

Lector in imagine: varianti iconiche e varianti discorsive nella leggenda di Telefo

EZIO PELLIZER
Università di Trieste
Italia

RESUMO: Procura-se descrever o processo de indução e de pressuposição que leva ao reconhecimento de uma cena descritiva ou de um segmento narrativo como parte de um relato, particularmente de um relato mítico. Partindo de uma cena inicial – uma corça que amamenta uma criança –, jogando-se com os conhecimentos de um “leitor culto” que conta com numerosas informações específicas sobre a cena representada, pode-se reconstruir empiricamente o processo cognitivo que lhe permite inserir um único segmento em uma série narrativa mais articolada, a “História de Télefo”. Examina-se, também, um caso particularmente interessante de “variante icônica”, a transformação do “elemento auxiliar”, isto é, do animal – corça ou leoa – que amamenta prodigiosamente Télefo criança, em um contexto enunciativo diferente, em um detalhe do célebre “Friso de Télefo” que faz parte das esculturas recuperadas no altar de Pérgamo.

PALAVRAS-CHAVE: Lenda de Télefo; variantes icônicas; variantes discursivas.

Cercherò di descrivere il funzionamento dei così detti “segni iconici” o “visuali” nell’enunciare segmenti narrativi (o intere sequenze) pertinenti a storie o racconti che chiamiamo “mitici”, cercando di rendere conto dei caratteri di questo particolare tipo di enunciazione. Sembrano interessanti, in particolare, le procedure di identificazione e di interpretazione, la definizione d’identità dei soggetti della narrazione, e le condizioni di riconoscimento della sequenza rappresentata come parte di una struttura narrativa più ampia.

Si cercherà dunque di mettere in evidenza quanto sia importante, e in modo particolare per immagini che rappresentano sequenze di “racconti mitici”, la “competenza dell’enunciatario”, concetto molto variabile nel tempo e nello spazio, come condizione che rende possibile la *ricezione* e la “lettura” di un racconto tradizionale (o di una parte di esso) rappresentato in una o più immagini.

Alcune figure verranno esaminate per evidenziare i problemi teorici soggiacenti, che appaiono molto complessi di per sé¹, e forse lo sono ancora di più per materiali che provengono da un’epoca molto distante da noi, ciò che comporta una grande stratificazione e differenziazione delle competenze nei secoli e nelle culture. Si cercherà di evidenziare il

particolare tipo di *cooperazione interpretativa* richiesto per la lettura di immagini che ci provengono da un passato lontano, come è quello dell'antichità "classica".

Come hanno bene messo in evidenza gli autori del *Groupe Mu* di Liegi², il segno iconico rinvia a oggetti della realtà secondo un ordine mimetico. Un insieme di stimoli visuali, ottici, fisici, produce una serie di enunciati, che devono essere in qualche modo interpretati, decodificati dall'enunciatario, sulla base di una sua competenza, che come vedremo è una entità fortemente variabile. Questo tipo di enunciazione, è il risultato di una triplice relazione fra tre elementi, che si possono visualizzare in una sorta di triangolo. Possiamo distinguere un *referente*, un *significante* e un *tipo*:

a) il *referente* è un *designatum*, un qualcosa che fa parte del mondo naturale, ed è estraneo alla semiosi e al linguaggio;

b) il *significante* è un insieme di stimoli visivi che corrispondono a un tipo stabile, che può essere associato a un referente comune; il referente viene così riconosciuto come facente parte di un tipo. Il significante, disegno, pittura, fotografia, graffito, bassorilievo, etc., si trova nei confronti del referente in relazione di trasformazione;

c) il *tipo* è una rappresentazione mentale, una serie di tratti distintivi strutturati in modo costante e riconoscibile, la cui funzione è di garantire (in qualche misura) una certa equivalenza tra referente e il significante, in modo da permetterne il riconoscimento.

Cerchiamo di visualizzare queste relazioni con l'aiuto del seguente grafo:



Sull'asse *significante-referente* si collocano relazioni di *trasformazione*, che possono andare da un'estensione minimale (un manichino o una statua di cera, quasi identici alla figura rappresentata, un gemello o un sosia) a livelli molto elevati (per esempio l'icona bidimensionale rappresentata dalla silhouette di una mano tracciata con una matita su un foglio)

Sull'asse *referente-tipo* si situano relazioni di *stabilizzazione*, per cui i tratti costitutivi ricavabili dall'oggetto rappresentato (o da una serie coerente di oggetti) si integrano a stabilizzare un paradigma di riconoscibilità che rappresenta appunto il tipo, mentre nel senso inverso si stabilisce una relazione di conformità del referente alla sua rappresentazione mentale

Sull'asse *significante-tipo* si trovano relazioni di *conformità* (anche in presenza di grandi diversità, per esempio di dimensioni, o stilizzazioni, semplificazioni, etc.) che permetteranno o meno di ravvisare nel significante una manifestazione del tipo, in base alla quantità e alla natura dei tratti distintivi che si possono conformare ad esso, rendendone possibile il *riconoscimento*.

1. Una cerva con le corna

La scena che vedete (su una gemma, Fig.1) sarà il punto di partenza della nostra analisi. Come prima percezione, riceviamo una serie stimoli visivi, che possiamo mettere in relazione con alcune tipologie di referenza, e cominciare una descrizione elementare di ciò che vediamo.

Un animale quadrupede, dotato di corna, si trova occupato con un essere umano, un infante, un neonato.

La seconda domanda che ci poniamo (dopo “che cosa sono?”) è: “che cosa fanno?”. Risposta: *l'animale sta allattando il neonato*, con atteggiamento incoraggiante. O dal punto di vista del secondo soggetto (possiamo arbitrariamente chiamare S1: l'animale e S2: il neonato, o viceversa), *il neonato sta succhiando il latte* dalle mammelle della bestia. Questa, per il suo aspetto, potrebbe essere identificata come un ungulato, in particolare un cèrvide, e piú precisamente, una cerva.

Abbiamo già qui un primo problema di ordine cognitivo, che interessa il tipo designato dalla classe “cèrvide”, e comporta un differente riconoscimento dell'animale, a seconda della particolare enciclopedia zoologica dell'enunciario, con esiti a volte divertenti. Ad esempio, per restare nel sapere degli antichi, Aristotele, *Hist. an.*, sa benissimo che le femmine del cervo non hanno le corna³; ma cinquecento anni dopo Claudio Eliano (di Preneste, 175-225 d.e.v.) sostiene invece il contrario, citando come autorità Pindaro, Anacreonte, Sofocle, Euripide, cioè l'autorità di famosi poeti! In base al nostro sapere “scientifico”, noi dovremmo escludere che si tratti di una cerva, a meno di non concedere una “licenza poetica” all'incisore della gemma, o peggio, avanzare illazioni inquietanti di allattamento maschile, peraltro non del tutto impossibili, nell'immaginario (cfr. il *lac hircinum* del mito di Attis). Abbiamo dunque qualche difficoltà a stabilire con certezza la pertinenza della figura animale con il referente “cerva”, che non è conforme al nostro tipo idioletale di cerva, mentre lo è perfettamente al tipo di Claudio Eliano (o di Pindaro, di Anacreonte, di Sofocle, di Euripide).

In breve, abbiamo riconosciuto una struttura narrativa molto semplice, che permette di identificare un primo soggetto, S1: cerva, che ricopre il ruolo attanziale di *Destinatore* in una azione, esercita cioè un *fare attributivo* (abbiamo dunque un enunciato performativo), che noi lessicalizziamo come /dare il latte/, /allattare/, o piú generalmente, /nutrire/. Che è una tipica funzione femminile, almeno nei mammiferi superiori.

Al tempo stesso, il secondo soggetto (S2: neonato) viene investito del ruolo attanziale del *destinatario* (d:), ma è anche soggetto passivo di un Fare, P: essere allattato, e contemporaneamente soggetto di un Fare attivo, visto che lo possiamo congiungere (\cap = congiunzione, \cup = disgiunzione) con un predicato P: succhiare.

Ma non possiamo fermarci qui. Un primo elemento evidente, è la non omogeneità dei due attanti, per cui D:(Adj:) e d: si oppongono, in un atto quale l'allattamento, in quanto appartenenti a categorie diverse del genere animato, *animale (non-umano) // umano*, oltre che, evidentemente, per la loro appartenenza a classi di età diverse, come *adulto // infante*.

Da qui potremmo partire per una lunga “passeggiata inferenziale” che forse potrà essere istruttiva per farci capire il funzionamento della nostra fruizione (o interpretazione)

dei segni iconici, delle immagini che ci trasmette l'antichità classica in particolare, ma anche, in modo piú generale, le culture dell'immagine in cui viviamo immersi.

Ogni tipo di immagine (e tanto piú le immagini come questa, che provengono da una cultura lontana da noi due millenni) pone problemi e interrogativi, stimoli di "lettura" ai quali l'enunciario cerca di rispondere mettendo a frutto quella che è la sua *competenza* idiolettuale specifica (COMP dell'e:). Egli è cioè stimolato a mettere in opera un *fare interpretativo* che – come vedremo – può portare molto lontano. Per esempio: la cerva connota /selvaticità/, ambientazioni forestali, boschive, marginali, e ci fornisce così, induttivamente, una possibile collocazione *spaziale* (Cs: selva) della nostra scena. Da qui, potrebbe partire la domanda: che cosa ci fa un neonato in una foresta, dove evidentemente non dispone di un nutrimento materno e "umano"? Si profila anche (pur se qui non viene attualizzato, e resta allo stato virtuale), un possibile "intervento dell'Antagonista" (la minaccia rappresentata da un possibile Ant: belve feroci, lupi, leoni, aquile, etc.) che qui resta *implicito* e definisce soltanto una situazione di *rischio*, che è un aspetto del *manque*.

L'enunciario, l'osservatore, il *lector* è dunque costretto, a forza di porsi domande e tentare delle risposte inferenziali, a entrare *in fabula*, anzi *in imagine*, portando dentro di essa le sue capacità induttive, che lo spingono verso un vasto arcipelago di presupposizioni; e per fare questo, deve mettere in opera l'intero suo sapere, dare fondo a tutta la sua competenza specifica.

Continuiamo: la scena, da un certo punto di vista, rappresenta un fatto inconsueto, "meraviglioso": non è frequente vedere neonati allattati da bestie selvatiche. Quindi l'enunciato *luna cerva allatta un neonato* potrebbe riferirsi a un racconto fantastico, una fiaba, una leggenda, forse un "mito"?

E ancora: un infante nella foresta, che si può supporre fino a poco prima piangente e bisognoso di cibo, sarà certo stato abbandonato, o come si diceva allora, "esposto".

Si deve dunque supporre che in un momento precedente, T -1, S2 si sia trovato in una situazione di rischio e di bisogno, cioè di "manque".

Ora viene salvato dall'intervento di un aiutante prodigioso, certo non senza la volontà di un dio benevolo. Queste sequenze rientrano in una tipologia di racconti che fa parte della nostra enciclopedia, ed è conforme a uno schema canonico, che è quello dell' "infante abbandonato e nutrito prodigiosamente da un animale selvatico" (Thompson, S 300 ss.), o per intenderci, il motivo di Romolo e Remo, o di cento altri bambini perseguitati.

In termini di semiotica del racconto, potremmo parlare di un *l'intervento dell'Adj: cerval*, in un contesto non normale, e della *liquidazione del "manque"* in una vicenda che interessa categorie pregnanti come l'"abbandono" e il "nutrimento" dei piccoli, soggetti che vengono respinti dal mondo familiare, cittadino e "culturale", e costretti in spazi marginali del mondo "naturale", pieno di pericoli e di rischio di presenza. L'eroe viene messo in crisi ancor prima che possa diventare adolescente e adulto, e deve così superare la prima e piú importante prova (*épreuve*), fin dalla piú tenera infanzia.

Ma il gioco delle presupposizioni non è certo finito. Un così crudele abbandono avrà certo avuto una *causa*. L'infante esposto, l'indesiderato, è di solito nato (in T -2) fuori dalle regole matrimoniali e sociali, in violazione di qualche *norma* (L:) che garantisce il controllo

della *castità* femminile e virginale. Ed ecco che siamo arrivati perfino a porci degli interrogativi, ad avanzare dei dubbi sulla virtù di una inevitabile *madre* snaturata, che sospettiamo colpevole, oltre che dell'abbandono a morte – quasi – sicura del fantolino, anche di essere coinvolta in qualche losca faccenda di seduzione. E poi, chi è il *padre* del bambino? Ma anche questa donna o fanciulla di poca virtù, avrà avuto a sua volta un padre, che possiamo supporre indignato e inflessibile tanto verso la madre che verso il bambino (nato nella colpa)? Quale dei due sarà stato l'esecutore materiale dell'abbandono? La stessa madre, o il nonno, o un severo tutore, magari attraverso la delega a un mediatore, un contadino, un pastore, un cacciatore, uno sgherro crudele?

Si noterà che fin qui le nostre inferenze – o illazioni – prescindono da qualsiasi dato che riguardi competenze crono-topiche sulla provenienza dell'oggetto recante l'immagine in esame, e si fondano solamente su informazioni che riguardano il mondo naturale e le strutture della famiglia. Si tratta di un oggetto di uso ornamentale appartenente all'*antichità classica*, prodotto dunque un paio di millenni or sono, e quindi si potrà mettere in relazione con referenti che facciano parte di quella cultura (o quelle culture). Sappiamo che anche in quest'epoca lontana, le storie di infanti abbandonati erano numerose, sia nei racconti del mito e del folclore, sia nella realtà quotidiana, nella quale peraltro l'intervento di animali pietosi e soccorrevoli doveva comunque essere piuttosto raro.

Abbiamo fatto intervenire largamente, su questa semplice immagine, la nostra competenza sintagmatica, arrivando a proporre l'ipotesi che la scena rappresentata, per le sole *qualità* dei soggetti, e per la *stranezza*, l'effetto straniante che la loro messa in relazione produce in noi, si possa (o si debba) considerare come una possibile *sequenza* di una struttura narrativa più vasta, suscettibile di essere ricostruita (o recuperata) sulla base di ulteriori competenze da noi possedute sull'enciclopedia della cultura che ha prodotto l'oggetto (l'immagine) e ne ha fruito.

2. Un affresco di età neroniana

Vediamo ora un altro testo-occorrenza, cioè un'altra immagine, la Fig. 2. Si tratta di un affresco, nel quale compaiono molti personaggi, o "attori".

La prima cosa da osservare, è l'angolo in basso a sinistra (Fig. 2 bis). Anche qui, una *cerva* (stavolta *senza corna!*) sta allattando un neonato, che però non è solo (anche se si suppone lo sia stato, in T -1, prima che arrivasse tutta quella gente): c'è un uomo in piedi, una donna seduta, un giovane con siringa, una figura alata giovane, forse femminile, un'aquila, un leone. Sappiamo che si tratta di un affresco da una basilica di Ercolano, dipinto al tempo di Nerone, verso gli anni 64-68 dell'era volgare⁴. Visto l'uso pubblico dell'edificio, la competenza di gran parte degli enunciatarî contemporanei non si può mettere in discussione. Cioè, il committente, il pittore, e gran parte dei frequentatori della basilica sapevano perfettamente *chi era* il neonato e dovevano avere un'idea abbastanza chiara dell'identità degli altri personaggi. Il pubblico di oggi, invece (i visitatori del Museo Nazionale di Napoli, turisti europei, americani, giapponesi, etc.) non possiede affatto la competenza necessaria, ed ha bisogno dell'etichetta, del cartellino con la legenda. Ma anche così, al turista la scena

non può dire niente, a meno che egli non sia uno specialista di cultura classica: i nomi scritti sono estranei alla sua enciclopedia, al suo sapere idioletale.

Troviamo ripetuta (*mutatis mutandis*) in un angolo del dipinto, la stessa scena dell'immagine precedente, un neonato che viene allattato da una cerva, ma troviamo anche una serie di attori che si possono riunire in una funzione che – almeno in parte – li accomuna, la */contemplazione/* di quanto avviene tra la cerva e il bambino. Se ne potrebbe dedurre che questa scena è gerarchicamente la più importante, nell'economia narrativa dell'immagine. Oppure, che la persona seduta al centro è la figura principale⁵, mentre le altre sono solo di contorno; ma è anche possibile, invece, supporre che sia il corpulento uomo in piedi a destra, con lo sguardo stupito rivolto verso il bambino, l'eroe privilegiato, nelle intenzioni del pittore (e/o del suo committente). Difficile dirlo.

L'aquila e il leone, a quanto pare, andranno iscritti in un altro possibile registro narrativo, che per ipotesi potrebbe essere quello simbolico o allegorico. Erika Simon, per esempio, pensa che l'atteggiamento pacifico del leone e dell'aquila nei confronti della cerva e dell'appetitoso neonato sia un'allusione alla pacifica convivenza (*Tierfriede*) delle belve nell'Età dell'Oro, da collegarsi con le credenze degli iniziati ai Misteri di Dioniso.

Da notare il fitto intreccio degli *sguardi*: la donna sembra fissare un punto indefinito davanti a sé, l'aquila volge la testa verso la destra del quadro, il leone (o la leonessa) ha lo sguardo un po' stupito, forse rivolto verso il bambino, così come sembra (a me almeno, ci vorrebbe uno studio di grafica volumetrica computerizzata per capirne di più) che convergano in quel punto gli sguardi (certamente) dell'uomo con arco e frecce, e degli altri due giovani.

Ora noi (studiosi di mitologia greca) sappiamo di un bambino, e di uno solo, che fu esposto nella foresta, e fu allevato da una cerva. Tanto che ciò ebbe effetto perfino sul suo nome, fatto derivare da θήλη [théle], mammella, ed ἔλαφος [élapfos], cerva⁶. Si chiamò infatti Tèlephos, ed era figlio di Auge, figlia di Aleo re di Tegea in Arcadia, sacerdotessa di Atena, che fu violentata da Eracle e resa madre del bambino che verrà esposto.

L'uomo armato di arco e sorvegliato da un leone può dunque avere un nome, Eracle, che è il padre del bambino, avuto da Auge.

Si può notare che nell'iconografia di Eracle gli "epiteti formulari" o canonici, prima dell'arco e le frecce, sono la pelle di leone e la clava, qui lasciati (volutamente?) da parte. Il problema della "riconoscibilità" di una figura di Eracle era già stato sentito da Guglielmo di Ockham (1290-1349 ca.) nel Medioevo, il quale osservava:

"Per experientiam enim patet quod si aliquis nullam penitus habeat cognitionem de Hercule, si videat statuam Herculis non plus cogitabit de Hercule quam de Sorte. Si autem primo videat Herculem, et retineat notitiam Herculis, et postea videat statuam sibi similem quantum ad aliqua accidentia exteriora, virtute illius visionis statuæ, etiam posito quod numquam prius eam vidisset, recordabitur de Hercule, quamvis non semper, propter imperfectionem similitudinis vel propter aliquem alium defectum" (Ordinatio, L. I, d. 3, q. 9, resp., in Opera Theologica II, St. Bonaventure, New York 1970, p. 545⁷).

Guglielmo di Ockham sembra non concepire che uno possa acquisire una qualche "cognitio de Hercule" osservando e apprendendo da un'altra immagine, come facciamo noi

stessi, né sembra chiaro se per “*aliqua accidentia exteriora*” intenda gli “epiteti” tradizionali, come la clava, la pelle di leone, l’arco e le frecce, o anche soltanto la corporatura robusta e tarchiata, o i tratti del volto.

L’aquila è un uccello sacro a Zeus, padre di Eracle, e quindi nonno del bambino. Questo possiamo dire con una certa tranquillità, mettendo a frutto la nostra competenza specifica sull’arcipelago dei racconti mitici greci.

E le altre figure? Qui si arresta, in parte, il sapere dell’ “esperto di mitologia greca”, nel senso che tutte le fonti sul mito di Telefo tacciono sui personaggi presenti al ritrovamento, a parte forse Ercole. Si può al massimo pensare che il giovinetto con la siringa sia Pan, vista la possibile collocazione geografica della scena, desunta da informazioni *esterne* al quadro, e vista la sua associazione con la zampogna pastorale, la siringa appunto (attributo-epiteto). Ma potrebbe essere un qualunque satirello boschivo.

La figura femminile seduta, in posa solenne, viene interpretata dagli “esperti” come la “personificazione” dell’Arcadia Dominatrice, interpretata come una “dea della montagna”⁸.

La figura alata, invece, sarebbe femminile, e alluderebbe alla costellazione della Vergine, Parthènos⁹. Perché mai? Che cosa ha fatto pensare agli specialisti una cosa del genere? Forse che il committente dell’affresco era nato sotto il segno della Vergine? O si allude al fatto che l’esposizione, il prodigio e il ritrovamento (questo lo sappiamo) avvennero sul monte Partenio, in Arcadia?

Non sarà allora altrettanto plausibile che si tratti di un giovanetto, magari la “personificazione” del monte Partenio? Ma che cosa c’entrano le ali, sia che si tratti dell’eroina Parthènos che del genio di un monte? Come vedete, arriva il momento in cui esplose la difficoltà, e si possono raggiungere i limiti di una lettura soddisfacente dell’immagine in questione. E questa è la croce e la delizia dei valenti compilatori dell’immane impresa del L.I.M.C., benemeriti studiosi che si sono scontrati e scontrano, credo, in ogni momento con problemi di questo genere.

3. Varianti iconiche e stabilità narrative

È noto che le più antiche e impressionanti apparizioni della tecnica di comunicazione che non siamo soliti chiamare *bande dessinée*, sono le sculture dei templi greci¹⁰. Frontoni e metope dei templi narravano, in tutte le città, le storie del mito, in sequenze il più delle volte isolate, ma a volte cronologicamente strutturate¹¹.

Ora un’immagine vorrei ancora prendere in esame, che fa parte di questo piccolo sistema narrativo. Si tratta di una sequenza che fa parte di un’opera monumentale, che era ed è uno dei più vasti complessi architettonici che ci abbia lasciato il mondo antico. È il *Fregio di Telefo* nell’Altare di Pergamo.

In questa sede, non ci interessa, né avremmo il tempo, di indagare l’intero sviluppo della “Storia di Telefo” come viene rappresentata nelle metope del grande *Fregio di Telephos* (elaborato, sembra, negli anni successivi al 166 a. C.), mirabilmente studiato da archeologi e storici dell’arte soprattutto germanici e italiani¹².

Basterà osservare una di queste sculture: Fig. 3. Un uomo di considerevole statura, tarchiato e robusto, si appoggia a una clava da cui pende una pelle di leone, e – probabilmente, visto che la testa risulta mancante – contempla la scena.

“Attonito”, come vorrebbe la descrizione del Catalogo, fig. 5, p. 166, o “compiaciuto”, come preferiscono altri interpreti? La decifrazione degli stati passionali espressi dai segni iconici non è sempre agevole.

Una studiosa del *Fregio* come Huberta Heres (p. 89) sostiene, benché la testa sia mancante, che “la testa era eretta, rivolta verso qualcosa che stava di fronte, forse una dea della montagna”; e ritiene di poter mettere questa scena in relazione con la precedente, identificando nella presupposta “dea della montagna”, un’altra possibile figura della stessa “Arcadia dominante” riconosciuta nell’affresco di Ercolano, cronologicamente successivo, che abbiamo appena esaminato. E tutto ciò, si noti, in mancanza di qualsiasi traccia dell’immagine di costei, e presupponendo per inferenza tipologica (dalla tipologia dell’*“Eracle a riposo”* di Lisippo), che lo sguardo, anziché sul bambino, fosse diretto a testa eretta verso questo personaggio, al quale l’eroe addirittura rivolgerebbe la parola, con il braccio e la mano levati.

Si distingue poi una *grotta*, o una tana, particolare assente nelle altre versioni, dove si ripete la scena ormai nota, l’allattamento prodigioso del bambino che ormai sappiamo essere Telefo. Ma guardate bene, l’animale, per quanto non si veda per intero, non è piú la cara cerva, cornuta o meno, che diede all’infante perfino l’etimologia del nome, ma è una *leonessa!* (Fig. 3 bis). Ecco un caso, a mio avviso abbastanza clamoroso, di “variante iconica” di grande importanza, poiché contraddice *tutte le fonti* narrative che possediamo sul mito di Telefo. In altra sede ho rievocato le spiegazioni degli storici dell’arte sul *perché* sarebbe stata commissionata ed eseguita questa variante: sembra vi siano ragioni di ordine ideologico o politico, che però qui non ci interessano per niente¹³. Nelle forme di questa leonessa allattatrice si celerebbe nientemeno che la dichiarazione della rottura dei buoni rapporti tra Roma e gli Attalidi di Pergamo.

Due parole di conclusione. Le rappresentazioni iconografiche di racconti “mitici” o non, a quanto pare sono destinate, forse dai limiti tecnici del mezzo espressivo, a limitarsi a fissare (“fotografare”) segmenti narrativi che esprimono enunciati necessariamente parziali. Ma può avvenire, anche se non di frequente, che un programma iconografico di elevata complessità sia in grado di coprire un’estensione crono-topica molto elevata, come è il caso della “*bande*” del *Fregio* di Telefo, che in oltre venti tavole copre i segmenti narrativi di un’intera biografia eroica, dalla nascita alle imprese guerresche, dalla disgrazia alla guarigione, dall’apoteosi alla conclusione della vita¹⁴. Nelle testimonianze iconografiche possono intervenire varianti considerevoli, a volte di tipo banale, come per esempio la figura della cerva con o senza le corna, che però sono interessanti per ricostruire conformità o differenze tra testi iconografici e testi narrativi, anche poetici, che riflettono variazioni dell’enciclopedia degli autori (enunciatori) e del loro pubblico. Mi sembra significativo, ad esempio, il caso del frammento di Sofocle, *Aleadi*, citato nella discussione “zoologica” di Claudio Eliano, e delle versioni figurative della cerva, munita o meno di corna. Altrettanto si può dire, per esempio, del modello tipologico dell’abbandono in mare della madre colpevole

(e/o del bambino indesiderato): in genere lo strumento è una specie di baule o grande cassa, detta *làrnax*, resa “tipica” dalla vicenda di Danae. Dal punto di vista iconografico, troviamo figure che corrispondono al modello di una cassa di grandi dimensioni, ma a volte questa *làrnax* può assumere anche forme diverse¹⁵. Nel *Fregio di Telefo*, appare una sorta di barchetta a forma semi-ovale. Ma abbiamo anche constatato che la libertà di varianti può arrivare fino all'intenzionale modifica di tratti narrativi molto importanti e significativi, in obbedienza a un programma iconografico voluto (si suppone) dal committente, e realizzato fedelmente dall'esecutore, l'artista che scolpì una leonessa al posto della “canonica” cerva, che pure era funzionale al mito di Telefo al punto da essere implicata nell'etimologia del suo nome.

Molto resta da fare, nello studio comparativo dei rapporti tra immagine e narrazione nei testi iconici e verbali dell'antichità classica. Molto è stato già fatto, da studiosi come Snodgrass, Vickers, Sourwinou Inwood, Isler Kerényi, Calame, Bérard, Frontisi Ducroux, Lissarrague, Durand, e tanti altri, per i quali posso limitarmi a ricordare l'ampio volume che raccoglie i risultati di un Colloquio tenutosi a Losanna nel febbraio 1984, o il celebre (almeno in Europa) “*La cité des images*”, uscito a Losanna lo stesso anno¹⁶. Oggi, come è noto, disponiamo di uno strumento che è diventato indispensabile per uno studioso di mitologia: il celebre *LIMC* (*Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*), che pur con alcuni limiti di natura metodologica, offre la possibilità di confrontare immagine e narrativa in modo rapido ed efficace, spesso con risultati sorprendenti. So che se ne progetta una versione accessibile con gli strumenti della comunicazione informatica (almeno per l'ultimo volume). Ma già una semplice consultazione manuale consente allo studioso di mitologia classica un approccio visivo per molti aspetti più agevole ed efficace, e rende possibile una lettura più ricca e completa dei testi narrativi del mito, ai quali, come abbiamo visto, aggiunge varianti a volte molto significative.

Disponendo di una così grande massa di materiale iconografico di rapida consultazione, sarà in futuro ancora più utile, credo, mettere a frutto gli strumenti di una semiotica del testo narrativo, già ampiamente sviluppati dalla ricerca contemporanea, *insieme* con quelli di una semiotica dell'immagine, che sembra conoscere ancora difficoltà teoriche e applicative. Si prospetta così un allargamento del campo di indagine che promette di offrire nuovi apporti e soddisfacenti risultati alla ricerca sul patrimonio inesauribile di racconti, immagini e figure dell'immaginario che la Grecia antica ha lasciato alla civiltà dell'Occidente.

Note

- 1 - La discussione tra i semiologi sui problemi dell'iconismo in generale è sempre viva, cfr. Maldonado e Eco, in Eco, 1997, p. 295-348; si vedano anche i lavori raccolti da Corrain e Valenti, 1991.
- 2 - GROUPE MU, (Klinkenberg, J.-M.; Edeline, F.; Minguet, Ph. Structure et rhétorique du signe iconique. In: Parret, H.; Ruprecht, H.-G. *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas* (2 voll.), Amsterdam: John Benjamins 1985, vol. I, p. 449-61; cfr. anche le riflessioni di Ignacio Assis Silva (Assis Silva, 1995) e dello stesso, in Corrain & Valenti, 1991, p. 65-79, e 101-105.
- 3 - Aristot. *Hist. an.* 438 b: κέρατα ἔλαφος θήλεια οὐκ ἔχει.

- 4-Riproduzioni in LIMC, s. v. Arcadia, n. 1, cfr. anche Stewart, A. La ricerca dell'eroe: arte narrativa e il Fregio di Telefo. In: *L'altare di Pergamo. Il fregio di Telefo*, Venezia: Leonardo Arte 1996, p. 107-117: p. 115 fig. 11.
- 5-Cfr. Simon, Erika. LIMC, *sub voce* Arkadia.
- 6- Ma c'è anche una diversa e più razionalistica etimologia, da τήλου, "lontano", in un frammento del *Telefo*, di Euripide, Fr. 1, vv. 11-13, cfr. Srebrny, St. De Sophoclis Telephia. In *Studia Scaenica, Archiwum Filologiczne* v. 5, p. 8, nt. 4, 1960.
- 7-Cfr. la discussione del passo di Ockham in Eco, 1997 p. 332-33.
- 8-Cfr. Gury, 1991, p. 97-103, 1991.
- 9-Cfr. il cit. A. Stewart, A. (La ricerca), nel citato *L'Altare*, 1996, p. 115, didascalia alla fig. 11.
- 10- Valga per tutti, se non altro per la sua rispettabile antichità, il tempio di Hera alla foce del fiume Sele, in Italia; Ma si veda, per uno studio della successione temporale già in epoca geometrica, e per il concetto di tecnica "sinottica" nelle immagini vascolari, Snodgrass, 1987, p. 11-18; p. 14, 17.
- 11- La Colonna di Traiano è forse la più gigantesca espressione di narratività iconica (paragonabile allo sviluppo di una lunga *bande dessinée*, o piuttosto *sculptée*), che il mondo antico ci abbia lasciato.
- 12- Si vedano i disegni di Marina Heilmeyer, tavole alle p. 219-222, nel citato *Catalogo* della mostra romana (*L'altare*, 1996). Per una più ampia trattazione del mito di Telefo, cfr. il mio Pellizer 1997, p. 33-55, nel volume a cura di Bouvier D. e Calame, Cl. *Philosophes et historiens anciens face aux mythes*, che raccoglie gli Atti di un incontro P.A.R.S.A e G.I.P.S.A. dell'anno 1997.
- 13- Schmidt, 1990, p. 148-150; cfr. anche, di Andrae, B. Datazione e significato del Fregio di Telefo nel contesto delle realizzazioni degli Attalidi di Pergamo. In: *L'altare*, 1996, p. 118-122.
- 14- Mi sia consentito citare il mio Pellizer, E. *La peripezia dell'eleto. Racconti eroici della Grecia antica*. Palermo: Sellerio, 1991, l'*Introduzione* e il cap. 2.
- 15- Il vocabolo copre un campo semantico abbastanza vasto, che va dall' "arca" di Deucalione al significato di "scatola", "bara", etc.; si possono trovare anche ceste, navicelle, barchette o cose del genere.
- 16- Cfr. il già citato Bérard, Cl.; Bron, Ch.; Pomari, A. (edd.). (*Images et société*), e AA.VV., *La cité des images*, Lausanne: La Tour, 1984, trad. it. Modena: Panini, 1986, con Prefazione di J.-P. Vernant. La Colonna di Traiano è forse la più gigantesca espressione di narratività iconica (paragonabile allo sviluppo di una lunga *bande dessinée*, o piuttosto *sculptée*), che il mondo antico ci abbia lasciato.

Bibliografia

- AA.VV. *La cité des images*. Lausanne: La Tour, 1984. Trad. italiana: Modena: Panini, 1986, con Prefazione di J.-P. VERNANT.
- ANDRAE, B. (cur.). *Phyromachos-Probleme*. Römische Mitteilungen, Supplem. v. 31, p. 148-150, Mainz 1990.
- ASSIS SILVA, Ignacio. Une lecture de Velasquez. *Actes Sémiotiques. Documents*. Paris: Institut National de la Langue Française, 1980. Trad.italiana in: CORRAIN-VALENTI, p. 65-79, e 101-105.
- _____. *Figurativização e metamorfose. O mito de Narciso*. São Paulo: UNESP, 1995.

- CORRAIN, Lucia e VALENTI, M. *Leggere l'opera d'arte*. Bologna: Esculapio, 1991.
- ECO, Umberto. *Kant e l'Ornitorinco*. Milano: Bompiani 1997.
- GROUPE MU (KLINKENBERG, J.-M.; EDELINE, F.; MINGUET, Ph.). Structure et rhétorique du signe iconique. In: PARRET, H.; RUPRECHT, H.-G. *Exigences et perspectives de la sémiotique. Recueil d'hommages pour Algirdas Julien Greimas* (2 voll.). Amsterdam: John Benjamins, 1985, vol. I, p. 449-61.
- GURY, F. *La découverte de Thélèphe à Herculanum*. Kölner Jahrbuch für Vor- und Frühgeschichte v. 24, p. 97-103, 1991.
- LIMC = AAVV. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. Bildlexikon der Antiken Mythologie, Zürich – München: Artemis Verlag. 1981-1999.
- PELLIZER, E. *La peripezia dell' eletto. Racconti eroici della Grecia antica*. Palermo: Sellerio, 1991.
- _____. Le petit-fils de Zeus: la légende de Télèphe entre mythe et histoire. In: BOUVIER D. e CALAME, Cl. *Philosophes et historiens anciens face aux mythes*, (Études de Lettres), Lausanne, v. 2, p. 33-55, Colloque P.A.R.S.A – G.I.P.S.A. 1997).
- SCHMIDT, Th. M. Der späte Beginn und der vorzeitige Abbruch der Arbeiten am Pergamonaltar. In: ANDREAE, B. (cur.), *Phyromachos-Probleme*. Römische Mitteilungen, Supplem. v. 31, p. 148-150, Mainz 1990.
- SIMON, Erika. LIMC, sub voce *Arkadia*.
- SNODGRASS, A. M. La naissance du récit dans l'art grec. In: BÉRARD, Cl.; BRON, Ch.; POMARI, A. (edd.). *Images et société en Grèce ancienne. L'iconographie comme méthode d'analyse*, Lausanne 1987 (*Cahiers d'Archéologie Romande* n. 36), p. 11-18; p. 14, 17.
- SREBRNY, St. De Sophoclis Telephia. In: *Studia Scaenica*, Archiwum Filologiczne v. 5, p. 8, nt. 4, 1960.
- STEWART, A. La ricerca dell'eroe: arte narrativa e il Fregio di Telefo. In: *L'altare di Pergamo. Il fregio di Telefo*, Venezia: Leonardo Arte 1996, p. 107-117.
- PELLIZER, Ezio. *Lector in imagine: iconic and discursive variants in Thelephos' legend*. *Classica*, São Paulo, 13/14, p.145-157, 2000/2001.

ABSTRACT: The process of induction and presumption which leads to recognize a descriptive scene or a narrative segment as part of a tale, and particularly of a "mythic" tale, is aimed to be presented. Starting with a simple scene, a deer milking a new-born baby, and taking into account the encyclopaedia of a "learnt reader" who possesses specific information about the represented scene, it is possible to empirically reconstruct the cognitive process which enables him to put any single segment into a more articulated narrative series, namely the "story of Telephos". An interesting case of "iconic variant" is also examined: in a different enunciative context, a particular from the famous "Telephos' frieze", one of the sculptures found in the Altar of Pergamon, the Helper, i. e. the animal who prodigiously milks the baby Telephos, is no longer a deer, but a lioness.

KEYWORDS: Telephos' legend; iconic variant; discursive variant.

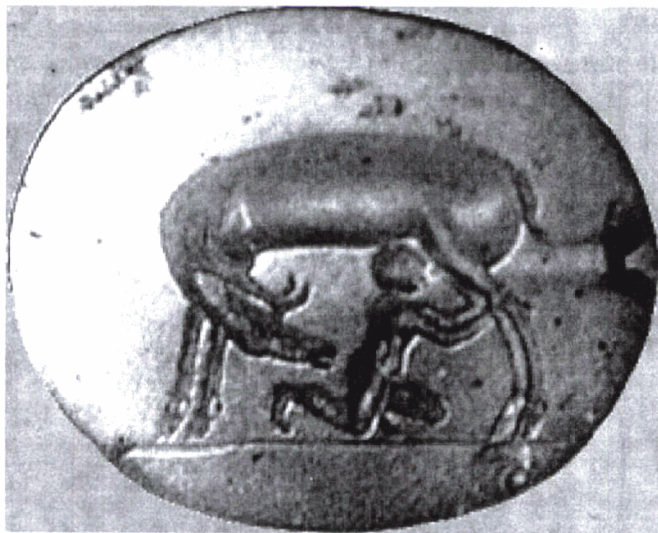


Fig. 1 - Gemma di calcedonio. 450 ca. a. C. Providence, Rhode Island School of Design, 25.097. Telefo allattato da una cerva con le corna. Immagine da L.I.M.C.



Fig. 2 - Affresco da Ercolano. 60 ca. d. C. Napoli, Museo Nazionale 9008 Eracle, Arcadia, altri personaggi; Telefo allattato da una cerva (senza corna). Da: *L'altare di Pergamo. Il fregio di Telefo*, Venezia 1996, p. 115, fig. 11.



Fig. 2 bis: particolare della precedente

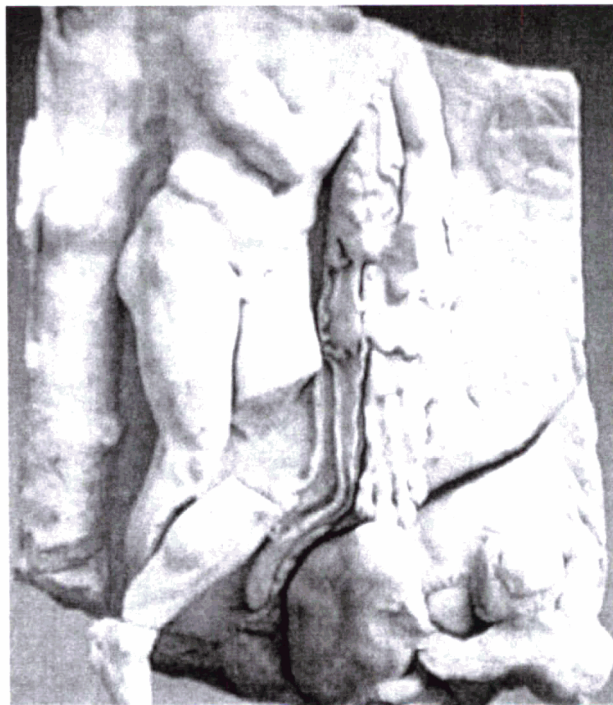


Fig.3 - Fregio marmoreo dall'Altare di Pergamo, Pl. 12; secondo quarto del sec. II a. C. Berlin, Staatl. Museum Eracle scopre Telefo, allattato da una leonessa. Da: L'altare di Pergamo. Il fregio di Telefo, Venezia 1996, p. 167, cat. 5.



Fig. 3 bis - particolare della precedente.