

*Essay*

## **Text and Image. Fresco of Iphigenia from Gian Battista Tiepolo. Villa Valmarana near Vicenza**

**Anna Chiarloni**

Università di Torino, Via S.Ottavio 20, 10124 Torino, Italy; E-Mail: [anna.chiarloni@unito.it](mailto:anna.chiarloni@unito.it);  
Tel.: +39-011-660-1455; Fax: +39-011-670-3441

*Received: 10 July 2012; in revised form: 23 July 2012 / Accepted: 25 July 2012 /*

*Published: 3 August 2012*

---

**Abstract:** This essay examines the representation of the sacrifice of Iphigenia in the fresco by Gian Battista Tiepolo, located in Villa Valmarana near Vicenza. It explores the origins of the myth, beginning with the tragedy of Aeschylus, and continues to explore interpretations in the Latin literature until the Baroque period. The essay focuses especially on the patriarchal figure of Agamemnon, and the meaning of his hidden face.

**Keywords:** sacrifice of Iphigenie; fresco; Gian Battista Tiepolo; Villa Valmarana; Vicenza; Eschilo; Agamemnon

**Titolo in Italiano:** Testo e immagine. L'Ifigenia di Villa Valmarana

**Sintesi:** Il saggio esamina la rappresentazione del sacrificio di Ifigenia nell'affresco di Gian Battista Tiepolo di Villa Valmarana (Vicenza). Si rievocano le origini del mito a partire dalla tragedia di Eschilo, attraverso le interpretazioni latine, fino al periodo barocco. In questo contesto particolare attenzione è dedicata al profilo statuario di Agamennone e al significato del volto coperto.

**Parole Chiave:** Mitologia; Letteratura classica; Pittura; Gian Battista Tiepolo; Sacrificio di Ifigenia

---

## 1. L'affresco di Tiepolo



Source: Reprinted from Rigon, F. *Tiepolo a Villa Valmarana ai Nani*; © 2008 Sassi Editore Srl.

Corre l'anno 1757 quando Giustino Valmarana chiama Gian Battista Tiepolo ad affrescare la villa di famiglia che sorge sulle falde del Monte Berico, nei pressi di Vicenza. Il pittore, ormai celeberrimo, è reduce da Würzburg dove ha decorato il Salone dell'Imperatore e lo Scalone d'onore nella sfarzosa *Neue Residenz* vescovile. Ma se le ampie volte del principesco palazzo tedesco sono un trionfo fantasmagorico di cavalli lanciati in cielo, fanfare, troni e vapori che s'insinuano tra gli stucchi dorati del Bossi in una successione continua di choc visivi, ben diverso è lo stile adottato per la villa vicentina. Qui tutto è più raccolto, gli affreschi si presentano ad altezza d'uomo – e soprattutto evocano, attraverso la quadratura ellenizzante e l'ispirazione tematica, il luminoso gusto settecentesco per il classicismo e il Rinascimento italiano. Rimandano infatti a Omero e Virgilio, Ariosto e Tasso le raffigurazioni della palazzina, sottolineando il connubio tra immagine e parola, pittura e letteratura. Tranne la *Sala di Ifigenia*, la denominazione stessa degli ambienti richiama i testi: *Stanza dell'Iliade*, *Stanza dell'Eneide*, *Stanza della Gerusalemme Liberata*, *Stanza dell'Orlando Furioso*; e alle pareti i dipinti evocano scene tratte dalle singole opere [1].

In Tiepolo agisce, com'è ovvio, una 'lettura' soggettiva, mediata attraverso una sorta di stratificazione composita d'impulsi diversi. Un'interpretazione, insomma, di cui sarà interessante indagare le ascendenze e le possibili interazioni. Mi limiterò qui alla *Sala di Ifigenia*, collocata nell'atrio della villa, esaminando in particolare l'affresco centrale.

Il dipinto è introdotto da una quadratura classica: sei colonne a fusto liscio che fungono da cornice e insieme da quinta teatrale al *Sacrificio di Ifigenia*. Il capitello è ionico – soffermiamoci su questo dettaglio, a suo modo inconsueto in quanto Tiepolo predilige di solito lo stile corinzio [2]. Non per solo puntiglio filologico sarà utile rammentare che le volute dello stile ionico rimandano a rotoli di papiro: s'intuisce cioè una corrispondenza tra la scelta figurale e la scrittura, quasi implicito rimando alle scritture di una biblioteca, remota nel tempo [3].

Oltre il colonnato, al centro dell'affresco, Calcante, attorniato da una folla virile in antica foggia orientale [4,5], sta per trafiggere Ifigenia, e già un servo protende il vassoio destinato a raccogliere il sangue della figlia di Agamennone, implorante e riversa sull'ara sacrificale. Tiepolo coglie l'attimo sospeso dell'intervento divino: eccetto i servi, colti di spalle, tutti gli astanti alzano lo sguardo verso sinistra; su una nuvoletta due amorini conducono la cerva che – narra il mito – verrà immolata al posto della fanciulla.

Si diceva del tono raccolto, in effetti l'incidenza della luce e il procedere dell'animale dal basso – invece che, come d'uso, inviato da Diana dall'alto di un cielo [6] – conferisce all'immagine, posta *al di qua* delle colonne, dunque fuori cornice e vicina allo spettatore, un carattere domestico, vorrei dire terragno, come se la cerva arrivasse trotando dalle stalle annesse alla barchessa della tenuta Valmarana. Un tocco rurale, questo, simmetricamente ripreso da quel braccio virile, nudo e robusto, che sbuca aggrappato al colonnato, quasi raggiungendoci in primo piano, pur restando il corpo celato.

Osserviamo le altre figure. Nel varco tra le colonne di destra s'intravede un personaggio dallo sguardo attonito, attualizzato nelle vesti grazie ad elementi tipici della moda barocca – il lungo colletto bianco e il taglio di barba e tonsura – nel quale si può identificare il dotto committente, Giustino Valmarana [7]. All'estrema destra Agamennone, in coturni e cimiero, si cela il volto per non assistere all'uccisione della figlia. Un dettaglio gestuale che richiama l'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, sul quale torneremo.

Come spesso succede anche con Veronese, nell'affresco tutto si svolge alla ribalta, quasi sul boccascena di un teatro classico. Morbidi i passaggi, liquidi i colori e nello stile sublime caratteristico del tardo Tiepolo. La scena doveva rievocare – non turbare. Sono i lontani '*patres*' a essere raffigurati attraverso le barbe mosaiche e i turbanti delle figure virili, raggruppate nell'ombra in modo da suggerire un tono corale. Nel chiarore ocre e rosa che domina il centro dell'affresco lo stesso Calcante, benché impugni il coltello sacrificale, ha un'espressione di ascetica *pietas* e insieme di eroica pazienza. E' piuttosto l'«eccellente vate» di Eschilo che non l'insidioso indovino di Euripide [8]. Il capo cinto di alloro allude infatti alle sue arti profetiche – dono di Apollo, come ricorda Omero [9,10]. Si osserva nell'insieme un'aulica monumentalità d'impianto, il gruppo centrale vibrante di luce riflessa dal colonnato classico e dall'imponente sarcofago di marmo chiaro. Sull'ampio sfondo si vede un solo uccello levarsi ramingo nell'azzurro terso e sidereo, non un cielo cristiano alto di inni, angeli e figure in volo, come altrove in Tiepolo, semmai un empireo pagano, teso e impassibile.

L'affresco condensa in un'unica raffigurazione momenti differiti nel tempo, facendo appello a una conoscenza mitologica ben radicata nella cultura del Settecento. Agamennone, il volto celato, è infatti ignaro del salvifico *deus ex machina* in atto, analogamente la cerva non è ancora in scena ma già i vessilli della flotta achea, pronta a salpare alla volta di Troia, garriscono nel vento. Nell'incrociarsi dei segni si attiva la simultaneità di passato, presente e futuro. Anche gli oggetti accennano a una diversa cronologia. La brocca con l'acqua rituale e la legna per il rogo sono pronti per il sacrificio, ma si osservi la scure posta in primo piano, ai piedi dell'ara sacrificale. Fa parte dell'arredo sacerdotale – o non allude, in funzione di tacita memoria aggiuntiva, alle intenzioni viricide di Clitemnestra, testimone qui assente della spietatezza di un padre che abbandona la figlia al massacro? Un segnale di minaccia, possiamo intuire, che si correla con l'imponente sarcofago, incumbente nella sua duplice partitura, chiara allusione alla mitica tomba di Agamennone descritta da Pausania. Dobbiamo allora chiederci:

quali narrazioni s'intersecano nell'affresco? E quali accenti privilegia Tiepolo nella composizione? Una prima risposta ce la fornisce il fraseggio grafico della sua orchestrazione cromatica.

L'affresco è solcato in verticale da una doppia diagonale rossa che collega il fremito degli stendardi achei al peplo sceso lungo i fianchi di Ifigenia, prosegue giù per i gradini dell'ara, allungando lo strascico arcuato di rosso verso destra, in direzione di Agamennone, completamente avvolto in un ampio mantello purpureo. Il corpo discinto della fanciulla risulta così in ostaggio, serrato a morsa tra due istanze nemiche: l'urgenza militare della spedizione punitiva e il consenso paterno all'efferato sacrificio. Fin qui nulla a che vedere, dunque, col noto finale euripideo, dove la figlia di Agamennone si erge a indomita eroina greca e, aderendo *toto corde* alla missione achea, offre il suo corpo al coltello di Calcante: «Solo, nessuno di voi mi tocchi! Offrirò il mio collo in silenzio, coraggiosamente», risuonavano le sue ultime parole prima del prodigio di salvezza [11,12]. Il linguaggio dell'Ifigenia di Valmarana richiama invece la matrice eschilea.

Scava infatti nel mito più arcaico, Tiepolo, mettendo al centro della scena il nodo tragico di una narrazione che contrappone i legami di sangue e la conquista di Troia, la legge naturale e la ragion di stato. Come nell'*Agamennone* di Eschilo, la sua Ifigenia è una vittima innocente, è la vergine che grida la vita e la implora nel roseo incarnato del volto, la rivendica nelle pennellate che disegnano l'oltraggio di un corpo di donna esposto allo sguardo di una folla virile. E la rima della linea purpurea – purpurea come il drappo che Clitemnestra distenderà ai piedi di Agamennone reduce da Troia – attinge all'antica maledizione di quella progenie che Eschilo definisce allevata nel sangue. I tratti d'Ifigenia, il suo ovale perfetto – caro all'ultimo Tiepolo – paiono dialogare con il testo del tragediografo, che a sua volta si appella all'arte figurativa:

Ed ella, discinte al suolo le crocee vesti,  
ciascuno dei sacrificanti con dardo di pietà  
dagli occhi colpiva, bella come in un dipinto,  
volendo parlare: poiché spesso  
nelle stanze del padre ai ricchi conviti  
danzando cantava, e con pura voce la vergine  
del padre diletto il propizio peana  
per la terza libagione amorosamente intonava [13,14].

Se per il gruppo centrale dell'affresco appare dunque probabile l'ispirazione eschilea, più complessa, vorrei dire enigmatica, appare nella composizione la figura di Agamennone. Relegato ai margini della parete destra e tuttavia statuario, forte del mitico scudo segnato dalle omeriche cerchie celesti [15], il condottiero si cela il volto col manto. Il gesto, l'abbiamo detto, combacia con l'ultima scena di Euripide, in cui un messo riferisce a Clitemnestra «cose stupefacenti, strane» [16]:

Scortavamo tua figlia, e quando siamo giunti al boschetto sacro ad Artemide e ai prati fioriti dov'è raccolto l'esercito dei Greci, subito si radunò una gran folla. Come il re Agamennone vide la figlia avanzare verso il boschetto, per il sacrificio, diede un gemito, volse il capo e scoppiò in un pianto incontenibile, col mantello sugli occhi [17,18].

La sequenza euripidea sollecita un quesito. Agamennone è spezzato dal dolore. Forse volge il capo e si cela per non esporre il volto di un re condottiero in lacrime? O si copre la vista nell'imminenza di uno scempio che non ha voluto negare? Tracce remote di una tradizione pittorica e letteraria ben sedimentata ci soccorrono nel tentativo di ripercorrere nei secoli le diverse interpretazioni di questa figura, individuando nell'intreccio delle linee sacrificali la genealogia di una mutazione nella resa estetica del sentimento paterno.

## 2. Il volto segreto di Agamennone

La raffigurazione più antica del sacrificio di Ifigenia di cui abbiamo notizia [19] è quella di Timante, artista di Kithnos attivo nella scuola ionica tra il V e il IV secolo a.C. Il dipinto è andato perduto ma è noto attraverso la testimonianza di vari autori latini che ripetutamente, teorizzando sull'estetica del pathos, si soffermano sulla capacità del pittore greco di rappresentare i sentimenti dei personaggi graduandone le emozioni: il quadro illustrava il momento in cui Ifigenia veniva immolata sull'altare, intorno al quale stavano Calcante, Ulisse, Menelao e Agamennone col volto velato. Un dettaglio, questo del velo, celebrato come espressione pittorica di un dolore inesprimibile, quale il lutto di un padre di fronte alla morte della figlia. Possiamo ritenere che nella memoria di Tiepolo rintocchi quell'immagine perduta, tanto più che riflessi della composizione di Timante sono reperibili sia nell'altare circolare detto *Ara di Cleomene, ora agli Uffizi*, sia nella dolente figura velata del dipinto pompeiano della Casa del Poeta Tragico, forse copia di un'opera ellenistica [20,21]. Qui però i segni si complicano – e le interpretazioni si fanno incerte se non addirittura divergenti. A cominciare dall'identificazione del personaggio che nasconde il volto, in cui alcuni vedono un Agamennone atterrito, altri una figura femminile [22]. La diversità interpretativa fa riflettere perché indica nel dolore un'espressione di genere, cosa che inevitabilmente ribalta il significato complessivo della scena. Infatti, pur riconoscendo che l'imminenza in cielo di una cerva resta qualificante del sacrificio d'Ifigenia, recentemente è stata avanzata l'ipotesi che il dipinto pompeiano raffiguri in realtà una scena rituale d'iniziazione femminile [23]. Va anche detto che Pompei venne alla luce solo nel 1748 e non è affatto certo che a Tiepolo fosse già giunta notizia di quell'immagine. E' semmai nella parola scritta che possiamo osservare come fosse mutata nel corso del tempo – e con quali intendimenti – la figura di Agamennone in Aulide.

Torniamo ancora a Eschilo. Nell'*Agamennone* il sacrificio di Ifigenia è al centro della prima parodo. Il re degli Achei ha sì orrore d'insozzare le «mani paterne nei rivi di sangue della vergine sgozzata» ma, posto di fronte alla ragion di stato, sacrifica la figlia «[...], in aiuto alla guerra [...]»; ed è lui stesso a ordinare ai ministri d'imbavagliarla e «[...] di levarla come una capra, alta sull'ara, con fermo cuore, avvolta nei pepli e prostrata [...]». In chiusura la voce narrante di Eschilo si fa reticente, ignorando l'intervento divino: «Le cose di poi non vidi e non dico [...]». Sarà poi Clitemnestra a rievocare il crimine del coniuge, rivendicandone la punizione: «[...], ucciso di scure, ha pagato quel che aveva fatto» [24].

Nel passaggio da Eschilo a Euripide si nota uno slittamento significativo: lo sguardo si concentra sul lutto paterno. Indubbiamente il pianto irrefrenabile di Agamennone è destinato a suscitare commozione e pietà nello spettatore, implicitamente ad assolverlo, ovvero a qualificarlo come vittima di una maledizione divina e irrevocabile.

Questo paradigma emotivo muta nella cultura latina. Con Lucrezio si avverte uno scatto razionale che mette in dubbio la «*religio*», designata nel *De rerum naturae* come falsa rappresentazione della realtà e quindi come fonte d'infelicità. Lo stesso sacrificio di Ifigenia viene annoverato tra gli «[...] *sclerosa atque impia facta*» causati dalla superstizione umana. Resta, nella rievocazione del mito, l'espressione del pianto ma è quello della comunità – «[...] *lacrimas effundere civis* [...]» [25] – piuttosto che di Agamennone, qui individuato quale responsabile del misfatto:

E appena la benda, avvolta ai suoi capelli di ragazza,  
ricadde ugualmente su ambedue le guance  
e insieme s'avvide che dinanzi alle are ristava, fermo,  
il padre, e che a causa di lui tenevano nascosto il ferro i ministri  
e che, vedendola, versavano lacrime i cittadini,  
resa muta dal terrore s'abbatteva a terra sulle ginocchia;  
e a lei, misera, a nulla poteva in tal momento valere  
l'aver chiamato il re, per prima, con il nome di padre.  
Allora, portata da mani di uomini, tremante, agli altari  
fu condotta: non perché, compiuto secondo l'uso il sacro rito,  
venisse accompagnata da Imeneo che chiaro risuona,  
ma perché – pia, empicamente –, nel tempo stesso di nozze  
dolente vittima cadesse d'un sacrificio paterno,  
sì che partenza felice e fausta fosse data alla flotta.  
A tanto poté spingere la Religione, nel male [26,27].

La concisa violenza lessicale dell'esametro con cui viene circoscritta la vittima – «[...] *hostia concideret mactatu maesta parentis* [...]», scrive Lucrezio – non perdona Agamennone, invano invocato dalla figlia in quanto padre: «[...] *nec miserae prodesse in tali tempore quibat / quod patrio princeps donarat nominregem*». La giovane Ifigenia uccisa diventa così emblema di una feroce *patria potestas*, peraltro ancora viva in certo dispotismo paterno di oggi.

E' paradigmatico della nuova tendenza emergente nella letteratura latina che il re degli Achei conservi la sua dignità là dove il narratore introduce un diverso fautore del crimine, cambiando la funzione dei personaggi. Nella variante di Igino, ad esempio, Agamennone si rifiuta di ubbidire a Calcante – e se ne ricorderà Racine nella sua *Iphigénie*. Per il mitografo romano è Ulisse a prendere in mano la situazione: «*Is cum haruspices conuocasset et Calchas se respondisset aliter expiare non posse nisi Iphigeniam filiam Agamemnonis immolasset, re audita Agamemnon recusare coepit. Tunc Vlysses eum consiliis ad rem pulchram transtulit; idem Vlysses cum Diomede ad Iphigeniam missus est adducendam, qui cum ad Clytaemnestram matrem eius uenissent, ementitur Vlysses eam Achilli in coniugium dari*» [28]. Il racconto conosce poi il solito lieto fine, resta tuttavia significativa l'innovazione narrativa, ossia il sottrarsi del re degli Achei all'ubbidienza divina. Si respira cioè un clima diverso, che prelude alla riflessione sul libero arbitrio. Il passo successivo lo compie Cicerone cambiando l'ordine dei segni. Non è l'ubbidienza ad essere messa in questione, quanto l'opportunità del patto stesso col divino. Nel «catechismo» (Gadda) dedicato al figlio Marco, il filosofo utilizza la vicenda di Ifigenia a dimostrazione di quanto dannosa possa essere la promessa agli dei:

E che dire di Agamennone? Avendo egli promesso in voto a Diana la più bella cosa che nascesse in quell'anno nel suo regno, immolò Ifigenia, che era la più bella creatura nata appunto in quell'anno. Egli avrebbe dovuto non mantenere la promessa, piuttosto che commettere un così esecrabile misfatto [29,30].

L'invito ciceroniano, certo assai pragmatico, alla cautela nell'offerta votiva diventa nel tempo cristiano materia teologica. Su questo tema discetta infatti Beatrice nel V canto del Paradiso – «Non prendan li mortali il voto a ciancia [...]» – servendosi poi di Agamennone per esemplificare, alla stregua di Cicerone, un caso di imprevidenza:

E così stolto ritrovar puoi  
 il gran duca de' Greci, onde pianse  
 Efigènia il suo bel volto, e fé  
 pianger di sé i folli e i savi  
 ch'udir parlar di così fatto cólto [31].

### 3. Quot victimae in una

Nel nostro breve excursus abbiamo visto il graduale prevalere di una valenza negativa nella rappresentazione letteraria di Agamennone nel corso dei secoli. In quale relazione intertestuale sta questa tendenza con l'affresco di Valmarana? E qual è il rapporto tra il sistema verbale e quello figurativo? E' ancora un indizio cromatico che ci lascia intuire una contiguità tra il concetto dell'antica *patria potestas* – intesa come totale subordinazione di figli e schiavi – e la raffigurazione del sacrificio: Ifigenia e i servi sono accomunati da un tratto dello stesso colore, il cilestrino, che attraversa orizzontalmente il dipinto disegnando il breve pallio sulle spalle di lei e le tuniche dei due giovani inservienti. Un elemento indiziario nell'orchestrazione cromatica del sacrificio, teso a suggerire una comunanza tra le creature esposte a un potere che può arrogarsi il diritto di spegnere la vita. E tuttavia per Tiepolo quel potere appare ormai in frana di prestigio morale: il roccioso condottiero degli Achei è un padre dimesso, confinato in uno spazio liminale, rosso viluppo nella vena scura del sangue atrida. Un padre che si cancella dalla scena, vittima egli stesso dell'ubbidienza alla ragion di stato.

«*Quot victimae in una!*», recita l'epigrafe dell'amico Algarotti apposta alla sua *Iphigénie en Aulide*, il testo per un'opera in musica del 1755 [32]. Ma se qui rieccheggia la rassicurante norma dell'ubbidienza: «*Il faut donc obéir aux ordres des Dieux!*» – conclude Agamennone [33], diversa è l'intonazione di Tiepolo. Perché nella composizione dell'affresco risuonano piuttosto gli elementi plastici di un'estetica settecentesca del sublime: al centro la violenza, il *monstrum* del sacrificio – a latere, nella figura di Agamennone accampato tra le quinte di un teatro classico, la solitudine e il silenzio.

Un'ultima considerazione riguarda la dinamica del processo creativo. Non entro nel merito di un possibile trasporto affettivo da parte del Tiepolo, padre di nove figli, nel raffigurare lo scempio di Ifigenia, mi riferisco piuttosto al fatto che l'arte è dotata di una valenza simbolica autonoma, capace di esercitare una vasta influenza nel tempo. Ora, a ben guardare, Tiepolo, inserendosi nella sequenza figurativa che ha attraversato i secoli, si muove con la figura velata di Agamennone lungo due direttrici. Da una parte la componente aniconica del nascondere il corpo non è dissimile dal richiamo, ricorrente

nell'estetica barocca, all'indeterminato e all'imperscrutabile; gesto che si manifesta formalmente nel coprire, nell'occultare alcune parti essenziali di ciò che si vuol mettere in scena. Dall'altra il pittore veneziano opera una torsione significativa rispetto alla tradizione attraverso la postura di Agamennone – altera e statuaria, non dolente, in atteggiamento e bardatura da guerriero. Tiepolo introduce cioè elementi dissonanti rispetto al modulo antico. E il nuovo accento di furezza militaresca trova espressione nel trattamento dei maestosi panneggi, investiti da quel movimento verso l'alto che sottolinea i pugni chiamati a nascondere il volto. Non ha nulla di stoico questo padre che si ammanta per non vedere il macello in atto. Assente il *bios*, sotto quel manto resta un essere ridotto a *zoé*: mera vita priva di senso etico, avviata verso l'assenza, eccedente alla visione prospettica dell'affresco. L'immagine di detrazione dipinta da Tiepolo ci fornisce così una terza parola che apre un orizzonte semantico diverso: rintanato nella sua determinazione di cecità, Agamennone diventa protagonista di un'anestesia del cuore, generando il senso tragico di un tradimento della legge naturale. La verità dell'arte è il suo nucleo duro, spesso impuro e scandaloso: in quella figura si annida il fantasma di un padre becchino.

Le opere artistiche, scrive Kubler, sono come le stelle la cui luce parte molto tempo prima di apparire all'osservatore [34]. Una similitudine un po' enfatica ma efficace a dire che la storia è sempre aperta. Le forme non sono chiuse in se stesse, bensì costantemente mosse dal nostro sguardo che le indaga per cogliervi nuove presenze. Per leggerci i nostri ieri e forse i nostri domani.

E allora viene fatto di chiederci – chi sono le Ifigenie di oggi? Lo sappiamo: in molte culture il padre, il fratello, lo zio scelgono. Lei, spesso bambina, non può opporsi e, nel silenzio inaugura la fine della sua infanzia. E ancora: sono le figlie violate nell'omertà della famiglia, sono le cavie dell'industria farmaceutica, i corpi sconfitti dall'ingegneria genetica. Queste le voci disperse nella cronaca dei nostri giorni – in attesa di una *dea ex machina* che prometta salvezza.

### **Dedication / Dedicata**

Questo articolo è dedicato a Barbara Zandrino. This paper is dedicated to Barbara Zandrino.

### **Conflict of Interest**

The authors declare no conflict of interest.

### **References and Notes**

1. Pallucchini, R. *Gli affreschi di Giambattista e Giandomenico Tiepolo alla Villa Valmarana di Vicenza*. Istituto Italiano di Arti Grafiche: Bergamo, 1945; p.26.
2. La colonna scanalata e il capitello corinzio si prestano a un effetto umbratile e rovinesco, in una parola: barocco.
3. La biblioteca di Villa Valmarana è stata distrutta da un incendio durante l'ultima guerra.
4. Il caffetano rigato in primo piano e la foggia dei vari copricapo sembrano alludere alla frequenza dei commerci orientali della Repubblica di Venezia. Probabile è tuttavia anche l'eco pittorica di

Gentile Bellini. Cesare De Seta individua invece in Tiepolo un «orientalismo avant la lettre, piuttosto che un recupero o una citazione colta della pittura veneziana del tardo Quattrocento».

5. De Seta, C. Una trama rosa Tiepolo. *Nuova informazione bibliografica*. 2007, 1, 5-8.
6. Si veda ad esempio il dipinto della Casa del Poeta Tragico a Pompei. Lo stesso Tiepolo aveva trattato il tema del sacrificio di Ifigenia nel 1725, collocando la cerva alta nel cielo (Venezia, Collezione Giustinian-Recanati). I disegni preparatori per l'affresco di villa Valmarana sono conservati nel Gabinetto delle stampe di Berlino, nella Collezione Sack di Amburgo e nel Victoria and Albert Museum di Londra. Nella villa è il soffitto dell'atrio che riprende la tradizionale posizione dell'elemento divino con la figura di Diana in cielo, affiancata da Eolo che scatena i venti nell'Aulide.
7. Morassi, A. *Tiepolo*. Istituto Italiano di Arti Grafiche: Bergamo, 1950; p.19.
8. Eschilo. *Agamennone Coefore Eumenidi*. Arnoldo Mondadori Editore: Milano 1995; p. 11.
9. Omero. *Iliade*. Einaudi-Gallimard: Torino, 1997; p. 7.
10. L'alloro è tuttavia un tratto inconsueto nella raffigurazione dell'indovino. In Tiepolo la testa di Calcante risulta assimilata, grazie al serto, a quella di Apollo nella Sala dell'Olimpo.
11. Euripide. *Ifigenia in Aulide*. Marsilio: Venezia, 2001; pp.198-199.
12. «Πρὸς ταῦτα μὴ ψαύσῃ τις Ἀργείων ἐμοῦ / σιγῇ παρέξω γὰρ δέρην εὐκαρδίως». Va tuttavia ricordato che il finale, ampiamente accolto dalla tradizione teatrale, è frutto di una rielaborazione tardiva.
13. Eschilo. *Agamennone Coefore Eumenidi*. Arnoldo Mondadori Editore: Milano, 1995; pp. 16-19.
14. «κρόκου βαφὰς δ' ἐς πέδον χέουσα / ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή- / ρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτωι, / πρέπουσά θ' ὡς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν / θέλους', ἐπεὶ πολλάκις / πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους / ἔμελψεν, ἀγνᾶι δ' ἀταύρωτος αὐδαῖ πατρὸς / φίλου τριτόσπονδον εὐποτμον παι- / ῶνα φίλως ἐτίμα».
15. Broggiato, M. *Cratete di Mallo. I frammenti*. Edizioni Agorà: La Spezia, 2002 ; p.163.
16. Euripide. *Ifigenia in Aulide*. Marsilio: Venezia, 2001; p.197.
17. Euripide. *Ifigenia in Aulide*. Marsilio: Venezia, 2001; p.196-197.
18. «Ἀρτέμιδος ἄλσος λείμακάς τ' ἀνθροφόρους, / ἴν' ἦν Ἀχαιῶν σύλλογος στρατεύματος, / σὴν παῖδ' ἄγοντες, εὐθὺς Ἀργείων ὄχλος / ἠθροίζεθ'. Ὡς δ' ἐσεῖδεν Ἀγαμέμνων ἄναξ / ἐπὶ σφαγὰς στείχουσιν εἰς ἄλσος κόρην, / ἀνεστέναξε, κάμπαλιν στρέψας κάρη / δάκρυα προῆγεν ὀμμάτων πέπλον προθείς».
19. Per le raffigurazioni su ceramica attica rimando al LIMC, V, p. 706, Iphigenia, con bibliografia.
20. Tarbell, F.B. *A History of Greek Art (1896)*. Kessinger Publishing: Montana, 2004; p. 280
21. Il dipinto è conservato nel Museo Archeologico di Napoli.
22. Della Valle, G. *Vite dei pittori antichi greci e latini*. Dai torchi Pazzini Carli: Siena, 1795; pp.208.
23. Scarcia, R. *Ifigenia: iconografia del sacrificio, in Il mito di Ifigenia da Euripide al Novecento*. Artemide: Roma, 2008; p. 59.
24. Eschilo. *Agamennone Coefore Eumenidi*. Arnoldo Mondadori Editore: Milano 1995; pp. 17,107.
25. Lucrezio. *La natura delle cose. De rerum natura*. Arnoldo Mondadori Editore: Milano, 1992; p. 8.
26. Lucrezio. *La natura delle cose. De rerum natura*. Arnoldo Mondadori Editore: Milano, 1992; p. 8-9.

27. «[...] *cui simul infula virgineos circumdata comptus / ex utraque pari malarum parte profusast, / et maestum simul ante aras adstare parentem / sensit et hunc propter ferrum celare ministros / aspectuque suo lacrimas effundere civis, / muta metu terram genibus summissa petebat. / nec miserae prodesse in tali tempore quibat / quod patrio princeps donarat nomine regem. / nam sublata virum manibus tremibundaque ad aras / deductast, non ut sollemni more sacrorum / perfecto posset claro comitari Hymenaeo, / sed casta inceste nubendi tempore in ipso / hostia concideret mactatu maesta parentis, / exitus ut classi felix faustusque daretur. / tantum religio potuit suadere malorum*».
28. Hyginus. *Fabulae*. Bibliotheca Teubneriana, K.G. Saur: Munich, 2002; p.91.
29. Cicerone. *Dei doveri*. Arnoldo Mondadori Editore: Milano, 1994; pp.278-279.
30. «*Quid Agamemnon? cum devovisset Dianae, quod in suo regno pulcherrimum natum esset illo anno, immolavit Iphigeniam, qua nihil erat eo quidem anno natum pulchrius. Promissum potius non faciendum, quam tam taetrum facinus admittendum fuit*».
31. Dante. *Divina Commedia*, Par. V, vv. 64 e 68-72.
32. Algarotti, F. *Iphigénie en Aulide*, in *Saggio sopra l'opera in musica*. Coltellini: Livorno, 1763; p. 97.
33. Algarotti, F. *Iphigénie en Aulide*, in *Saggio sopra l'opera in musica*. Coltellini: Livorno, 1763; p. 138.
34. Kubler, G. *La forma delle cose*. Einaudi: Torino, 1976; p.99.

© 2012 by the authors; licensee MDPI, Basel, Switzerland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>).