella Grecia Arcaica e Classica

Elisabetta Pala

Università degli Studi di Cagliari

elisabetta.pala80@gmail.com

Riassunto: A partire dalla concezione sottesa all'*eidolon* quale presenza o sostituto dell'assente, si cercherà di tracciare un percorso che, coadiuvato dalla narrazione mitologica e dalle attestazioni iconografiche, consenta di effettuare una corretta valutazione della valenza magica attribuita agli *agalmata* di età arcaica. È questa infatti l'accezione più ampia del termine *eidola*, che viene spesso usato dagli studiosi di scienze dell'antichità come sinonimo di statue di culto. In realtà il vocabolo appare caratterizzato da un'eccezionale fluidità di significato, coincidente con il diverso uso che di questa parola viene fatto da Omero ai tragici. Ad accrescere la difficoltà interpretativa si aggiunge la discrepanza tra l'idea di *eidola* desumibile dagli autori antichi, pur nella diversificazione di piani semantici cui si è accennato, e la sua caratterizzazione iconografica. Il presente intervento si propone dunque di indagare un fenomeno complesso e ricco di sfaccettature, tali da inserirlo nella categoria psicologica del "doppio" al pari dell'*oneiros*, del "*phàsmà*", del "*kolossòs*" e delle "*psykai*". Si avrà modo, infine, di spiegare il passaggio che ha portato al progressivo attenuarsi in età classica del rapporto magico tra immagine-persona raffigurata, che ha il suo esito nella concezione della raffigurazione individuale come opera d'arte.

Parole chiave: *eidolon*, immagine, *kolossos*, doppio, ceramica attica

Abstract: Starting from the meaning of the *eidolon* as presence or replacement of the absent, this paper aims to give a proper assessment of the magical value of the *agalmata* in the archaic period, throughout an examination of both mythical and iconographical sources. This is the broadest sense of the word *eidola* indeed, which is often used by scholars of antiquity as a synonym of cult statues or *agalmata*. The term *eidolon*, in fact, seems to be characterized by an exceptionally changeable meaning, according to the varied use of this word since Homer to tragedians. In addition to this polysemy, what makes the understanding of the *eidola* even harder, is the different significance given to this word either from ancient texts or iconography. This paper, therefore, will investigate such a complex and multifaceted phenomenon, which may be placed in the psychological category of the "double", that includes also "*oneiros*", "*phàsmà*", "*kolossòs*" and "*psykai*". Finally, this paper will explain how the magical relation between the image and the depicted person represented by the former, becomes weaker and weaker in Classical Age, and it ends as soon as the individual representation is intended as a work of art.

Keywords: *eidolon*, image, *kolossos*, double, Attic pottery

*And thee my soul,
Joys, ceaseless exercises, exaltations,
Thy yearning amply fed at last, prepared to meet,
Thy mates, eidolons.

Thy body permanent,
The body lurking there within thy body,
The only purport of the form thou art, the real I myself,
An image, an eidolon.*

(da W. Withman, "Eidolons")

Tra illusione e realtà. L'inganno dell'immagine secondo Platone

«La magia prepara immagini fatte di pasta, di argilla, di cera, di miele, di gesso, di metallo o di cartapesta, di papiro o di pergamena, di sabbia o di legno ... la magia scolpisce, disegna, dipinge, questi diversi mestieri le procurano immagini di dei e di demoni, figurine di maleficio, simboli. Essa fabbrica portafortuna, talismani, amuleti, tutti oggetti che devono essere considerati riti continuati»¹.

¹ Mauss, 2000.

Questo brano, tratto dalla “*Teoria generale della magia*” di Marcel Mauss appare massimamente idoneo a costituire l’*incipit* del percorso che mi accingo a tracciare attraverso il concetto di “*eidola*” ed il valore magico attribuito alle immagini nell’antichità.

Il greco, a differenza dell’italiano e delle lingue romanze, che mutuano la definizione di immagine dal latino *imago*, conosce una grande varietà lessicale, per indicare questa nozione: *eidolon*, *phàsma*, *eikòn*, *typos*. È proprio dal primo di questi termini – tutti fortemente evocativi – che vorrei iniziare il mio ragionamento sulle immagini².

Dal punto di vista etimologico *eidolon*, derivato da *eidòs*, nel senso di immagine, significa propriamente «aspetto, forma», dalla radice **weid-*, «vedere». Esso ha tuttavia una sua contiguità con la nozione di irrealità, nel senso di riflesso, tant’è che lo si ritrova associato anche all’idea di menzogna, semanticamente vicino a *phàsma*, «visione, sogno o fantasia», da una radice che significa «far brillare» e quindi «render visibile» (il richiamo al verbo *phainò* è immediato). Il *phàsma* è la diafana immagine in cui consiste tutto ciò che resta dell’uomo nell’Ade dopo la morte. Ma su questo concetto avremo modo di ritornare tra breve³.

L’idea di menzogna e inganno connessa con il vocabolo ricorre in Platone⁴, in aperta opposizione con la teoria della conoscenza dei filosofi materialisti, per i quali il termine *eidola* nel senso di immagini, indica gli effluvi composti da pellicole di atomi sottilissimi che si staccano dalle cose ed entrano in contatto con i nostri sensi. Il filosofo ateniese, invece, è il primo a teorizzare l’immagine come artificio imitativo: essa si distacca dalla contiguità con il reale e manifesta la capacità di ingannare, attraverso la resa illusionistica della rassomiglianza. Il termine *eidolon*, dunque, nella teoria della *mimesis* formulata da Platone, sta ad indicare l’immagine che ammalia le menti, assumendo l’esatta apparenza di ciò di cui è simulacro, ovvero una copia, avente inevitabilmente un valore ridotto rispetto all’originale⁵.

Un altro termine adoperato per indicare l’immagine appare accostabile a *eidòs* e *eidolon*: si tratta di *eikòn*, da cui deriva anche l’italiano *icona*.

Etimologicamente si riconduce alla radice **weik-* che esprime idea di somiglianza (da cui i verbi *eikein* e *eikazo* “rassomigliare”, e l’aggettivo *eikelos*, “somiigliante”) e si applica tanto a rappresentazioni mentali -immagine di una cosa, visione onirica, etc.- quanto a rappresentazioni materiali di realtà psichiche; in questo secondo senso *eikòn* indica l’immagine come ritratto, come impronta del volto in una materia⁶.

Questa ricchezza del vocabolario greco indica la complessità e la polisemicità insita nell’idea stessa di immagine, il cui registro semantico oscilla – come si è visto – tra l’idea di forma visibile⁷ e l’idea di contenuto irreali, fittizio, prodotto di ciò che non è⁸.

Dall’immagine alla statua: l’eidolon nella sfera del rito

Se finora abbiamo osservato la varietà lessicale offerta dalla lingua greca per esprimere un medesimo concetto, quello dell’immagine, d’altro canto, su un piano diametralmente opposto, non pochi problemi comporta la libertà interpretativa con cui, un unico termine greco -*eidolon*- viene adoperato dagli studiosi di scienze dell’antichità con significati del tutto differenti, talvolta pertinenti a campi concettuali anche molto distanti tra loro.

Una prima difficoltà per chi si accinge a studiare il fenomeno degli *eidola* è rappresentata proprio dalla vastità semantica di questo vocabolo che, nella sua accezione più estesa, viene adoperato nella moderna letteratura scientifica come sinonimo di *agalma*⁹. Tralasciando lo sviluppo semantico e le diverse accezioni di questo lemma in età arcaica e protoclassica, per le quali si rimanda al dettagliato resoconto offerto da Bettinetti¹⁰, ciò su cui vale la pena soffermare l’attenzione è la sua applicazione per designare la rappresentazione di un dio, in particolare la statua di culto. Siffatta accezione è attestata già in due frammenti papiracei di Alceo¹¹ che narrano un episodio della guerra di Troia, ovvero l’atto di empietà

² Per la definizione di questi termini si rimanda a Chantraine, 1968.

³ Si veda *infra*.

⁴ Plato, *Sofista*, 266 C. Sull’argomento cfr. Saïd, 1993 pp. 16-17.

⁵ Vernant, 1992 p. 7. Il concetto di *eikon* connesso alla sfera semantica della *mimesis* è trattato in Sörbom, 2002. Su questi aspetti si veda anche Martins & Amato 2012, 125 ss. e Bosch-Veciana, 2013

⁶ Sull’etimologia di *eikon* cfr. anche Saïd, 1993 p. 12, e Tanner 2005, p. 106. Sull’argomento si veda anche Cassirer, 1922.

⁷ *Imago* è forma, figura, corpo, come in tedesco *Bilde Gestalt*, in inglese *picture, figure, pattern, frame, shape*.

⁸ In greco *eidolon*, in tedesco *Schattenbild*, in inglese *phantom*.

⁹ Così ad esempio in De Cesare, 1997 e Pugliara, 2003 p. 107 n. 91.

¹⁰ Bettinetti, 2001 pp. 27-37. In particolare : pp. 28-29 in cui è affrontata l’evoluzione semantica del termine a partire dalle prime attestazioni nei poemi omerici fino alle iscrizioni votive di V secolo inoltrato.

¹¹ Pap. Col. 2021 e POxy. 2303, Merkelbach, 1967.

perpetrato da Aiace a Cassandra e la conseguente ira di Atena che scatena una tempesta in mare durante il ritorno dell'eroe¹². Questo modo di intendere l'*agalma* come "statua divina" appare confermato dal passo di Erodoto¹³ che significativamente parla di τῶν θεῶν ἀγάλματα, nel resoconto delle empie azioni compiute dai Persiani sulle "cose sacre", come appunto il dare alle fiamme le statue degli dei e rovesciarle dal loro piedistallo. Il medesimo senso ritorna alcune volte, seppur con una leggera variazione, nella formula-base usata dallo storiografo di Alicarnasso "ἀγάλματα καὶ νεοῦς καὶ βομοῦς"¹⁴.

In questo senso ben si comprende come il termine *eidolon*, inteso come sinonimo di *agalma*, abbia acquistato un significato che lo inserisce nella sfera degli dei e del rito, in ragione del posto centrale che queste statue occupano nei rituali. L'immagine, in Grecia, infatti, materializzava la presenza divina e al tempo stesso era un sostituto del dio, sede di entità soprannaturali e di forze oscure¹⁵. Per i greci un mondo senza immagini era inconcepibile e la rappresentazione del divino costituiva di per sé un criterio di civiltà al punto che essi consideravano *barbaroi* tutti i popoli incapaci di rappresentare gli dei alla maniera ellenica; alla stessa stregua erano considerati i persiani che adoravano le forze della natura, o gli egizi che adoravano rappresentazioni zoomorfe o gli ebrei che non veneravano alcun tipo di immagine. La presenza della divinità nella vita religiosa ellenica era resa possibile anche attraverso gli atti rituali volti a rinnovare la consacrazione di una statua di culto e, tra questi riti, in particolar modo la vestizione del simulacro, rappresentando una sorta di investitura dell'immagine, era considerata quello che rendeva tale presenza maggiormente efficace¹⁶.

A questa concezione divina della statua si accompagna l'intrinseco valore magico che le era attribuito. Le fonti, infatti, tramandano numerose tradizioni di statue di divinità per così dire "animate", ossia dotate di poteri sovranaturali di natura diversa, talismanica, terapeutica, oracolare e, in quanto tali, oggetto di devozione incondizionata da parte dei fedeli. Ad esse è riconosciuta un'origine molto antica, e spesso la loro provenienza non è ricondotta alla *téchne* di scultori mortali, bensì è considerata divina, misteriosa. I testi parlano di statuette cadute dal cielo; è il caso, ad esempio, del simulacro ligneo della Polias, custodito nel più antico tempio della dea sul lato nord dell'Acropoli¹⁷, che proprio in ragione della sua origine miracolosa era segno tangibile del legame che univa Atena a suo padre Zeus, dio del cielo¹⁸.

Indubbiamente l'esemplare più importante di questi idoli prodigiosi è il Palladio. La storia dell'antichissima immagine di Atena conservata nella fortezza di Ilio è universalmente nota¹⁹. La sua origine divina – anch'essa si diceva fosse caduta dal cielo, come la Polias²⁰ – e il suo potere di garantire la salvezza della città ne fanno una sorta di talismano tutelare²¹. A queste caratteristiche si aggiunge la tradizione che attribuiva al Palladio divine manifestazioni miracolose e di vitalità, quali il lampeggiare degli occhi o il vibrare della lancia, e le fonti letterarie sottolineano l'eccezionalità dell'evento²². Se per alcuni

¹² Sull'argomento si veda Bettinetti, 2001 pp. 34-35.

¹³ Hdt. 8,109.

¹⁴ Hdt 1, 131. Nonostante l'uso di *agalma* con il significato di statua di culto sia pressoché univoco in Erodoto -in particolare il termine designa la statua di culto di Era a Samo (Hdt. 1, 31), di Atena Polias nell'Eretteo (Hdt. 5,71), di Apollo a Thornax (Hdt. 1, 69), di Ares a Pampremis (Hdt. 2, 63) e così via- ad onore del vero il medesimo vocabolo viene talvolta usato dallo storico ionico anche per designare altri oggetti, quali ad es. immagini di Dioniso-Osiride itifalliche, mosse da fili come dei burattini (cfr. Hdt 2, 48), o piccole immagini della grande dea o di Attis indossate come amuleti dallo sciamano Anacarsi (Hdt. 2, 44, 76), o ancora un altare di Apollo è designato dal termine *agalma*; ad ogni modo, in tutti gli esempi riportati risulta chiaro che si tratta sempre di oggetti che hanno un rapporto stretto con la religione ed il culto. Sull'argomento si veda Bettinetti, 2001 p. 35.

¹⁵ De Cesare, 1997 p. 86.

¹⁶ Bettinetti, 2001 p. 26.

¹⁷ La notizia secondo la quale il vecchio tempio di Atena Polias custodiva la statua lignea della dea si trova in Paus. I. 26, 6-27,1. Sul tipo scultoreo della Polias cfr. Frickenhaus, 1908 pp. 17-32 e Herington, 1955.

¹⁸ Sulla leggenda relativa alla statuina della Polias cfr. Paus. 1, 26, 6. Sull'argomento si veda Robertson, 1996 p. 29 e Bettinetti, 2001 p. 74. Sulla Polias e sulle celebrazioni dei *Plynteria* e *Kallynteria* connesse alla statua di culto si veda Pala, 2012 pp. 120-125 con bibliografia precedente.

¹⁹ Svariate fonti (Dion. Hal. 1, 68; Apollod. 5, 13 ss; Verg. *Aen.* 2, 164 ss.) riferiscono che la fortuna ed il benessere di Troia dipendevano dalla custodia dell'idolo all'interno delle sue mura, al punto che il destino della città si identifica con la sorte del Palladio. Per tale ragione Odisseo e Diomede lo portarono via, perché Ilio non sarebbe potuta cadere finché avesse avuto l'idolo della dea a difenderla. Si veda Chavannes, 1891 e Moret, 1997 pp. 7-21 per una raccolta esaustiva delle fonti sul Palladio.

²⁰ Paus. 1, 26, 6.

²¹ Faraone, 1992 p. 7. La doppia valenza, ovvero rivolta a scopi positivi e negativi ad un tempo (ad es. la protezione o la distruzione di una città o di una persona), insita nel carattere di talismano è comune a diverse immagini divine e da qui deriva il loro prestigio, al punto che nell'antichità erano numerose le città che si facevano vanto di custodire il vero Palladio (Ziehen, 1949 pp. 172-185) o lo *xoanon* di Artemide Taurica (Graf, 1979). Sull'argomento si veda Bettinetti, 2001 p. 74.

²² Pugliara, 2003 pp. 166 ss.

commentatori antichi, come Servio²³, il movimento dell'asta e degli occhi sono caratteristiche peculiari della statua, dal resoconto di Virgilio e di altri autori²⁴, tale fenomeno viene presentato come una reazione prodigiosa, quasi emotiva del simulacro ad un oltraggio che si sta perpetrando²⁵. L'attribuzione alla statua di simili gesti che manifestano la sua "vita" miracolosa si ritrova peraltro in svariati contesti, anche riferiti a simulacri diversi dal Palladio. Si pensi all'episodio narrato da Euripide nell'Ifigenia in Tauride²⁶ a proposito della statua di Artemide, o da Aristofane nella Pace²⁷, o ancora da Ovidio nei Fasti²⁸ relativamente alla statua di Vesta, solo per citare i casi più celebri²⁹.

La compenetrazione tra mondo umano e mondo divino nelle immagini degli dei prodotte nel VI sec. porta, alla fine del secolo e all'inizio del successivo, alla rappresentazione di "statue mosse e viventi". L'idea che la statua – e non solo quella divina – contenga in sé parte di ciò che rappresenta, si tratti di un dio, di un eroe o di un uomo³⁰, contribuisce a diffondere nell'ambito del teatro il *topos* della magia degli *agalmata* parlanti e camminanti³¹, invenzione tradizionalmente ricondotta a Dedalo. Frequenti sono i riferimenti allo scultore cretese ed alla sua arte nelle commedie e nei drammi satireschi³² e, nella teoria "evoluzionistica" della scultura antica tracciata da Diodoro³³, Dedalo figura come anello di congiunzione tra uno stadio "primitivo" – rappresentato dalle statue ricavate da un unico blocco di pietra uniforme, dalla sagoma squadrata (*hermai* e *andriantes*) – ed uno più evoluto, giacché a lui è ricondotta la costruzione delle statue viventi³⁴.

Analogamente, nelle arti figurative, e nella pittura vascolare in particolar modo, la rappresentazione di "statue mosse e viventi" diviene sempre più diffusa:

l'*eidolon*, sostituto della realtà divina, prende vita ed entra nella dimensione del reale³⁵.

Il pensiero razionalistico del V secolo poi avrà come conseguenza il progressivo venir meno dell'idea di una presenza reale e magica nell'opera d'arte ed il distacco completo degli dei dalla vicenda umana, ottenuto figurativamente rappresentando la divinità come *xoanon*. Come ha ben illustrato M. De Cesare nella monografia dedicata alle raffigurazioni di sculture nella ceramografia attica, il processo evolutivo si conclude, infine, con lo sdoppiamento dell'immagine, ovvero quando – tra la metà del V ed il IV sec. – il dio vivente è raffigurato accanto alla sua stessa immagine scultorea, spettatore muto della realtà umana, come si deduce dal posto marginale in cui è relegato nella composizione³⁶.

Un episodio che ben si presta a questo tipo di indagine è l'oltraggio di Aiace a Cassandra perpetrato presso l'*eidolon* di Atena Iliàs. Nelle prime raffigurazioni di questo soggetto databili tra il secondo ed il terzo quarto del VI sec. a.C., la dea è realisticamente ritratta nell'atto di difendere la sacerdotessa³⁷ (fig. 1). Ad una fase successiva, tra il 520 e il 510 a.C., si ascrive la statua raffigurata sull'anfora del gruppo di Leagros³⁸, ritratta di profilo, in atteggiamento minaccioso nei confronti dell'empio Aiace (fig. 2). Qui l'immagine del dio opera al di fuori dalla statua, intervenendo direttamente nell'azione umana³⁹.

In seguito il progressivo distacco della divinità dalla dimensione umana è reso iconograficamente ponendo la sua effigie, un mero sostituto inerte del dio, su una colonna, o rappresentandola come *xoanon*. Così, nel cratere a calice del Pittore di Altamura⁴⁰ e nel cratere a volute del Pittore dei Niobidi⁴¹ (fig. 3), entrambi databili al secondo quarto del V sec., lo schema incedente della figura, che le conferiva movimento e vita, viene ora abbandonato e, in compenso, emerge la capacità di distinguere i differenti piani stilistici, statua e personaggi dell'azione; per

²³ Serv. Aen. 2, 16.

²⁴ Conone 34 4 (FGh 26 F 1 Jacoby) attribuisce alla presenza di un demone il movimento generato nella statua del Palladio.

²⁵ Nel resoconto virgiliano (Aen. 2, vv. 163-175) è l'empio rapimento della statua ad opera di Ulisse e Diomede che, con le mani macchiate di sangue, osarono toccare le virginee bende della dea, a suscitare la reazione della statua. Altre (Strab. 6, 1, 14) è la violenza subita da Cassandra.

²⁶ Eur. *If. Taur.*, vv. 1165-1167.

²⁷ Aristoph. *Pace*, vv. 682 ss.

²⁸ Ov. *Fasti* 3, 45-46.

²⁹ Sull'argomento si veda Pugliara, 2003 pp. 167-168, in partic. n. 14.

³⁰ Schnapp, 1988 p. 570.

³¹ De Cesare, 1997 p. 41 e 77 ss.

³² De Cesare, 1997 p. 86. Sull'argomento si veda anche Morris, 1992 p. 217.

³³ Diodoro VI, 76.1-3

³⁴ Sull'argomento si veda Pugliara, 2003 pp. 187 ss.

³⁵ De Cesare, 1997 p. 77.

³⁶ De Cesare, 1997 pp. 87 ss.

³⁷ Si veda ad es. l'anfora conservata al Museo di Napoli (inv. 81118) e datata al 540-530 a.C. Si veda Davreux, 1943 tav.23, fig. 42; Touchefeu 1981, tav. 256, s.v. *Aias* II 29; De Cesare, 1997 p. 55, fig.8.

³⁸ Christie's Catalogue 5.5.1979, tav. 22, 63. De Cesare, 1997 p. 88 fig. 38, cat 22.

³⁹ Wegner, 1980, ripreso da De Cesare, 1980 p. 87 n. 64.

⁴⁰ Boston, Museum of Fine Arts 59.176. 475-450 a.C. *ARV*²590.11; *Para* 394; Touchefeu 1981, s.v. *Aias* II, 60. De Cesare, 1997 p. 88 fig. 38, cat 30.

⁴¹ Bologna, Museo Civico Archeologico 268. 475-450 a.C. De Cesare, 1997 p. 88 fig. 39, cat 31.

conseguenza la figura scultorea acquisisce uno statuto autonomo rispetto alla realtà rappresentata⁴². Infine, la fase finale di questo processo, consistente – come già accennato⁴³– nello sdoppiamento dell'immagine, è esemplificata da Polignoto ed il suo gruppo: sull'anfora di Cambridge⁴⁴ la statua del Palladio è ormai un ingannevole sostituto della realtà divina, inanimata e priva della "vita" conferitale dagli scultori (e dai ceramografi) di età arcaica (fig. 4). La contrapposizione in siffatti contesti tra *xoanon* e immagine divina simboleggia due dimensioni contrapposte, quella umana e quella divina, e al tempo stesso è sintomo del progressivo incrinarsi del sistema religioso tradizionale, entrato in crisi a causa del conflitto tra mito e nuovo sapere, che portò a rappresentare la divinità in maniera differente rispetto all'iconografia arcaica. Gli esiti di questo conflitto si manifestano nel medesimo tempo nella tragedia.

Dalla magia alla somiglianza: eidolon come doppio

Finora abbiamo considerato il termine *eidolon* nella sua accezione più vasta, ovvero come sinonimo di *agalma*, col significato di simulacro, come veniva inteso nei primi due secoli dell'era volgare, quando entrò a far parte della terminologia patristica e il suo uso divenne più comune e finì con l'indicare i falsi dei, cui è associata una sfumatura di disprezzo, poiché essi sono vanità, menzogna, nullità, immagini vane, metallo forgiato, legno scolpito⁴⁵. Tuttavia in una fase più arcaica questa parola non sembra avere avuto un significato religioso e il suo ambito semantico appare piuttosto circoscritto e di non facile interpretazione, specialmente se si considera la dicotomia tra il modo di intenderlo nelle fonti letterarie e nelle arti figurative.

Il termine *eidolon*, a partire da Omero è attestato, seppur raramente, con diversi significati: l'etimologia dalla radice **weid-* («vedere»), come si è già osservato⁴⁶, gli conferisce il significato di «aspetto, forma». Ma il medesimo termine indica anche l'immagine formata nella mente umana, o riflessa in uno specchio o nell'acqua. Intendendo l'*eidolon* come riflesso, in questo senso ben si comprende come esso

possa essere associato all'idea di menzogna, secondo l'uso che del vocabolo fa Platone⁴⁷.

La concezione di *eidolon* come doppio, presente nella realtà ma al tempo stesso estraneo ad essa in quanto appartenente ad un altro mondo, inaccessibile, si trova nel XXIII libro dell'Iliade quando Achille, addormentatosi con l'animo pieno di *pathos* (il desiderio nostalgico dell'assente)⁴⁸, non ha cessato di richiamare alla memoria il ricordo dell'amico defunto. Ecco che si presenta l'immagine (*eidolon*) di Patroclo; sembra lui in persona, nella statura, nei begli occhi, nella voce e persino nei vestiti⁴⁹, ma quando il Pelide tenta di abbracciarlo, egli si rivela inafferrabile e gli sfugge: è un fumo che scompare sotto terra, con un piccolo grido, come di pipistrello⁵⁰. L'immagine che appare ad Achille non è un sogno, bensì la *psyké* stessa di Patroclo che viene a rimproverare l'amico perché trascura i suoi funerali, e lo rende – per così dire – un esule nell'altro mondo, isolato dai vivi a causa della morte e dalla dimora dei morti fino a che non si saranno celebrati gli adeguati riti funebri in suo onore. C'è dunque nell'*eidolon* un effetto di inganno (*apàte*): è la presenza dell'amico ma anche la sua irrimediabile assenza⁵¹.

Un altro esempio di *doppio* nel mito ci è offerto dalla tragedia euripidea *Alcesti*⁵². Quando la protagonista si appresta eroicamente a scendere nel regno di Ade, offrendo la sua vita in cambio di quella del marito, Admeto promette che farà costruire un'effigie (in questo caso è il termine *eikòn*⁵³, che compare nel brano in vece di *eidolon*) della donna per poterla tenere fra le braccia durante la notte e, chiamando a voce alta il suo nome, crederà che lei sia presente, benché

⁴⁷ Si veda *supra*.

⁴⁸ Vernant, 1978 p. 349. Sull'argomento si veda Bardel, 2000 pp. 147 ss.

⁴⁹ *Il. XXIII*, vv. 66-7.

⁵⁰ *Il. XXIII*, vv. 59-107. Si vedano in particolare vv. 65-76.

ἦλθε δ' ἐπὶ ψυχῇ Πατροκλῆος δειλοῖο / πάντ' αὐτῷ μέγεθος τεκαῖ' ὄμματα κάλ' εἰκῦια / καὶ φωνήν, καὶ τοῖα περὶ χρο εἶματα ὄστο / στῆδ' ἄρ' ὑπὲρ κεφαλῆς καὶ μιν πρὸς μῦθον ἔειπεν / εὐδεις, αὐτὰρ ἐμῆιο λελασμένος ἔπλευ Ἀχιλλεῦ. / οὐμέν μιν ζώντος ἀκήδεις, ἀλλὰ θανόντος / θάπτέ με ὅττι τάχιστα πύλας Ἄδαο περήσω. / τῆ λέμε εἴργουσι ψυκαὶ εἶδωλα καμόντων, / οὐδέ μέπω μίσησθαι ὅπῃ ποταμοῖο ἔωσιν, ἀλλ' αὐτως ἀλάλημαι ἀν' εὐρυπυλας Ἄιδος δῶ

⁵¹ Vernant, 1992 p. 4.

⁵² Eur., *Alcesti*, vv. 348-356. La vicenda è nota: Admeto deve morire, ma Apollo gli concede che qualcuno muoia al suo posto. Nessuno si offre, né il padre e la madre che l'hanno generato. Soltanto la sua giovane moglie è disposta a dare la propria vita in cambio di quella del marito.

⁵³ Sull'etimologia del termine si veda *supra*.

⁴² De Cesare, 1997 p. 89.

⁴³ Si veda *supra*, pp. 66-67.

⁴⁴ Cambridge, Corpus Christi College. Da Nola. Ca. 450 a.C. *ARV*²1058.114. Touchefeu 1981, s.v. *Aias* II, 343, 54, tav. 261. De Cesare, 1997 p. 89 fig. 40, cat.

⁴⁵ Ries, 2008 p. 363.

⁴⁶ Si veda *supra*, p. 66.

assente⁵⁴. Da queste parole pronunciate da Admeto emerge ad un tempo il dolore e la necessità di trovare una consolazione per placare il suo rimpianto:

“σοφῆι δε χειρὶ τεκτόνων δέμας τὸ σὸν
εἰκασθεν ἐν λέκτοισιν ἐκταθήσεται,
ἴϊ προσπεσοῦμαι καὶ περιπτύσσων χέρας
ὄνομα καλῶν σὸν τὴν φίλην ἐν ἀγκάλαις
δόκωγυναῖκα καίπερ οὐκ ἔχων ἔχειν
ψυχρὰν μὲν, ο μαι, τέρψιν, ἀλλ’ ὅμως βάρος
ψυχῆς ἀπαντλοίην ἄν. ἐν δ’ ὄνειρασιν
φοιτῶσά μ’ εὐφραίνοισάν. ἠδύγὰρ φίλους
κάν νυκτὶ λεύσσειν, ὄντιν’ ἄν παρῆι χρονο”

“Imitato dalla mano di artefici, il tuo corpo giacerà nel mio letto: su di lui mi lascerò cadere, e cingendo con le braccia griderò il tuo nome: e crederò di avere fra le braccia la mia cara moglie, pur non avendola. Freddo piacere, lo so, ma tuttavia potrà alleggerire il peso dell’anima. E nei sogni venendo a me, mi rallegrerai. Perché è dolce vedere chi si ama, anche di notte, per quanto ciò possa durare”⁵⁵.

Non sarà solo un ritratto, ma un vero e proprio doppio di Alcesti. Sulla scena, mentre Admeto parla, Alcesti è una persona che potremmo definire liminare, “puoi dire che è viva, e anche che è morta” – dice di lei la serva –, vita e morte si mescolano in una condizione sdoppiata, ambivalente: è una morta che ha fattezze e voce di una persona viva o una persona viva che ci si attenda di vedere morire da un momento all’altro⁵⁶. Se il simulacro che Admeto farà costruire si sostituisce ad Alcesti defunta, è altrettanto vero che Alcesti “viva e morta” possa considerarsi una prefigurazione di quel simulacro. L’ambiguità persiste. Abbracciando quel *kolossòs* che riproduce le fattezze della donna, crederà di avere tra le braccia la sua cara moglie pur non avendola. Viene dunque da chiedersi se, abbracciandola ora, quando la donna è presente sulla scena, un attimo prima della partenza, terrebbe davvero Alcesti tra le braccia oppure no⁵⁷. È significativo notare come Euripide utilizzi espressioni molto simili per descrivere il fantasma animato – ancora una volta è il termine *eidolon* che ritorna – che Paride reca a Troia in luogo della vera Elena, nella tragedia omonima⁵⁸. In questo caso è la donna

a pronunciare queste parole: “La dea Era... gli dà non me, ma un fantasma animato simile a me... e crede di avermi- vana credenza, non avendomi”. Se nel caso di Admeto e Alcesti il vano abbraccio stringe una “statua”, nel caso di Menelao ed Elena un “fantasma”; in questo senso la scelta del lessico e l’uso di espressioni simili è – come acutamente osserva Bettini⁵⁹ – intenzionale e consente al tragediografo di sottolineare la stretta contiguità tra *kolossòs* ed *eidolon*, tra vana immagine scolpita e vana immagine creata dagli dei per ingannare un mortale. Ma su questo parallelismo avremo modo di ritornare tra breve⁶⁰.

Analogo meccanismo si riscontra nel mito di Protesilao e Laodamia. Dopo che il guerriero acheo morì, primo caduto sul suolo troiano, si narra che la moglie avesse fatto costruire un simulacro di cera in tutto simile alle fattezze dell’eroe, e lo avesse posto nel talamo, fingendo che si trattasse di un’immagine sacra. Laodamia ogni notte si univa all’*eidolon* del marito, finché il padre Acasto non la scoprì e ordinò, per evitare che quella finzione tormentasse ulteriormente sua figlia, che l’effigie fosse gettata su una pira⁶¹. Ma la donna non sopportò questo dolore e si gettò tra le fiamme, trovando la morte insieme alla statua di cera che si scioglieva⁶².

Secondo altre tradizioni del racconto mitico⁶³, gli dei ebbero pietà di Laodamia e, per mezzo di Ermes, riportarono in vita il marito, anche se per breve tempo. Allo scadere del termine stabilito, la donna per il dolore morì tra le braccia dell’ombra del coniuge e si fece portare all’Ade con lui⁶⁴.

Analizzando le due diverse varianti della vicenda emerge un parallelo piuttosto esplicito tra l’ombra di Protesilao che ritorna dagli inferi e l’immagine di lui che Laodamia si è fatta costruire. L’effigie di cera è cioè in grado di assolvere alla stessa funzione che svolge l’ombra del marito, malinconica consolazione concessa dagli dei ad una donna inconsolabile. Il ritratto dell’amante equivale dunque alla sua *psyche*, in altre parole, al suo *eidolon*⁶⁵.

⁵⁴ Sull’argomento cfr. Bettini, 2008 pp. 25 ss.

⁵⁵ Eur. Alcesti, vv. 348-356.

⁵⁶ Bettinetti, 2008 p. 27.

⁵⁷ Bettinetti, 2008 p. 27.

⁵⁸ Sulla tragedia euripidea si veda Holmberg 1995 e Meltzer, 1994. Si veda anche il recente contributo di Jansen 2012.

⁵⁹ Bettini, 2008 p. 27.

⁶⁰ Si veda *infra*.

⁶¹ Hyg., *Fab.*, 104; Apollod., *Epit. Vat.*, 3, 30.

⁶² Euripide aveva trattato questo mito in una tragedia, il “*Protesilaos*”, ora perduta, di cui sono tramandati alcuni frammenti per tradizione indiretta. Cfr. il frammento citato da Dion. Crisost., 37, 46: “*Non abbandonerei il mio amato, anche se non ho vita*”. Bettinetti, 2008 p. 21 n. 17.

⁶³ El. Arist. 3, 671 s. Prop., 1, 19, 7.

⁶⁴ Sull’argomento cfr. Tagliapietra, p. 216 e Bettini, 2008, pp. 12 ss. Euripide aveva trattato questo mito in una tragedia di cui ci sono pervenuti solo alcuni frammenti.

⁶⁵ Bettinetti, 2008 p. 14.

Alcune attestazioni iconografiche mostrano una compresenza delle due versioni del mito, ponendo in evidenza la stretta relazione tra ritratto e fantasma del marito. Un sarcofago Vaticano⁶⁶ mostra una Laodamia dolente, alle cui spalle, poggiato su una mensola, è il ritratto di Protesilao. Accanto alla donna il marito è seduto sul suo letto in atteggiamento mesto, per quel breve tempo che gli dei gli hanno concesso di tornare in vita. A destra e a sinistra del gruppo ancora una volta compare la figura di Protesilao, velata: questa volta è la sua ombra, il suo fantasma che si avvia verso gli inferi⁶⁷.

La seconda testimonianza che rimarca in modo esplicito il forte legame tra il fantasma dell'eroe e il ritratto posseduto da Laodamia è offerta da un cammeo ellenistico⁶⁸. Qui la donna, seduta, abbraccia l'ombra del marito e tra i due amanti si interpone un terzo volto, quello del ritratto di Protesilao, testimone e mediatore di quell'amore impossibile⁶⁹.

Nella versione ovidiana⁷⁰ del mito, questo parallelismo si amplia ulteriormente e consente di includere nella sfera degli "*eidola*" anche il sogno, che si presenta insieme al simulacro sulla scena dell'assenza. Così, l'amata cerca di ricostruire la presenza del coniuge assente attingendo all'immagine onirica:

*"Aucupor in lecto mendaces caelibes omnos;
dum care overis, gaudia falsa iuvant.
Sed tua curnobis pallens occurri imago?
Curvenit a verbis multa querela tuis?
Excitior somno simulacra que noctis adoro"*

"Nel mio celibe letto catturo sonni mendaci: priva di gioie vere, anche le false mi sono grate. Ma perché pallida mi appare la tua immagine? Perché le tue parole sono parole di pianto? Mi desto e adoro i fantasmi della notte."⁷¹

Laodamia tratta le immagini notturne alla stessa stregua del simulacro di cera che ha fatto costruire. Ad entrambi ella rivolge cure amorevoli, giacché entrambe queste apparenze le restituiscono, anche se vanamente e parzialmente, l'amato lontano. La correlazione tra sonno e simulacro non sorprende, giacché è nota anche in altri ambiti culturali, primo

fra tutti quello religioso. Frequentemente il dio si manifesta al dormiente in forme simili a quelle della sua immagine di culto.

In tutti questi racconti esaminati sinora, come ha ben rimarcato Vernant⁷², l'*eidolon*, il doppio, serve per placare il dolore di un'assenza reale e in questo binario presenza-assenza, per la funzione che svolge nei diversi contesti, è assimilabile alla concezione -di derivazione platonica- del ritratto inteso come sostituto dell'assente, attraverso il contatto con l'ombra, farmaco per curare il *pothos*⁷³. Quest'ultimo rappresenta il rimpianto, il vuoto lasciato dall'assenza o, per meglio dire, la nostalgia amorosa provocata dalla lontananza, che lo stesso Platone nel *Cratilo*⁷⁴ contrappone al desiderio, *himeros*, che si prova invece quando l'oggetto è presente⁷⁵.

Ritroviamo il medesimo concetto di una "*praesentia in absentia*" nel racconto in cui Plinio spiega l'eziologia del ritratto:

"Utilizzando anch'egli della terra, il vasaio Butade Sicionio scoprì per primo l'arte di modellare i ritratti in argilla; ciò avveniva a Corinto ed egli dovette la sua invenzione a sua figlia, innamorata di un giovane. Poiché quest'ultimo doveva partire per l'estero, essa tratteggiò con una linea l'ombra del suo volto proiettata sul muro dal lume di una lanterna; su quelle linee il padre impresse l'argilla riproducendone il volto; fattolo seccare con il resto del suo vasellame lo mise a cuocere in forno"⁷⁶.

Si dice che l'immagine creata da Butade venne a lungo custodita nel tempio. Come nota Jean-Christophe Bailly nel suo saggio *L'apostrofe muta*, nella storia di Butade e di sua figlia è degno di nota che l'assenza viene a costituire la condizione o l'occasione dell'atto figurativo, nella fattispecie del ritratto, che nasce – come si è visto- dal contatto tra l'*ombra*, impronta impalpabile del corpo, e il desiderio dell'*assente*. Continua Bailly: "L'assenza legata alla distanza, nella sua inquietudine, vede passare il fantasma di un'assenza definitiva: il ritratto scongiura simultaneamente, piegandole l'una sull'altra, queste due assenze. Siamo qui nel cuore di una compenetrazione che per noi è divenuta una specie di automatismo, ma che possiede nondimeno una propria genesi. Proprio

⁶⁶ Robert, 1969 pp. 3, 423; Blome, 1978 p. 435 ss.

⁶⁷ Sull'argomento si veda Bettini, 2008 pp. 14 e 34.

⁶⁸ Paris, Bibliothèque Nationale. Babelon, 1897 nota 150. David Le Suffleur, 1926, pp. 119 ss.

⁶⁹ Bettini, 2008 p. 15.

⁷⁰ Ovid. *Heroid.* v.13.

⁷¹ Ovid. *Heroid.* v.105 ss.

⁷² Vernant, 1978..

⁷³ Sull'argomento cf. anche Bettini, 2008 p. 17.

⁷⁴ Plato., *Cratil.* 420 a-b.

⁷⁵ Bailly, 1997 p. 79. Sull'argomento cfr. anche Vernant, 1989 pp. 131 ss. e Vernant, 1992 pp. 4 ss.

⁷⁶ Plin., *Nat. Hist.* 35, 151.

in questa genesi si pone, con la sua valenza fondativa, il mito di Plinio, e in essa prendono posto, come episodio più tardo, i ritratti del Fayum⁷⁷.

Se nei miti che abbiamo analizzati in precedenza, sia quello di Protesilao e Laodamia, sia quello di Alcesti, il ritratto o simulacro –nella fattispecie il *kolossos*– equivale all’ombra dell’assente, al suo *phàσμα*, ovvero alla diafana visione che di lui rimane una volta disceso nell’aldilà, il racconto della figlia di Butade amplia ulteriormente lo specchio delle corrispondenze, istituendo una correlazione tra il ritratto e l’ombra da cui esso scaturisce; ma in questo caso si tratta di un altro tipo di ombra, non *psychè*, ma *skià*, ovvero l’ombra corporea proiettata sul muro grazie alla luce della lucerna. Ombra della quale la figlia dell’artigiano di Sicione tratterà il profilo, ricalcando accuratamente il contorno: in tal modo quell’ombra verrà impressa o, per meglio dire, imprigionata sulla parete per sempre e consentirà a Butade di forgiare la statua che riprodurrà le fattezze del giovane⁷⁸.

È rilevante notare che la motivazione sentimentale che si cela dietro il ritratto, che svolge la funzione di “sostituzione” e di “consolazione” al tempo stesso⁷⁹ o, detto in altri termini, la concezione dell’immagine come un *quid* che trattiene l’assente, non rimarrà circoscritta all’ambito culturale greco arcaico. Al contrario, essa rappresenta il punto di partenza per uno sviluppo del rapporto con l’immagine che informa di sé ogni campo dell’arte fino ai giorni nostri. Si pensi alle teorizzazioni di Leon Battista Alberti che, parlando della “pictura”, afferma che essa “fa gli uomini assenti essere presenti”⁸⁰. Ne fornisce un altro esempio, ben due secoli prima, il Canzoniere di Petrarca nel quale si legge che il ricordo di Laura è ancor più vivo grazie al ritratto realizzato da Simone (ovviamente si tratta del grande Simone Martini), che “la ritrasse in carte per far fede qua giù del suo bel viso”. È infine, in un contesto assai vicino a noi, la stessa idea che riecheggia nelle parole di Susan Sontag quando definisce la fotografia “una pseudo presenza e l’indicazione di un’assenza”⁸¹. In questo modo, per riprendere le parole del Bailly, sembra quasi che “con la sua lanterna veramente magica non solo la pittura ma anche la fotografia ed il cinema

siano state segretamente inventate dalla fanciulla di Corinto”⁸².

Tuttavia mentre nel racconto di Plinio la lontananza del giovane innamorato della figlia di Butade non era definitiva, non corrispondeva cioè ad una dipartita, negli altri episodi mitici citati in precedenza, da Omero ai tragici, l’*eidolon* costituisce sempre un legame, un collegamento fra il regno dei vivi e dei morti. Corrisponde cioè – come si è anticipato⁸³ – a quello che nelle arti figurative è chiamato *kolossòs*, termine che in origine non si riferisce alla statura, diversamente da un’epoca più tarda in cui designerà effigi di dimensione gigantesca, colossale appunto. Il *kolossòs*, nella forme di statua-pilastro e statua-menhir, e pertanto caratterizzato da immobilità e fissazione al suolo, sotterrato nella tomba vuota, a fianco agli oggetti appartenuti al trapassato, vi figura come sostituto del cadavere assente. Esso non mira a riprodurre i lineamenti del defunto; ciò che incarna e fissa nella pietra non è l’immagine del morto ma la sua vita nell’aldilà, quella vita che si oppone al mondo dei vivi⁸⁴. D’altronde, quanto più è forte la credenza in quello che gli antropologi chiamano funzione magica dell’immagine, ossia l’identità sostanziale tra ciò che è ritenuto reale e l’immagine figurata, tanto meno appare importante la rassomiglianza dell’immagine stessa⁸⁵. Il *kolossòs* dunque non è un’immagine; è un “doppio”, come il morto è un doppio del vivo. Ma come apprendiamo da un’iscrizione rinvenuta a Cirene⁸⁶, i *kolossoi*, questa volta figurine di cera, erano oggetto di rituali magici, invocati come garanti del giuramento dai coloni che partivano per l’Africa, per Cirene. Nel corso di tali rituali, che comportavano la liquefazione di questi idoletti gettati nel fuoco, il *kolossòs* effettuava il passaggio tra il mondo dei vivi e dei morti, configurandosi dunque come doppio associato alla *psyké*. Il collegamento con la fine di Laodamia che si getta nella pira insieme al simulacro di cera di Protesilao è fin troppo immediato.

Dunque, come già ribadito, *kolossòs* e *psyké* per i Greci sono strettamente imparentati, in quanto appartengono entrambi alla categoria degli *eidola*. In questo senso appare pregnante l’evidente contrasto tra lo sviluppo letterario e drammatico della parola *eidolon* da un lato, che indica – come abbiamo visto – una figura priva di ali, di proporzioni uguali

⁷⁷ Bailly, 1997. Sul mito eziologico della pittura narrata da Plinio e sulle sue implicazioni filosofiche si veda Kanaan 2006.

⁷⁸ Sull’argomento si veda anche Bettini, 2008 pp. 28 ss.

⁷⁹ Bettini, 2008 p. 13.

⁸⁰ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, libro II.

⁸¹ Sontag, 1978 p. 15.

⁸² Baylli, 1997.

⁸³ Si veda *supra*.

⁸⁴ Vernant, 1978 pp. 355 ss.

⁸⁵ Tagliapietra, 1997.

⁸⁶ SEG IX, 3.

al normale e in tutto simile ad una figura vivente, e dall'altro, la sua resa iconografica, più specificatamente nella pittura vascolare attica, dove con questo termine si designano di norma piccoli idoli alati, che rappresentano il doppio, ovvero lo spettro, la *psyké* del defunto⁸⁷.

Se ne coglie immediato riflesso sul cratere di Kleophrades conservato ad Agrigento⁸⁸, nel cui fregio continuo è rappresentato il trasporto di un guerriero morto, identificato con Patroclo, ed i giochi funebri in suo onore (fig. 5). Al centro è la salma dell'eroe, ammantata dal velo funebre, e sorretta da due compagni. Il suo *eidolon*, alato, avente le sembianze di un piccolo guerriero nudo, armato di elmo, scudo, corazza, lancia e schinieri vola in alto fuori dal suo corpo. È evidente il contrasto tra la caratterizzazione dell'*eidolon* nel testo omerico e la sua resa iconografica nel cratere in esame: la mancanza delle armi nella descrizione del fantasma dell'eroe fornita dall'Iliade, ce lo presenta come doveva apparire in un momento antecedente al combattimento, prima che indossasse la corazza prestatagli da Achille (e che lo condurrà alla morte per mano di Ettore), e al tempo stesso spoglia – per così dire – Patroclo del suo status sociale e di guerriero, ponendo al contrario l'accento sulla fraternità tra i due compagni. L'*eidolon* nel racconto omerico appare simultaneamente connesso con un ricordo recente e un distante passato, evocando il ricordo del compagno Patroclo quando era ancora vivo, dell'infanzia trascorsa insieme nella casa di Peleo⁸⁹; al contrario sul nostro cratere il pittore focalizza l'attenzione sulle qualità marziali di Patroclo, rappresentando il suo piccolo *eidolon* alato armato, che richiama in piccolo la salma del guerriero morto. Sempre nell'ambito delle scene omeriche, una *lekythos* a figure nere del gruppo di Leagros⁹⁰ raffigura due piccoli idoletti, in forma di guerrieri, che si librano ai due estremi della composizione (fig. 6). Il vaso pone a confronto la morte di Ettore e quella di Patroclo e la diversità di trattamento dei due cadaveri, un tema cruciale nell'Iliade. Sulla destra la tomba di Patroclo, a sinistra Achille sceso dal carro, si avvicina al corpo di Ettore che giace a terra, privo di sepoltura. In questo caso le ali attaccate a questi *eidola* nell'iconografia vascolare, piuttosto che

rappresentare un intrinseco attributo dell'*eidolon*, servono a suggerire l'idea di un movimento rapido, una mobilità che contrasta con l'inerte corpo di Ettore.

Ritroviamo questi piccoli *eidola* su una serie di *lekythoi* a fondo bianco, decorate con scene carontiche nelle quali il custode degli Inferi accoglie i defunti e li traghetta con la sua barca dall'altra parte del fiume⁹¹ (fig. 7). La presenza di queste figurine alate, che partecipano anche all'accoglimento del morto e aiutano ad organizzare il suo ingresso nella comunità dei defunti, consiste nell'aiutare a localizzare l'ambientazione della scena nel mondo ultraterreno⁹².

Su una di tali scene, che decora una *lekythos* del Pittore di Sabouff⁹³ (fig. 8), Caronte è nella sua barca e di fronte a lui Hermes, con *petasos* e caduceo, tende la mano verso una donna con il capo velato. Qui la figura centrale del dio sembra colmare la distanza tra i due modi di intendere lo "status" dopo la morte, rispettivamente nell'iconografia e nelle fonti letterarie: da un lato i piccoli *eidola* alati che, nella lettura della scena prospettata da Sourvinou-Inwood⁹⁴, rappresentano la spaventosa immagine di quel che si diventa dopo la morte (*psykai*); dall'altro, l'immagine di dimensioni reali della donna (anch'essa un *eidolon*). Al pari dello spettro di Patroclo, che nel racconto omerico si distingue dagli altri morti, la donna velata spicca tra gli idoletti che le svolazzano intorno, e la folla di anonime *psykai* (fig. 9) serve così ad enfatizzare la distinzione tra queste due categorie del morto nella letteratura e nelle rappresentazioni pittoriche; al ceramografo, infatti, spettava l'arduo compito di convertire un'immagine mentale privata – quella evocata dall'epica – in rappresentazioni pubbliche nelle arti visive.

Giunti al termine di questo breve *excursus* sulle molteplici valenze sottese – nella letteratura e nelle arti figurative – al concetto di *eidola*, possiamo dunque affermare che questa parola nella Grecia arcaica designava una specifica classe di fenomeni, in cui sono compresi, oltre alle anime dei morti (*psykai*) e al grossolano idolo chiamato *kolossòs*, anche altre realtà, quali l'ombra (*skià*), o l'apparizione soprannaturale di un eroe o di un demone (*phàσμα*), uno spettro, creato da un dio a somiglianza di una

⁸⁷ Sull'argomento si veda Peifer, 1989; Bardel, 2000 e Sourvinou-Inwood, 1996.

⁸⁸ Cratere attico a figure rosse. Pittore di Kleophrades. Trasporto del corpo di Ettore. Agrigento, Museo Archeologico.

⁸⁹ *Il. XXIII*, vv.338–42.

⁹⁰ Delos 546: *ABV*378.257; Carpenter, 1989 p. 100; Schefold, 1992 fig. 313; Kossatz-Deissmann 1981 p. 588, tav. 117.

⁹¹ Si vedano a mero titolo esemplificativo le *lekythoi* a fondo bianco Karlsruhe B 2663 e Oxford Ashmolean G 258, entrambe raffiguranti Caronte e "eidolon". Sull'argomento si veda Aguirre, M. 2010.

⁹² Sourvinou-Inwood, 1996.

⁹³ *Lekythos* a fondo bianco. Pittore di Sabouff. Caronte, defunti e "eidola". Atene, Museo Nazionale 1926.

⁹⁴ Sourvinou-Inwood 1996.

persona vivente, o ancora l'immagine del "sogno" (*óneiros*)⁹⁵. In altre parole, tutti quei fenomeni che hanno a che fare con la percezione di una persona quando essa non è presente e che divengono perciò immagini dell'assenza. In tale polisemicità, risiede l'aspetto più complesso ma anche indubbiamente quello più affascinante per chi si accinga ad intraprendere una ricerca sugli *eidola*, specialmente se si considera che, tutti quei fenomeni cui abbiamo fatto cenno poc' anzi, che per noi moderni non sono omogenei, nella cultura greca arcaica erano considerati omologhi, in quanto appartenenti ad una medesima categoria semantica. Quest'ultima è al tempo stesso anche una categoria psicologica e culturale, quella del "doppio", che presuppone un'organizzazione mentale differente dalla nostra⁹⁶. Proprio la diversa percezione del doppio, come osserva Baudrillard⁹⁷, differenzia le società moderne da quelle antiche: se per noi, il concetto di doppio deriva dall'alienazione e dalla scissione della personalità, nelle culture arcaiche le relazioni tra l'io e il suo doppio non assumono alcun tratto patologico, ma conservano un carattere di quotidianità.

Infine, il passaggio dal "doppio" aniconico all'immagine avviene nel corso del VI secolo a.C., quando la pietra non lavorata lascia il posto al *kouros* funebre e alle steli dipinte come *mnèma*. Successivamente, nel V secolo, il passaggio dal tipo arcaico della statua - *kouros* - alle nuove pose dinamiche sperimentate in scultura e pittura condurrà al *topos* delle statue animate *daedaleia* o *agalmata*⁹⁸. Nelle iscrizioni si assiste ad un progressivo attenuarsi del rapporto magico tra immagine-persona raffigurata, nel momento in cui emerge il concetto di raffigurazione individuale come opera d'arte: dai nomi delle persone che rappresentano o dalle loro parole in prima persona, si passò ad aggiungere i nomi degli scultori - quindi a riconoscere che si trattava di artefatti -, per poi arrivare alla dizione più distaccata di "statua di, immagine di, ricordo di etc.". Ma bisognerà aspettare la fine del periodo arcaico per trovare esempi di ritratto più realistico, ultima tappa di un'evoluzione che, per dirla con le parole di Bailly, «dà una progressiva importanza all'assenza, con un allontanarsi dalla

sfera della magia. È così che si libera la possibilità di un'immagine integralmente mimetica»⁹⁹.

Bibliografia

- ABV: Beazley, J.D. *Attic Black-figure Vase-Painters*, Oxford: University Press (1956).
- ARV²: Beazley, J.D. *Attic Red-figure Vase-Painters*, Oxford: University Press (1963).
- Aguirre, M. 2010. *Some Ghostly Appearances in Greece: Literary and Artistic Sources*, in Gerión 27 N. 1 (2009), 179-189.
- Babelon, E. 1897. *Catalogue des Camées de la Bibliothèque Nationale*, Paris.
- Bardel, R. 2000. *Eidola in Epic, Tragedy and Vase-painting*, in N. K. Rutter & B. A. Sparkes, *Word and Image in Ancient Greece*, Edimburgh: University Press, 140-160.
- Baudrillard, J. 1976. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano: Feltrinelli.
- Bailly, J.-C. 1998. *L'apostrofe muta. Saggio sui ritratti del Fayum*, Paris (tradit.) Edizioni: Quodlibet.
- Bettinetti, S. 2001. *La statua di culto nella pratica rituale greca*, Bari: Levante.
- Bettini, M. et al 1992. *La maschera, il doppio e il ritratto*, Roma: Laterza.
- Bettini, M. 2008. *Il ritratto dell'amante*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Blome, P. 1978. *Zur Umgestaltung griechische Mythen in der römischen Sepulkralkunst. Alkestis-, Protesilaos- und Proserpinasarkophage*, *MDAI Röm Abt.* (85), 1978, 435 ss.
- Bosch-Veciana, A. 2013. *Imatge-mirada-paraula. Dos estudis a l'entorn del món platònic*, Barcelona: Publicacions de la Facultat de Filosofia - Universitat Ramon Llull
- Carpenter, T.H. 1989: *Beazley Addenda* (2nd edition), Oxford: Clarendon Press.
- Cassirer, E. 1922: *Eidos und Eidolon. Das Problem des Schönen und der Kunst in Platons Dialogen*. In von F. Saxl (hrsg.), «*Vorträge der Bibliothek Warburg II*» (1922-1923/I), 1-27.
- Pinotti, A. (ed.) 1998: *Eidos ed eidolon. Il problema del bello e dell'arte nei dialoghi di Platone*, (trad.it), Cortina, Milano.
- Chantraine, P. 1968. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris : Klincksieck.
- Chavannes, F. 1891. *De Palladiiraptu*, Thesis. Berlin.
- David Le Suffleur, A. 1926. *Les camées de la collection de Luynes*. In *Aretusa* (10), 1926, 119-126.
- Davreux, J. 1943. *La légende de la prophétesse Cassandre d'après le textes et les monuments*, Liege.
- De Cesare, M. 1997. *Le statue in immagine, Studi sulle raffigurazioni di statue nella pittura vascolare greca*, Roma: L'erma di Bretschneider.
- ⁹⁹ Bailly, 1997.

⁹⁵ Vernant, 1978 p. 348 e Vernant, 1992 p. 4.

⁹⁶ Vernant, 1978 p. e Vernant, 1992, p. 4. Si veda inoltre Guidorizzi, 1992 p. 36.

⁹⁷ Baudrillard, 1976 pp. 154-156, ripreso da Guidorizzi, 1992, p. 36.

⁹⁸ De Cesare, 1997 p. 41 n. 41.

- Faraone, C.A. 1992. *Talismans and Trojan Horses. Guardian Statues in Ancient Greek Myth and Ritual*, New York-Oxford: University Press.
- Franzoni, C. 2002. Le necropoli e iritifunerari, in Settis, S. (a cura di) *I Greci. Storia, cultura, arte, società* vol. 4 (Atlante II), Torino: Einaudi, 1249-1256
- Frickenaus, A. 1908. Das Athenabild des Alten Tempels in Athen. In *AM* (33) 1908, 17-32.
- Frontisi-Ducroux, F. & Vernant, J.-P. 1998: *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia antica*, Roma: Donzelli.
- Graf, 1979: F. Graf, *Das Götterbild aus dem Taurerland*. In *AW* 10, 33-41.
- Guidorizzi, G. 1992. Lo specchio e la mente: un sistema di intersezioni. In Bettini 1992.
- Herington, C.J. 1955. *Athena Parthenos and Athena Polias. A Study in the Religion of Periclean Athens*, Manchester: University Press.
- Holmberg, I.E. 1995. Helen: Most Noble and Most Chaste. In *American Journal of Philology* (116 n.1), Spring, 1995, 19-42.
- Jansen, S. 2012. *Exchange and the eidolon: analyzing forgiveness in Euripides's Helen*, in, *Comparative Literature Studies* vol. 49 n.3 (2012), 327-347.
- Kanaan, H. 2006, *Tracing Shadows: Reflections on the Origin of Painting*, in C. Versar and G. Fishof, *Pictorial Languages and Their Meanings*, Liber Amicorum in Honor of Nurith Kanaan-Kedar, Tel Aviv University Publishing, 17-28.
- Kanaan, H. 2015, *Photography and its shadow*, in *Critical Inquiry*, Volume 41, Issue 3 (Spring 2015), pp. 541-572.
- Kossatz-Deissmann, A. 1981, 'Achilleus', in *LIMC*, I, pp. 37-200.
- Martins, P. & Amato, R. 2012. Images Antiguas Retoricamente Referenciadas, in A. Muhana; M. Laudanna e L. A. Bagolin, "Retórica", Universidade de Sao Paulo: Ed. Annablume
- Mauss, M. 2000. *Teoria generale della magia*, Torino: Einaudi.
- Meltzer, G.S., 1994. Where Is the Glory of Troy? „Kleos“ in Euripides' "Helen". In *Classical Antiquity* (13 n. 2), 1994, 234-255.
- Merkelbach, R. 1967. Ein Alkaios-Papyrus. In *ZPE* (1), 1967, 81-93.
- Moret, J.-M. 1997. *Les pierres gravées antiques représentant le rapt du Palladion*, Mainz.
- Morris, S.P. 1992. *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton (New Jersey): University Press.
- Oakley, J. 2004. *Picturing Death in Classical Athens. The Evidence of the White Lekythoi*. Cambridge: University Press.
- Pala, E. 2012. *Acropoli di Atene. Un microcosmo della produzione e distribuzione della ceramica attica*. Supplementi e monografie della rivista Archeologia Classica 8. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Para: Beazley, J.D. *Paralipomena*, Oxford: University Press (1971).
- Peifer, E. 1989. *Eidola und andere mit dem Sterben verbundene Flügelwesen in der attischen Vasenmalerei in spätarchaischer und klassischer Zeit*, Frankfurt: Lang.
- Pugliara, M. 2003. *Il mirabile e l'artificio. Creature animate e semoventi nel mito e nella tecnica degli antichi*, Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Ries, J. 2008. *Mito e rito. Le costanti del sacro*, Milano Jaca Book.
- Robert, C. 1969. *Die Antiken Sarkophagreliefs*, Berlin 1919 (ristampa Roma 1969).
- Robertson, N. 1996. Athena's Shrines and Festivals, in Neils, J., *Worshipping Athena. Panathenaia and Parthenon*, Madison: University of Wisconsin Press, 27-77.
- Saïd, S. 1990. Εἰδῶλον. Du simulacre à l'idole. Histoire d'un mot, in *Rencontres de l'École du Louvre*, Paris, La Documentation française, 1990, 11-21.
- Saïd, S. 1993. Images grecques, icônes et idoles, in *Faites de langues* (1), 1993, 11-20.
- Schefold, K. 1992. *Gods and Heroes in Late Archaic Greek Art*, Cambridge: University Press.
- Schnapp, A. 1988. Why did the Greeks need Images?, in J. Christiansen & T. Melander, *Proceedings of the 3rd Symposium on Ancient Greek and Related Pottery (Copenhagen, 31 august-4 september 1987)*, Copenhagen, 568-574.
- Sontag, S. 1978. *Sulla fotografia*, Torino: Einaudi.
- Sörbom, G. 2002. The classical concept of mimesis, in P. Smith & C. Wilde, *A Companion to Art Theory*, Oxford: Blackwell Publishing, 19-28.
- Sourvinou-Inwood, C. 1996. *Reading Greek Death. To the End of the Classical Period*, Oxford: University Press.
- Steiner, D.T. 2001. *Images in mind. Statues in Archaic and Classical Greek Literature and Thought*, Oxford 2001.
- Tagliapietra, A. 1997. *Il velo di Alceste*, Milano: Feltrinelli.
- Tanner, J. 2005. *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge. University Press
- Touchefeu, O. 1981. s.v. *AIAS II*, *LIMC* I, 339-349
- Vernant, J.-P. 1978: *Mito e pensiero presso i Greci*, Paris (trad. it)
- Vernant, J.-P. 1989. Figures féminines de la mort en Grèce. In *L'individu, la mort, l'amour*, Paris: Gallimard.
- Vernant, J.-P. 1990. *Figures, idoles, masques*, Paris: Julliard.
- Vernant, J.-P. 1992. «Psychè»: simulacro del corpo o immagine del divino?. In Bettini, 1992, 3-11.
- Wegner, M. 1980. Das Nabuchodonosor – Bild Das Bild im Bild. In *Pietas – Festschrift für B. Köting*, Münster, 528-538.
- Ziehen, L. 1949. s.v. *Palladion*, in *RE* XVIII 21949.



Fig. 1. Anfora attica a figure nere. Oltraggio di Aiace a Cassandra, 540-530 a.C. Dall'Etruria. Museo di Napoli 81118. (da De Cesare, 1997 p. 55, fig.8).



Fig. 2. Anfora a collo attica a figure nere. Aiace e Cassandra. Gruppo di Leagros, ca. 520 a.C. (da De Cesare, 1997 p. 88 fig. 38, cat 22).



Fig. 3. Cratere a volute attico a figure rosse. Aiace e Cassandra. Pittore dei Niobidi, 475-450 a.C. Bologna, Museo Civico Archeologico 268. (da De Cesare, 1997 p. 88 fig. 39, cat 31).

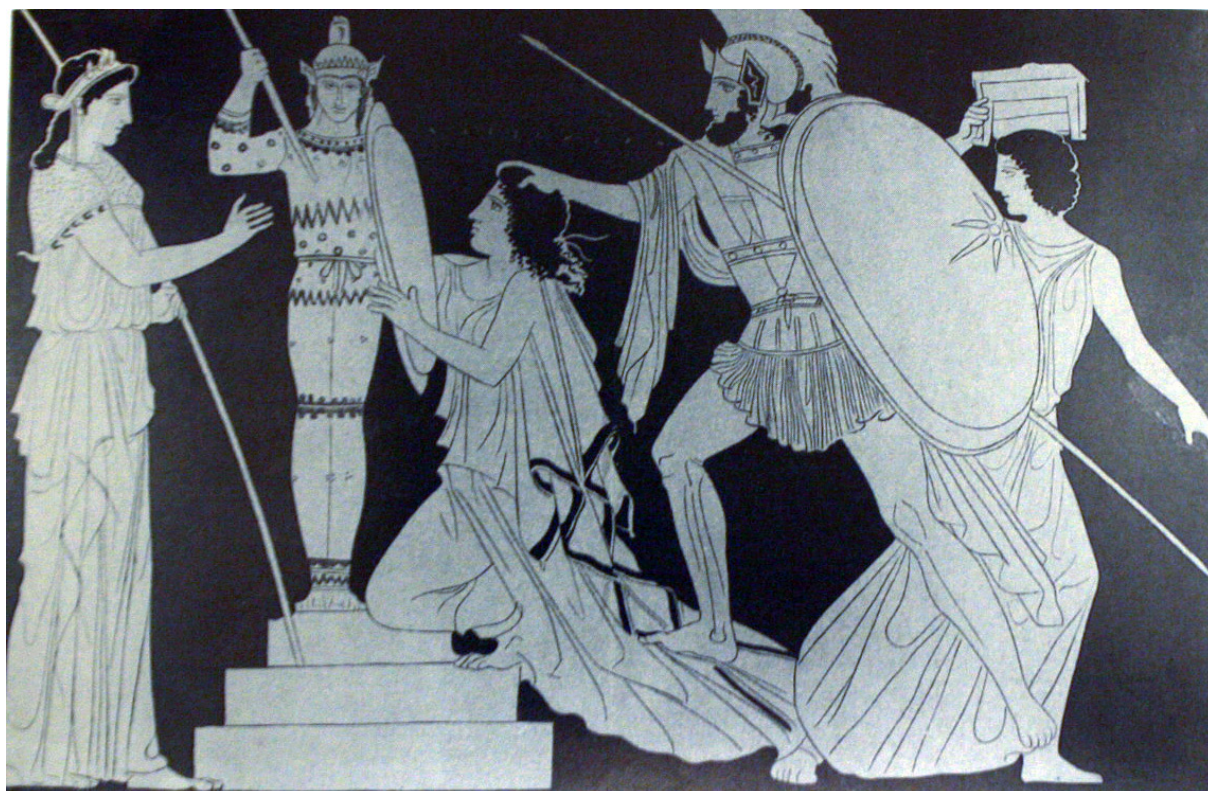


Fig. 4. Anfora attica a figure rosse. Aiace e Cassandra. Gruppo di Polignoto, ca. 450 a.C. Da Nola. Cambridge, Corpus Christi College. (da De Cesare, 1997 p. 89 fig. 40, cat).



Fig. 5. Cratere attico a figure rosse. Trasporto del corpo di Patroclo. Pittore di Kleophrades, ca. 490 a.C. Agrigento, Museo Archeologico (da Settis 2002, p. 1285, fig. 23).



Fig. 6. Lekythos a fondo bianco, Pittore di Leagros, ca. 510 a.C. Delos, Archaeological Museum B6137.546 (da Kossatz-Deissmann, 1981, II, p. 117, fig. 588).



Fig. 7. Lekythos attica a fondo bianco. Caronteed "eidolon" Oxford Ashmolean Museum G 258, (da Sourvinou Inwood, 1996, tav. 11).

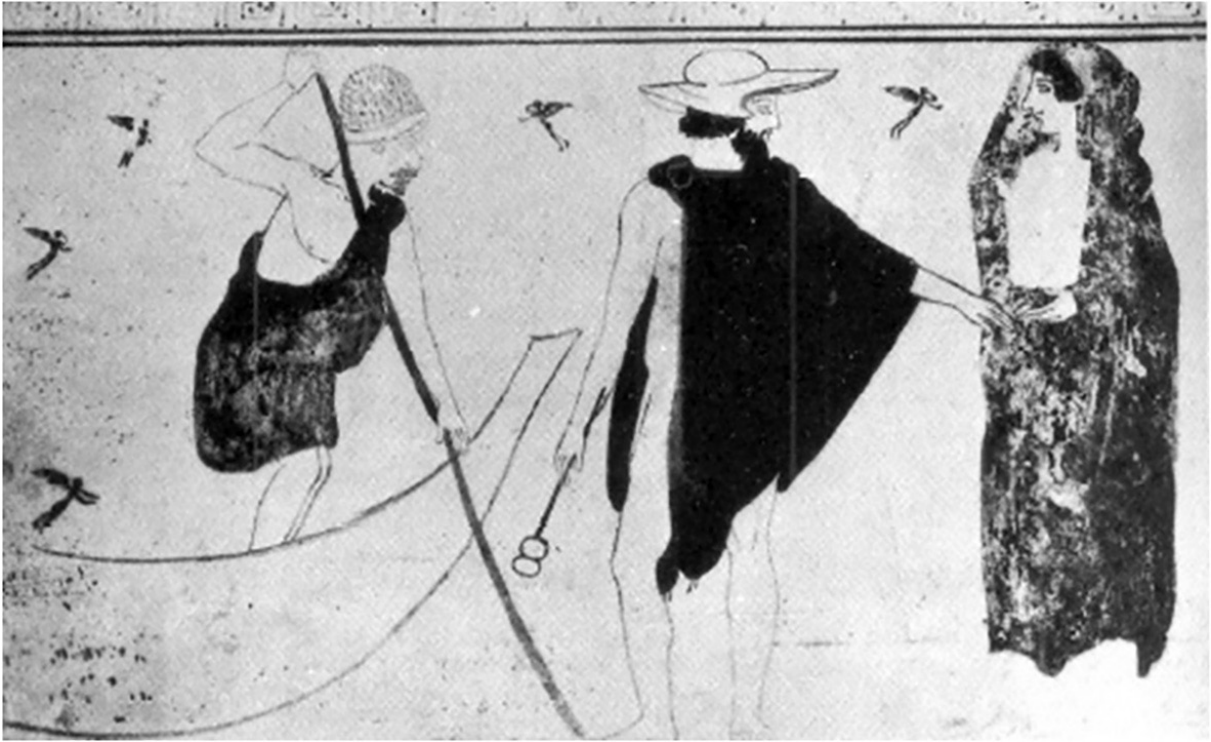


Fig. 8. Lekythos attica a fondo bianco. Caronte, Ermes, una donna ed “*eidola*”. Pittore di Sabouroff. Atene, National Archaeological Museum 1926 (da Oakley, 2004, 115 fig. 72).

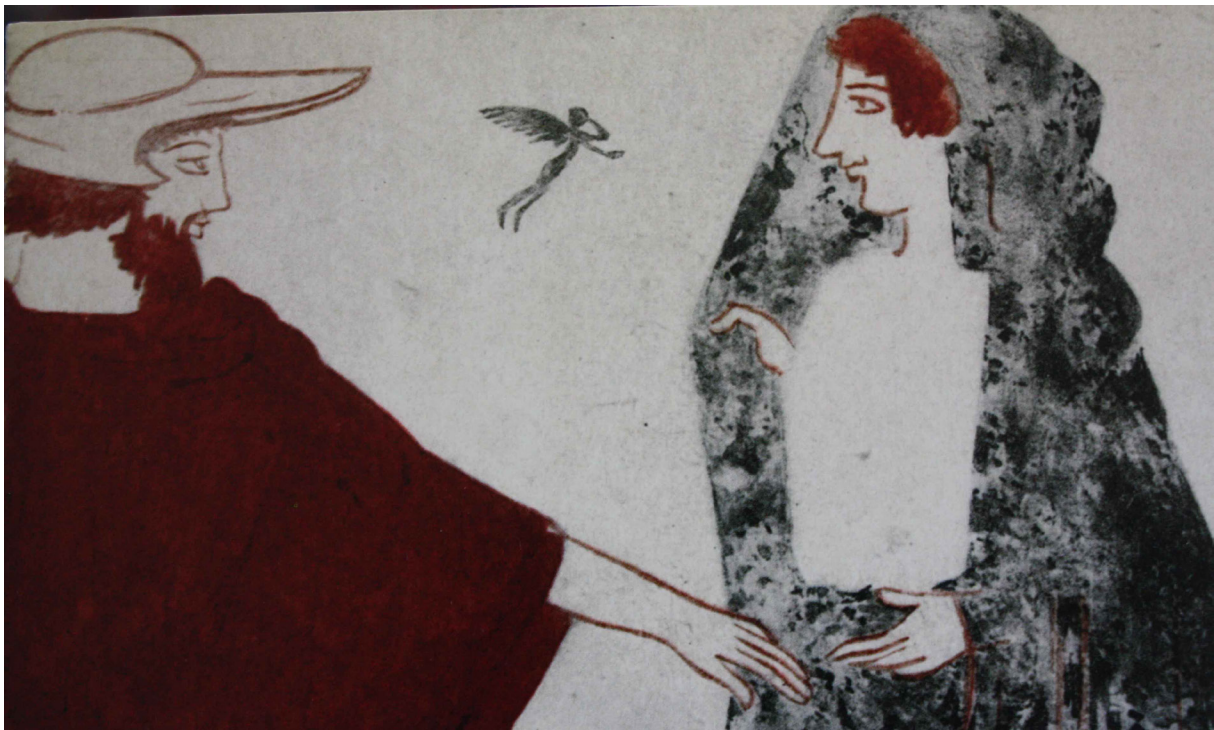


Fig. 9. Lekythos attica a fondo bianco. Ermes ed “*eidola*” (partic.). Pittore di Sabouroff Atene, Museo Nazionale 1926 (da Oakley, 2004, 115 fig. 72).

