

Cicerone, Quintiliano e l'artificio di Timante

Maria Silvana Celentano

Università degli Studi Gabriele d'Annunzio, Chieti-Pescara

ABSTRACT

A detailed survey of ancient literary sources on Timanthes' Iphigeneia is the theme that this paper deals with: the choice to hide Agamemnon's face and his sadness won a wide consideration in rhetorical texts and influenced the later iconography.

KEYWORDS: Cicero, Quintilianus, Timanthes' Iphigeneia, iconography, rhetorical strategies

Cicerone (*orat.* 73-74) e Quintiliano (*inst.* 2,13,12 s.), nel delineare rispettivamente i criteri di opportunità e convenienza nella scelta di strategie oratorie, traggono spunto anche dalla raffinata ed efficace messa in scena del pittore Timante di Kythnos (attivo tra la fine del sec. V a.C. e l'inizio del sec. IV a.C.) nel raffigurare i diversi personaggi presenti al sacrificio di Ifigenia in Aulide, tutti colti nel momento che appena precede il sacrificio medesimo. Evocare la realtà di sentimenti ed emozioni è proprio tanto delle immagini quanto delle parole: in modalità differenti, naturalmente. Ma oltre ai pittori e ai poeti l'evocazione dei sentimenti e delle emozioni è privilegio anche degli oratori, che utilizzano appunto la facoltà di presentare i fatti che narrano in modo così vivido (= uso dell'*enargeia/evidentia*) da far sentire chi ascolta direttamente partecipe di quanto è narrato, senza necessità di mediazione alcuna, quasi che sia testimone di eventi che in realtà fino a quel momento non ha conosciuto.

E' noto che i trattati di retorica greca e latina contengono minute osservazioni sul discorso oratorio: a cominciare dalla fase iniziale della sua ideazione (*inventio*) fino a quella della sua messa in scena (*actio*) che coinvolge tutti e tre gli elementi della comunicazione: l'oratore, il discorso, i destinatari. L'orazione è uno spettacolo e il pubblico che vi assiste nutre l'aspettativa che l'oratore esponga tutte le sue ragioni con la massima capacità di convinzione.

E l'oratore, specialmente in sede processuale, quando è previsto il confronto diretto con un avversario, dovrà dare prova di avere gli argomenti migliori da presentare; o comunque di saperli rendere credibili, se in realtà gli argomenti sono deboli. Dovrà saper provocare, attaccare la controparte. E se difende qualcuno dagli attacchi veementi dell'avversario, dovrà saper andare al contrattacco o, in mancanza di prove incontrovertibili, dovrà offrire una teatrale e pietosa rappresentazione della figura del suo tutelato, per suscitare compassione, pietà e quindi sminuirne le eventuali colpe. Insomma mettere in scena un discorso oratorio è una realtà complessa fin dalle sue più lontane origini. E l'oratore di talento, per rendere inoppugnabili gli elementi fondanti della sua argomentazione, per essere sicuro di persuadere e convincere pienamente i destinatari, nel dare la sua versione dei fatti in discussione, poteva ricorrere al loro coinvolgimento emotivo sia attraverso la sollecitazione patetica dei loro sentimenti, sia attraverso l'evocazione degli stessi sentimenti in modo indiretto, riuscendo cioè a presentare i fatti ai loro occhi, alla loro mente, al loro cuore in modo così vivido, da farli sentire direttamente partecipi di quanto egli narrava, senza alcuna mediazione, e da costringerli a trovare in se stessi emozioni e reazioni che ritenevano spontanee piuttosto che indotte dalla raffinata abilità dell'oratore: ritenevano insomma di essere quasi testimoni di eventi fino a quel momento sconosciuti, senza rendersi conto che la verosimiglianza e la vividezza del racconto, così come l'evocazione di sensazioni e reazioni dentro di loro erano frutto di una accorta strategia retorica e narrativa dell'oratore.

Ma queste considerazioni risultano anche oggi molto familiari e da tutti comprensibili: la diffusa alfabetizzazione tecnologica della nostra civiltà attuale sembrerebbe consentire a tutti di abbattere tempo e spazio e di partecipare direttamente ad eventi più o meno significativi privati o pubblici, magari mentre questi sono in corso di svolgimento. E a volte può essere gratificante anche essere in prima persona protagonisti di un piccolo o grande evento a cui altri possano assistere. Insomma la cultura-spettacolo di cui si dibatteva tanto negli anni '80/'90 è diventata spettacolo nel senso più ampio e arbitrario del termine. La stessa parola *cultura-spettacolo* è usata e percepita comunque in senso positivo: in generale tutto quello che può essere visto e vissuto mentre accade assume di per sé un valore aggiunto; seguire gli eventi in diretta è quasi come assistervi di persona, provare le stesse emozioni di chi vi partecipa e così via. Già. *Quasi come*. E' appunto qui la differenza tra essere protagonisti di un fatto, assistervi personalmente o averne un'immagine filtrata da un mezzo, magari sofisticatissimo e altrettanto affidabile, ma un mezzo che

comunque restituisce un'immagine scelta da chi lo usa, che la interpreta in un senso o in un altro. Eppure, se l'intermediario è bravo e sa usare gli strumenti tecnici con abilità, siamo convinti di avere davvero davanti agli occhi la rappresentazione veritiera di quello che appare realmente accaduto, quasi che assistessimo al fatto parallelamente all'esposizione di parte che ascoltiamo: ci sembra quasi di *vedere* svolgersi i fatti; quasi di *ascoltare* le parole; quasi di *condividere* le emozioni. Come se fossimo testimoni oculari dei fatti, anche se sono altri a riferirceli.

L'accenno ad un elemento parallelo in due civiltà così lontane nel tempo e negli aspetti culturali serve unicamente a sottolineare una cosa ben nota sul piano comunicativo: pur cambiando i contesti culturali, il rapporto tra emittente e destinatario nel discorso persuasivo si fonda certo su consolidate strategie dialettico-argomentative, ma tali strategie possono anche essere rafforzate e a volte sostituite da elementi di per sé tecnicamente non probanti, ma di certo convincenti, soprattutto se sottolineati a livello performativo da tutte le risorse disponibili, interne ed esterne all'oratore.

Non mi occupo in questa sede delle risorse esterne alla persona dell'oratore, o della teatralizzazione di sé da parte dei protagonisti di un processo, né dell'utilizzazione dello spazio scenico del discorso oratorio, né dei tipi di sussidio audio-visuale. Piuttosto mi soffermo sulle risorse interne alla persona dell'oratore, cioè sulla sua capacità di creare un dettagliato e lucente mosaico di parole che coinvolga ad un tempo l'udito e la vista degli ascoltatori, li induca a interiorizzare quanto ascoltano e, attraverso il filtro di forti emozioni altamente patetiche, li trasformi da ascoltatori in spettatori che si trovano davanti agli occhi una realtà visuale e/o sonora quasi palpabile e certa, così verisimile, così completa in ogni sua parte da non richiedere alcuna prova a conforto, essendo prova a se stessa.

La trattatistica antica presenta segni di grande interesse e di variegate interpretazioni del fenomeno, generalmente denominato *enargeia/evidentia*. Sulle differenti classificazioni o sulle distinte denominazioni dell' 'evidenza' cui allude Quintiliano si può consultare la vasta e autorevole bibliografia tecnica disponibile, arricchita anche di recente da nuovi studi.¹

1. Sull'*evidentia* 'fantastica' fonda appunto il suo parere Quintiliano nella presentazione dell'«effetto Timante» (vd. oltre Quint., *inst.* 2,13,8-13). Per quanto concerne l'*evidentia/enargeia* già largamente praticata da Cicerone oratore anche in continuità con la tradizione retorica greca, mi limito qui a rinviare a CELENTANO 2006, a BERARDI 2012, BERARDI 2017 e ulteriore bibliografia ivi citata.

Ma adesso vorrei soffermarmi soprattutto sull' 'evidenza', che si presenta: 1) come qualità di un discorso o di singole sue parti (specificamente *virtus narrationis*, qualità propria delle descrizioni), in grado di produrre l'effetto della visualizzazione del discorso, spesso arricchita da peculiari strumenti espressivi quali metafore, similitudini, esempi, descrizioni; e al tempo stesso; 2) come qualità dello stile.

Questa duplice 'evidenza' peraltro illustrata con l'aiuto di esempi ciceroniani, ci è ben nota da Quintiliano, 'evidenza' narrativa (*inst.* 4,2,63-65):

evidentia in narratione, quantum ego intellego, est quidem magna virtus, cum quid veri non dicendum sed quodammodo etiam ostendendum est, sed sibi perspicuitati potest. Quam quidam etiam contrariam interim putaverunt, quia in quibusdam causis obscuranda veritas esset. Quod est ridiculum; nam qui obscurare vult narrat falsa pro veris, et in iis quae narrat debet laborare ut videantur quam evidentissima,

L' 'evidenza' della narrazione - per quanto io posso capire - è certo una grande qualità, quando si deve non solo enunciare, ma anche in certo qual modo mettere in luce una verità, tuttavia la si può far rientrare nella perspicuità, che certuni talvolta hanno persino giudicato dannosa. Ma questo è ridicolo; infatti chi vuole rendere oscura la narrazione, espone cose false in luogo di quelle vere e si deve affaticare perché il contenuto della sua narrazione appaia quanto più possibile evidente (trad. PENNACINI 2001).

Ed 'evidenza' stilistica (*inst.* 8,3,61-62):

ornatum est quod perspicuo ac probabili plus est. Eius primi sunt gradus in eo quod velis exprimendo, tertius qui haec nitidiora faciat, quod proprie dixeris cultum. Itaque ἐνάρπεια, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus. Magna virtus res <de> quibus loquimur clare atque ut cerni videantur enuntiare. Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex de quibus cognoscit narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi,

L'ornato è qualcosa di più della chiarezza e della probabilità. I primi due livelli dell'ornamento consistono nell'esprimere quello che si vuole, il terzo è quello che è in grado di rendere tutto ciò più brillante, ed è questo che si potrà chiamare propriamente eleganza. Perciò dobbiamo comprendere tra gli orna-

menti l'ένάρχεια, che ho già menzionato nei precetti relativi alla narrazione, dal momento che la vividezza o — come alcuni dicono — la rappresentazione, è qualcosa di più della chiarezza, perché l'una è visibile, l'altra in certo qual modo si fa vedere. E' una grande qualità riuscire a esporre chiaramente le cose di cui stiamo parlando e sì che sembri di vederle. Infatti il discorso non è abbastanza efficace e non ha — come dovrebbe — forza sufficiente, se ha valore solo per le orecchie, e se il giudice ha l'impressione che le cose su cui si deve dare il giudizio gli vengono semplicemente narrate e non gli vengano rappresentate e rese sensibili agli occhi della mente (trad. PARODI SCOTTI in PENNACINI 2001).

E inoltre, Quintiliano aggiunge (*inst.* 6, 2, 26-35):

summa enim, quantum ego quidem sentio, circa mouendos adfectus in hoc posita est, ut moueamur ipsi. Nam et luctus et irae et indignationis aliquando etiam ridicula fuerit imitatio, si uerba uultumque tantum, non etiam animum accommodarimus. Quid enim aliud est causae ut lugentes utique in recenti dolore disertissime quaedam exclamare uideantur, et ira nonnumquam indoctis quoque eloquentiam faciat, quam quod illis inest uis mentis et ueritas ipsa morum? Quare, in iis quae esse ueri similia uolemus, simus ipsi similes eorum qui uere patiuntur adfectibus, et a tali animo proficiscatur oratio qualem facere iudici uolet. An ille dolebit qui audiet me, qui in hoc dicam, non dolentem? Irascetur, si nihil ipse qui in iram concitat ei quod exigit simile patietur? Siccis agentis oculis lacrimas dabit? Fieri non potest: nec incendit nisi ignis nec madescimus nisi umore 'nec res ulla dat alteri colorem quem non ipsa habet'. Primum est igitur ut apud nos ualeant ea quae ualere apud iudicem uolumus, adficiamurque antequam adficere conemur. At quo modo fiet ut adficiamur? Neque enim sunt motus in nostra potestate. Temptabo etiam de hoc dicere. Quas φαντασίας Graeci uocant (nos sane visiones appellemus), per quas imagines rerum absentium ita repraesentantur animo ut eas cernere oculis ac praesentes habere uideamur, has quisquis bene ceperit is erit in adfectibus potentissimus. [has] Quidam dicunt εὐφαντασίωτον qui sibi res uoces actus secundum uerum optime finget: quod quidem nobis uolentibus facile continget ... [ad] Hominem occisum queror: non omnia quae in re praesenti accidisse credibile est in oculis habebō? non percussor ille subitus erumpet? non expauescet circumuentus, exclamabit uel rogabit uel fugiet? non ferientem, non concidentem uidebo? non animo sanguis et pallor et gemitus, extremus denique expirantis hiatus insidet? Insequetur ένάρχεια, quae a Cicerone inlustratio et euidentia nominatur, quae non tam dicere uidetur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur. Ubi uero miseratione opus erit, nobis ea de quibus queremur accidisse credamus, atque id animo nostro persuadeamus. Nos illi simus quos grauia indigna tristitia passos queremur, nec agamus rem quasi alienam, sed adsumamus parumper il-

lum dolorem: ita dicemus quae in nostro simili casu dicturi essemus. Vidi ego saepe histriones atque comoedos, cum ex aliquo grauiore actu personam deposuissent, flentes adhuc egredi. Quod si in alienis scriptis sola pronuntiatio ita falsis accendit adfectibus, quid nos faciemus, qui illa cogitare debemus ut moueri periclitantium uice possimus? Sed in schola quoque rebus ipsis adfici conuenit, easque ueras sibi fingere, hoc magis quod illic <ut> litigatores loquimur frequentius quam ut aduocati: orbem agimus et naufragum et periclitantem, quorum induere personas quid attinet nisi adfectus adsumimus?

difatti, quanto alla mozione degli affetti è assolutamente fondamentale che siamo noi i primi a commuoverci.² Ma come accadrà che ci prenda la commozione? I sentimenti non sono difatti in nostro potere ... Quelle che i Greci chiamano φαντασία (noi possiamo chiamarle ‘visioni’),³ attraverso le quali le immagini di oggetti assenti vengono riprodotte mentalmente in modo tale da sembrare di discernere con gli occhi e percepirle dal vivo, chiunque le sappia tenere bene a mente risulterà superlativo nella mozione degli affetti. Sto trattando, ad esempio, un caso di omicidio: non avrò sotto gli occhi tutto quanto è pensabile sia avvenuto nella realtà dei fatti? Non salterà subito fuori l’uccisore? Non comincerà ad aver paura la vittima braccata, non emetterà un grido o una preghiera, non tenterà la fuga? Non vedrò l’uno colpire, l’altro stramazza? Non mi si imprimerà nella mente il sangue, il pallore, il gemito e infine l’estremo respiro del morente? 32. Scaturirà di qui la (‘evidenza’),⁴ definita da Cicerone “vivace raffigurazione” o “chiara rappresentazione”.⁵ Cerchiamo di essere noi quelli che compiangere di aver patito sofferenze pesanti, indecorose, angoscianti, e non portiamo avanti il discorso come se interessasse solo altri, ma per un tratto addossiamoci quel dolore: così ci esprimeremo come ci saremmo espressi nel caso di una nostra vicenda analoga. 35. Io personalmente ho visto spesso attori⁶ uscire di scena ancora in lacrime, dopo aver lasciato la maschera al termine di una rappresentazione altamente drammatica (trad. CELENTANO in PENNACINI 2001).

2. ‘Siamo noi i primi a commuoverci’, i sentimenti bisogna provarli in prima persona per poterli trasmettere al pubblico, ai giudici: cf. Aristit. *po.*, 1455 a 30 s.; Cic., *de orat.* 2,190; Hor., *ars* 102.

3. Φαντασία ... ‘visioni’: cf. *infra* 8, 3, 88; 10, 7, 15; 12, 10, 6. Cf. anche *Sommario*, 7 e n. 9.

4. Ἐνάργεια (‘evidenza’): cf. *supra* 4, 2, 63; *infra* 8, 3, 61. Cf. anche *Sommario*, 7 e n. 9.

5. Cf. *de orat.* 3, 202; *part.* 20; *top.* 97.

6. ‘Attori’: nella traduzione italiana si fa riferimento alla categoria degli attori nel suo complesso. Nel testo latino si distinguono gli *histriones*, attori in senso lato (di tragedia, commedia, mimo, farsa - ma qui attori tragici -), opponendoli ai *comoedi*, propriamente attori comici.

Per un oratore risulta di pari importanza dunque possedere ottime capacità argomentative e abilità dialettica, così come essere in grado di far leva sulla sfera emozionale dei giudici e del pubblico, traendo spunto da quanto i giudici e il pubblico conoscono, ammirano, detestano ecc.

Il linguaggio evocativo che occorre per questo sarà agevolmente suggerito da quanto è patrimonio comune nella memoria di oratore e pubblico e impiegato in analogia o in contrasto con questo o quel riferimento culturale, sociale o più ampiamente antropologico.

E facendo riferimento al filtro poetico-letterario che ha reso esemplari i tratti espressivi della mente o del cuore, della forza o della fragilità degli uomini basterà ricominciare da Omero, dalla tradizione poetica, e anche fare ricorso alla parallela tradizione iconica della pittura, dell'arte plastica ecc. Già il poeta Simonide di Ceo (sec. VI a.C.) affermava che «la pittura è poesia muta, e la poesia pittura parlante» (cf. *Plu. glor. Athen.* 3, 346f-347a). E' comune anche oggi citare il noto motto oraziano '*ut pictura poesis*' (*ars* 361), anche se per lo più si dimenticano le prudenti limitazioni che il poeta pone nel confronto:

*ut pictura poesis; erit quae, si propius stes,
te capiat magis, et quedam, si longius abstes;
haec amat obscurum, volet haec sub luce vide
iudicis arguam quae non formidat acumen;
haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*

365

La poesia è come la pittura, che a volte si coglie da vicino e a volte da lontano; ora in penombra e ora in piena luce. E non teme l'occhio intelligente del critico perché a volte è bella subito, altre volte va letta e riletta.

A volte la pittura, così come altre 'belle arti', è fonte privilegiata di ispirazione per un oratore: un manufatto d'eccellenza (quadro o mosaico, vaso o statua non importa), con la sua perfetta e del tutto originale realizzazione tecnica, sfidano l'oratore a raggiungere la medesima eccellenza con il linguaggio fortemente evocativo della mozione degli affetti.

E un modello esemplare di questo è l'interpretazione pittorica di Timante del sacrificio di Ifigenia in Aulide fissato nel momento che appena precede la morte della fanciulla: la scenografia in cui si colloca l'azione, i gesti, la postura, i volti dei personaggi collaborano a rappresentare chiaramente l'ingan-

no subito dalla fanciulla, il dolore di alcuni (Calcante, Menelao), la disperazione più profonda di uno solo (Agamennone).

Una tale eccellenza evocativa non poteva non costituire nel tempo un modello per raffigurazioni del medesimo mito e dello stesso momento cruciale della vicenda. E non poteva nemmeno non sfidare altri linguaggi a raggiungere la medesima efficacia esemplare.

Il talento creativo di Timante di Kythnos, famoso pittore greco attivo tra la fine del sec. V e l'inizio del sec. IV a.C.⁷ e forse rivale del contemporaneo Zeusi,⁸ resta a tutt'oggi esemplare soprattutto per una sua opera: la vivida e patetica rappresentazione del sacrificio di Ifigenia, fissata nel momento che precede di poco il sacrificio medesimo.⁹ Ancora più sorprendente può risultare la ricezione nel tempo dell'espedito tecnico impiegato da Timante, forse in quel famoso dipinto, che metteva in scena un momento decisivo di una saga epico-tragica /poetico-teatrale di grande rilevanza.¹⁰

Purtroppo l'opera non si è conservata ma possiamo averne un'idea molto ravvicinata: A) in virtù del forte interesse tecnico suscitato in importanti fonti letterarie latine - a partire dal sec. I a.C. - per la perfetta ed essenziale effi-

7. Cf. Quint., *inst.* 2,13,12; Eus. (*Comm. ad Il.* 24, 162 ss.), individua in Sicione la patria di Timante. Un pittore omonimo di Timante, ma attivo nel III sec. a.C., è probabilmente all'origine dell'errata identificazione. Sui due artisti si veda MORENO 1966, 855-856; *Brill's New Pauly*, s.v.

8. Riguardo alla dubbia veridicità di questa notizia, o piuttosto riguardo al fiorire generalizzato di un'aneddotica sugli agoni artistici, in particolare su quelli di pittura si veda BARBANERA 2014 e ulteriore bibliografia ivi citata. Peraltro a tale aneddotica potrebbe ascriversi anche la vittoria di Timante - proprio con il quadro del sacrificio di Ifigenia - su Colote di Ceo (artista forse non così celebre come farebbe supporre la narrazione della sfida tra i due: vd. AMORELLI 1961, 381).

9. Come è noto, la saga di Ifigenia, vittima innocente della *hybris* paterna nei confronti di Artemide e per questo destinata ad essere sacrificata alla dea, è postomerica: le prime attestazioni si trovano nei *Canti Ciprii* (sec. VII-VI a.C.): cf. Procl. *Cypr. enarr.* 32, 55-63 Davies (= SEVERYNS 1963) e nel *Catalogo delle donne* attribuito ad Esiodo (fr. 23 a Merkelbach-West). Ma è con la tragedia attica che tale saga si sviluppa ulteriormente, contemplando sia la morte effettiva della fanciulla, sia la sua salvezza per intervento di Artemide, che ad Ifigenia sostituisce una cerva come vittima sacrificale. Sull'ampia tradizione letteraria greco-latina, che attesta ugualmente sia la morte sia la salvezza di Ifigenia per intervento divino, nonché sulla variegata documentazione iconografica riferita specificamente al sacrificio, rinvio a LIMC (1990); BONNANO ARRAVANTINOS 2008; SCARCIA 2008; COLPO 2010, 135-138; TOMEI 2010.

10. Nella visualizzazione dei preliminari del sacrificio, nella muta manifestazione del dolore che Agamennone palesa secondo una precisa, rituale e antica gestualità Timante ha davvero trasformato in immagini i corrispondenti versi di Euripide (*IA* 1547-1550).

cazia visuale ed emozionale realizzata; B) e sulla base del raffronto con successive rielaborazioni artistiche del tema, ispirate all'opera di Timante: oltre alla fanciulla, apparivano ben visibili sulla scena Calcante, Odisseo, Menelao e Agamennone.

IL VELO DI TIMANTE: L'ARTIFICIO NARRATO, MA NON PERVENUTO

A) Ecco dunque in breve l'effetto creato da Timante con il suo ingegnoso e felice espediente tecnico nell'analisi e nel giudizio delle principali fonti latine. Così ne parla Cicerone (*orat.* 73-74) :

In omnibusque rebus videndum est quatenus; etsi enim suus cuique modus est, tamen magis offendit nimium quam parum; in quo Apelles pictores quoque eos peccare dicebat qui non sentirent quid esset satis ... Cum hoc decere... dicimus, illud non decere ... [74] si poeta fugit ut maximum vitium cum probi orationem adfingit improbo stultove sapientis; si denique pictor ille vidit, cum in immolanda Iphigenia tristis Calchas esset, tristior Ulixes, maereret Menelaus, obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum illum luctum peniullo non posset imitari; ... quid faciendum oratori putemus?¹¹

11. «E in tutti i casi bisogna vedere fin dove si può giungere; sebbene infatti vi sia un limite per ogni cosa, tuttavia offende più il troppo che il poco. Sotto questo aspetto Apelle diceva che commettono errore anche quei pittori che non percepiscono la giusta misura ... Quando noi diciamo che questo è conveniente ... e quello non lo è ... (74) se il poeta sfugge ad essa come ad un enorme difetto quando presta ad un malvagio il linguaggio di un onesto o a uno stolto quello di un saggio; se infine quel famoso pittore, nel dipingere il sacrificio di Ifigenia, essendo triste Calcante, Ulisse ancora più triste, Menelao addolorato, ritenne necessario velare il capo di Agamennone per il motivo che non poteva riprodurre col pennello quell'incommensurabile dolore ... che cosa possiamo pensare che debba fare l'oratore?» (tr. BARONE 1968). In merito a questo passo di Cicerone, LEONE 2011, 472 rileva che «nel contesto dell'*Orator* Cicerone interpreta la scelta di Timante come esempio di *decorum*, concepito in quanto capacità di trovare l'espressione più adatta di un'emozione, avendo tenuto conto delle circostanze». Forse a questo elemento ne andrebbe aggiunto anche un altro: il presupposto da cui prende l'avvio la descrizione del quadro e la sua interpretazione ciceroniana è che *in omnibusque rebus videndum est quatenus ... etsi enim suus cuique modus est, tamen magis offendit nimium quam parum*. A conferma di questa premessa, dopo aver analizzato come sono singolarmente messe in luce le emozioni dei personaggi dipinti, Cicerone motiva la scelta di Timante del capo di Agamennone velato e non scoperto con il non potersi riprodurre la sofferenza indicibile (e quindi non raffigurabile) di un padre: una sorta di blocco emotivo che né a parole, né in immagini potrebbe essere descritto. A questo aggiungerei che la 'collaborazione' nella

Valerio Massimo dice (8,11 ext. 6):

*Quid ille alter aequae nobilis pictor luctuosum immolatae Iphigeniae sacrificium referens, cum Calchantem tristem, maestum Ulixen, [clamantem Aiacem] lamentantem Menelaum circa aram statuisset, caput Agamemnonis inuoluendo nonne summi maeroris acerbitatem arte non posse exprimi confessus est? itaque pictura eius aruspicias et amici et fratris lacrimis madet, patris fletum spectantis adfectu aestumandum reliquit.*¹²

Plinio commenta (nat. 35,71 ss.):

*nam Timanthi vel plurimum adfuit ingenii. Eius enim est Iphigenia oratorum laudibus celebrata, qua stante ad aras peritura cum maestos pinxisset omnes praecipueque patrum et tristitiae omnem imaginem consumpsisset, patris ipsius vultum velavit quem digne non poterat ostendere*¹³

lettura di questa rappresentazione da parte di chi guarda è ugualmente sollecitata dal pittore, proprio nel lasciare che la facoltà immaginativa di ciascuno (*phantasia*) - nel ricordo forse di personali emozioni altrettanto sconvolgenti o nel l'istintivo collocarsi per un attimo al posto del padre dipinto con tanta realistica disperazione — evochi in ciascuno l'intensità di quanto non è distintamente rappresentato. Insomma il quadro appare una splendida realizzazione di *evidentia* che sollecita la facoltà immaginativa di chi ammira il dipinto. Sull'*evidentia* 'fantastica' fonda appunto il suo parere Quintiliano nella sua presentazione dell' 'effetto Timante' (vd. oltre Quint., *inst.* 2, 13, 8-13). Sull'*evidentia/enargeia* già largamente praticata da Cicerone oratore anche in continuità con la tradizione retorica greca, mi limito qui a rinviare a CELENTANO 2006 e a BERARDI 2012 e 2017. Una sorta di *climax* emotiva è presente in Valerio Massimo che sottolinea appunto come la scelta di velare il capo di Agamennone produce la collaborazione interpretativa da parte di chi guarda il dipinto (vd. LEONE 2011, 473).

12. «È che dire di quell'altro pittore non meno celebre che rappresentò il sacrificio così doloroso d'Ifigenia? Dopo aver situato attorno all'altare Calcante con l'aria abbattuta, Ulisse costernato, Menelao lamentandosi, coprì d'un velo la testa di Agamennone: non era forse ammettere che l'arte non saprebbe esprimere il dolore più profondo e più amaro? Egli ci mostra un aruspice, un amico, un fratello in pianto, il suo dipinto è come bagnato dalle loro lacrime; ma egli lascia alla sensibilità dello spettatore di misurare il dolore del padre» (tr. LEONE 2011).

13. «Timante ebbe di certo la dote dell'ingegnosità. Sua è l' 'Ifigenia' elogiata altamente dagli oratori: accanto a lei, in piedi presso l'altare e in procinto di essere sacrificata, avendo egli dipinto tutti (i presenti) in preda al dolore, soprattutto lo zio, e avendo quindi esaurito ogni possibile espressione di mestizia, del padre velò il volto, non riuscendo a realizzarne un'immagine degna di essere mostrata» (tr. mia). Questa testimonianza a suo tempo ha suscitato l'interesse e la curiosità di Antonio Gramsci, che non solo mostra di conoscere la bibliografia più aggiornata, ma richiama l'attenzione su una qualche problematicità in merito alla ben nota interpretazione di Lessing riguardo al patetismo del Laocoonte (GRAMSCI 1975): «Plinio ricorda che Timante di Sicione aveva dipinto la scena del sacrificio di Ifigenia effigiando Agamennone

Di particolare interesse è la testimonianza di Quintiliano che istituisce in modo palese un naturale rapporto analogico tra le figure dell'oratore e dell'artista (pittore/scultore) e al tempo stesso ne distingue i mezzi tecnici con cui realizzare le rispettive *artes* (*inst.* 2,13, 8-13):

res duas in omni actu spectet orator, quid deceat, quid expediat. Expedi autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua, et interim decet, ut in statu etque picturis videmus variari habitus vultus status ... [11] Quam quidem gratiam et delectationem adferunt figurae, quaeque in sensibus quaeque in verbis sunt. Mutant enim aliquid a recto, atque hanc prae se virtutem ferunt, quod a consuetudine vulgari recesserunt. [12] Habet in pictura speciem tota facies: Apelles tamen imaginem Antigoni latere tantum altero ostendit, ut amissi oculi deformitas lateret. Quid? non in oratione operienda sunt quaedam, sive ostendi non debent sive exprimi pro dignitate non possunt? [13] Ut fecit Timanthes, opinor, Cythnius in ea tabula qua Coloten Teium vicit. Nam cum in Iphigeniae immolatione pinxisset tristem Calchantem, tristiozem Ulixem, addidisset Menelao quem summum poterat ars efficere maerorem: consumptis adfectibus non reperiens quo digne modo patris vultum posset exprimere, velavit eius caput et suo cuique animo dedit aestimandum.¹⁴

velato. Il Lessing, nel Laocoonte, per primo (?) riconobbe in questo artificio non l'incapacità del pittore a rappresentare il dolore del padre, ma il sentimento profondo dell'artista che attraverso gli atteggiamenti più strazianti del volto, non avrebbe saputo dare un'impressione tanto penosa d'infinita mestizia come con questa figura velata, il cui viso è coperto dalla mano. Anche nella pittura pompeiana del sacrificio d'Ifigenia, diversa per la composizione generale dal dipinto di Timante, la figura di Agamennone è velata».

14. «L'oratore in ogni orazione che pronuncia tenga d'occhio queste due cose, che cosa conviene e che cosa serve. Perché spesso serve variare qualche cosa dall'ordine sancito dalla tradizione, e qualche volta conviene anche, come vediamo che nelle statue e nei quadri variano l'aspetto esteriore, l'espressione, la postura ... (11) Allo stesso modo le figure retoriche, sia di pensiero che di parola rendono piacevole e gradita l'esposizione, perché mutano qualcosa nel discorso lineare e di per se stesse hanno questo pregio, di allontanarsi dal discorso normale e abituale. (12) Nella pittura è la rappresentazione dell'intero volto che rende la sua bellezza: ciononostante Apelle dipinse l'immagine di Antigono di profilo, per celare che dall'altra parte gli mancava un occhio. E nell'orazione talvolta non si deve forse celare qualcosa, sia che non si debba mostrare sia che la dignità vieti di esprimerla? (13) Come credo fece Timante di Citno, in quel quadro col quale superò in gara Colote di Teo. Dovendo dipingere il sacrificio di Ifigenia raffigurò Calcante triste e Ulisse ancor più triste e diede a Menelao la più cupa espressione di dolore che l'arte avrebbe potuto esprimere: avendo così esaurito tutta la gamma delle espressioni di afflizione e non trovando un modo per esprimere degnamente l'atteggiamento del volto del padre lo raffigurò col capo velato, lasciando allo stato d'animo di ciascuno la facoltà di immaginarselo» (tr. GRANATELLI in PENNACINI 2001).

Nel complesso, dunque, le fonti letterarie, apprezzando tutte e altamente la prospettiva figurativa in cui Timante è riuscito a rendere visibile il momento del sacrificio più denso di *pathos*, quello da cui non potrà esserci ritorno, quello in cui ogni personaggio rappresentato non riesce a celare le emozioni più spontanee e profonde, offrono un'analisi del dipinto in termini di oggettiva efficacia della rappresentazione pittorica (la *climax* dei sentimenti espressi nei volti, nella postura dei personaggi), da punti di vista complementari e differenziati: c'è la sottolineatura del rispetto dei confini etici/estetici nel non mostrare in piena luce l'intensità di emozioni dolorose impossibili da rendere nella loro pienezza; c'è l'elogio della ideazione e realizzazione tecnica della scena: gesti e atteggiamenti dei personaggi appaiono naturalmente, spontaneamente patetici. E il gesto di Agamennone di coprirsi il volto, di celarsi alla crudele realtà imminente, è un richiamo a naturali tratti antropologici che la poesia greca conosce fin da Omero¹⁵ e che da Aristotele sono menzionati tra gli elementi più spontanei e più persuasivi in un discorso.¹⁶

Ma forse accade anche il contrario, e cioè che la pittura sia debitrice di ispirazione e realizzazione tecnica verso la poesia. Nel commento all'*Iliade* 24, 162 ss., Eustazio illustra come Omero, non riuscendo a rendere l'intensità del dolore provato da Priamo per l'uccisione del figlio Ettore, abbia reso patetico il cordoglio familiare e del tutto unico il lutto di Priamo, avvolto completamente nel suo mantello dalla testa ai piedi: il suo strazio e la sua dispera-

15. Si pensi ad esempio alla commozione di Telemaco nell'ascoltare Menelao parlargli del padre (Od. 4, 114-116; 153 s.) e al suo gesto spontaneo di portare il mantello al viso per nascondere il pianto; a quella di Odisseo presso i Feaci, quando non ha ancora rivelato la sua identità e prendendo parte al banchetto in suo onore, si cela ripetutamente nel mantello tutte le volte che non riesce a trattenere le lacrime al canto che rievoca vicende troiane (Od. 8, 83 ss.). Più semplicemente, ma con la medesima spontaneità, Euriclea si commuove e versa copiose lacrime (nascoste per pudore e immediatamente dalle mani) accingendosi a lavare i piedi dello 'straniero' Odisseo - rituale gesto di ospitalità - associandolo per età al 'suo' Odisseo, da troppo lontano da casa e chissà se ancora vivo altrove (Od. 19, 361 s.). In particolare sulla molteplicità di usi del mantello/velo per celare la propria persona e le irrefrenabili reazioni emotive che si provano per eccesso di dolore, per pudore, riserbo, vergogna, nonché sullo sviluppo storico-culturale del 'velo', rinvio in particolare a FABBRO 2007; CASTELLANETA 2012; VISCARDI 2013-2014.

16. Arist. *Rh.* 1417 a ...-b 3 ss. ἔτι ἐκ τῶν παθητικῶν λέγει διηγούμενος καὶ τὰ ἐπόμενα [καὶ] ἃ ἴσασιν, καὶ τὰ ἴδια ἢ σεαυτῷ ἢ ἐκείνῳ προσόντα ... πιθανὰ γάρ, διότι σύμβολα γίνονται ταῦτα ἃ ἴσασιν ἐκείνων ὧν οὐκ ἴσασιν. πλεῖστα δὲ τοιαῦτα λαβεῖν ἐξ Ὀμήρου ἔστιν· "ὥς ἄρ' ἔφη γρηῆς δὲ κατέσχετο χερσὶ πρόσωπα." οἱ γὰρ δακρύειν ἀρχόμενοι ἐπιλαμβάνονται τῶν ὀφθαλμῶν (Od. 19, 361 s.).

zione inconsolabile sono celati allo sguardo e alle orecchie di tutti. Né uno sguardo, né un lamento filtrano da quel mantello. Subito dopo Eustazio aggiunge la notizia che il pittore Timante (per errore 'Semante') di Sicione, nel dipingere il sacrificio di Ifigenia in Aulide si è ispirato a Omero nel rappresentare la sofferenza infinita del padre di Ifigenia in quel momento, Agamennone appunto appare celato alla vista, velato dal suo mantello:

“Ομηρος τὸ ἐν τῇ πόλει πένθος ἐπὶ τῷ Ἑκτορί φησιν, ὡς ἡ Ἴρις ἐλθοῦσα ἐς Πριάμου κίχεν, ἦγουν εὔρεν, ἐνοπὴν τε γόον τε. παῖδες μὲν πατέρ’ ἀμφικαθήμενοι ἔνδοθεν αὐλῆς δάκρυσιν εἶματ’ ἔφυρον, ὃ δ’ ἐν μέσοισι γεραιὸς ἐντυπὰς ἐν χλαίῃη κεκαλυμμένος ἀμφὶ δὲ πολλὴ κόπρος ἔην κεφαλῇ τε καὶ αὐχένι τοῖο γέροντος, τὴν ῥα<ἦγουν ἦν δῆ,> κυλινδόμενος καταμήσατο χερσὶν ἔησι ... ὑπερβολὴν γάρ, φασί, πένθους ἀξίαν οὐχ’ εὐρίσκων ὁ ποιητὴς τῷ γέροντι περιθεῖναι καλύπτει αὐτόν, καὶ οὐ μόνον σιγῶντα ποιεῖ, ἀλλὰ καὶ μηδὲ βλεπόμενον. ἐντεῦθεν, φασίν, ὁ Σικυώνιος γραφεὺς Σημάνθης τὴν ἐν Αὐλίδι γράφων σφαγὴν τῆς Ἰφιγενείας ἐκάλυψε τὸν Ἀγαμέμνονα.

Tra gli studiosi c'è chi ha colto nel commento di Eustazio una valorizzazione bizantina del primato della poesia sulla retorica nel confronto con la pittura.¹⁷ Insomma, se volessimo storicizzare il motto oraziano, dovremmo pensare che ad un originario *'ut pictura rhetorica'* si sia poi sostituito un *'ut pictura poesis'*. Premesso che di norma poesia e retorica hanno un rapporto per così dire complementare tra loro e non agonistico, non mi pare comunque che in generale nelle fonti 'letterarie' menzionate si parli di un primato tra arti differenti in gara tra loro, né che nei testi che riportano notizie della bellezza esemplare dell'opera di Timante ci sia competizione tra poesia e retorica.

Il successo della versione timantea del sacrificio è fissato per sempre nel gesto di Agamennone che si chiude nel mantello, si nega agli altri e rifiuta al tempo stesso la realtà che si sta consumando, si estranea dalla vita, in preda ad un dolore tanto profondo da non poter essere verbalmente comunicato. Tale gesto, dalle tante e varie riscritture o ammirate citazioni, doveva essere del tutto innovativo nella narrazione visuale del mito; ma in seguito nessuna raffigurazione del sacrificio potrà sottrarsi a quel modello di espressione pateti-

17. Cf. LEONE 2011, 473-474: «L'effetto Timante, si trova nei *Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes* di Eustazio di Tessalonica. Un passaggio che inverte l'etiologia del mito di Timante, presentando non la retorica come imitazione della pittura, ma quest'ultima come emulazione della poesia».

ca che verrà quindi ripresa e ‘citata’ lungamente. Questo percorso di riuso/riscrittura vascolare è stato classificato come ‘inerzia iconografica’.¹⁸

E una tale eccellenza evocativa non poteva non costituire nel tempo un modello per raffigurazioni del medesimo mito e dello stesso momento cruciale della vicenda. E non poteva nemmeno non sfidare altri linguaggi a raggiungere la medesima efficacia esemplare. Questo ci dicono nel loro complesso le fonti letterarie in merito al quadro di Timante e alle emozioni che raffigurava e che riusciva a suscitare in chi lo guardasse. Che l’*evidentia* di Timante in pittura sia realizzata per allusione, aposiopesi¹⁹ o nel rispetto etico dell’ineffabilità delle emozioni, resta l’efficacia comunicativa esemplare della pittura di Timante ... anche quando non ha più potuto essere ammirata.²⁰ La memoria di tanta bellezza si è conservata e ha costituito una sua tradizione sia figurativa sia appunto comunicativo-retorica. Anzi nella tradizione letteraria il quadro di Timante ha anche offerto occasione di recuperare in nuovi termini lo stretto legame tra pittura e poesia.

La fama di Timante e la fascinazione del suo velo permangono in continuità nella cultura medievale e poi nel Rinascimento, quando, soprattutto sulla scia del passo di Plinio, l’artificio di Timante diviene un modello ideale di riferimento in ogni teorizzazione/produzione d’arte sia in letteratura che nelle arti figurative. Ma è ancora più significativo che a datare dal Concilio di Trento l’artificio di Timante sia utilizzato a pieno titolo nella produzione/ricezione di immagini a tema religioso cristiano.

18. Vd. WOODFORD 2003, 4-9 che si sofferma sull’inerzia iconografica generata da Timante nell’immagine di Agamennone avvolto dalla disperazione e velato dal mantello. Sul rapporto tra ceramica vascolare, teatro e circolazione libraria di testi teatrali rinvio a AA.VV. (*Engramma*) 2012, 15 «l’immagine pittorica è la restituzione della rievocazione visiva della scena narrata dal messaggero. La mediazione della narrazione — della parola evocativa e non dell’*opsis* direttamente esperita dalla scena — ribadisce il principio che la pittura vascolare non è mai ‘fotografia’ di una scena della tragedia. È piuttosto la restituzione di una variante del mito che la versione tragica ha imposto all’immaginario, anche per via di evocazione, in forma di racconto di un testo orale o scritto. La restituzione pittorica di scene ‘raccontate in scena’ è una conferma puntuale di un dispositivo più generale di veicolazione di storie e nte laimmagini che si può così sintetizzare: il successo, anche iconografico, della versione teatrale di un mito non prevede necessariamente la circuitazione degli spettacoli teatrali ma può essere avvenuto anche mediante la veicolazione narrativa (in scena o fuori di scena) di versioni mitografiche particolarmente impressionanti, o — più concretamente — attraverso quella circolazione libraria dei testi teatrali di cui abbiamo numerosi indizi e molte ampie prove dirette e indirette».

19. Vd. LEONE 2011, 477, che sulla figura retorica rinvia a UEDING 1992.

20. Per il dettaglio della storia iconografica del sacrificio di Ifigenia rinvio a CELENTANO 2017, 57-65 ss.



FIG. 1. *Lekythos*, Sacrificio di Ifigenia, da Selinunte. Palermo, Museo Archeologico.



FIG. 2. Sacrificio di Ifigenia, da Pompei, Casa del poeta tragico. Napoli, Museo Archeologico Nazionale.



FIG. 3. Sacrificio di Ifigenia (mosaico – sec. I), da Empúries. Museu Arqueològic de Catalunya.

BIBLIOGRAFIA

- M.T. AMORELLI 1961, *Kolotes*, in *Enciclopedia dell'Arte Antica* 4.
- AA.VV. 2012, «Pots and Plays. Teatro attico e iconografi vascolare: appunti per un metodo di lettura e di interpretazione», a cura del Seminario 'Pots and Plays', *La Rivista di Engramma* (online).
- M. BARBANERA 2014, «Favole antiche e mitologie moderne. Le competizioni artistiche nella Storia dell'Arte Greca», *Atene e Roma*, Nuova Serie Seconda, VIII, pp. 7-31
- C. BARONE (cur.) 2014, *Ifigenia. Variazioni sul mito (Euripide, Racine, Goethe, Ritsos)*, Venezia.
- G. BARONE 1968, *Cicerone. 'L'oratore'*, Milano.
- F. BERARDI 2012, *La dottrina dell' 'evidenza' nella tradizione retorica greca e latina*, Perugia.
- F. BERARDI 2017, *La retorica degli esercizi preparatori. Glossario ragionato dei Pro-gymnasmata*, Hildesheim - Zürich - New York.
- M. BONANNO ARRAVANTINOS 2008, *Ifigenia nell'arte greca e romana*, in L. SECCI (cur.), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Roma, pp. 75-109.
- S. CASTELLANETA 2012, «Un atroce velo (Euripide, *Andromaca* 110)», *Dionysius ex Machina* 3, pp. 61-73.
- M.S. CELENTANO 2006, «L' 'evidenza' esemplare di Cicerone oratore», in G. PETRONE; A. CASAMENTO (cur.), *Lo spettacolo della giustizia. Le orazioni di Cicerone*, Palermo, pp. 33-48.
- M.S. CELENTANO 2017, «Ingegnosità esemplare di un pittore: la lunga storia del 'velo' di Timante (fino alla ricezione in una maiolica urbinata)», *ARAS (Accademia Raffaello. Atti e Studi)* 1/2, pp. 57-64.
- I. COLPO 2010, *Ruinae ... et putres robore trunci*, Roma.
- E. FABBRO 2007, «Lo sguardo e il silenzio. Il velo nei rituali e nel mito greco», *Multi-verso* 5, pp. 38-41.
- A. GRAMSCI 1975, *Quaderni del Carcere*, 4 § 80, Torino (= a cura di V. GERRATANA 2014).
- M. LEONE 2011, «L' 'inimmaginabile'», *Lexia* 7-8, pp. 471-489.
- LIMC 1990, « Iphigeneia », in L. KAHIL; N. ICARD; P. LINANT DE BELLEROFONDS (edd.) *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* V1, Zürich - München - Düsseldorf, pp. 706-722.
- E. MANDRUZZATO 1983, *Orazio. Le lettere. Introduzione, traduzione e note*, Milano.
- N. MARINONE (cur.) 1955, *Cicerone. Opere politiche e filosofiche. Volume II: I termini estremi del bene e del male ; Discussioni tuscolane; La natura degli dei*, Torino.
- P. MORENO 1966, «Timanthes», in *Enciclopedia dell'Arte Antica* 6.
- A. PENNACINI (cur.) 2001, *Quintiliano, 'Institutio oratoria'*, I-II, sommari e note di T. PISCITELLI; R. GRANATELLI; A. PENNACINI; D. VOTTER; V. VIPARELLI; M.S.

- CELENTANO; M. SQUILLANTE; F. PARODI SCOTTI; A. FALCO; A.M. MILAZZO; M. VALLOZZA; R. VALENTE, Torino.
- R. SCARCIA 2008, «Ifigenia: iconografia del sacrificio», in L. SECCI (cur.), *Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*, Roma, pp. 57-74.
- A. SEVERYNS 1963, *Recherches sur la Chrestomathie de Proclus*, IV, Paris.
- D. TOMEI 2010, «Il sacrificio di Ifigenia in Aulide. Gli esempi di Pompei», *EIDOLA. International Journal of Classical Art History* 7, pp. 71-95.
- G. UEDING 1992, «Aposiopesis», in *HWRb (Historisches Wörterbuch der Rhetorik)* 1, pp. 827-830.
- G.P. VISCARDI 2013-2014, «Usi letterari e significati culturali del *krédemnon* in Grecia antica: la 'retorica costitutiva' del velo nella prassi dell'invisibilità», *I quaderni del ramo d'oro on line* VI, pp. 78-105.
- S. WOODFORD 2003, *Images of Myth in Classical Antiquity*, Cambridge.