



Il disegno delle transizioni e la rappresentazione della cosmografia dello scudo di Achille

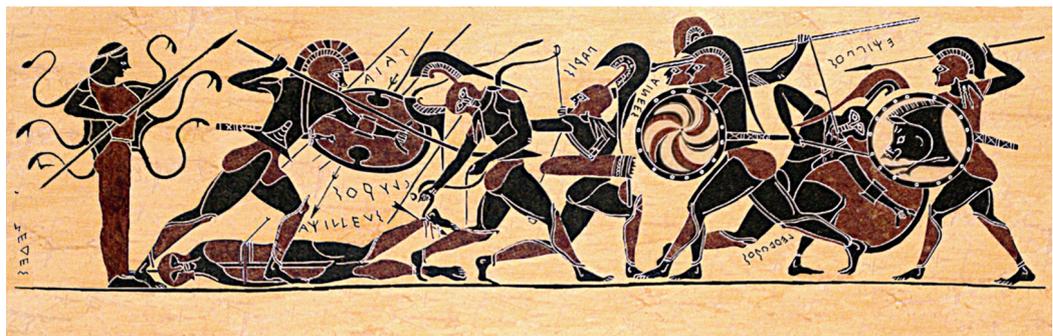
Enrico Cicalò

Abstract

La rappresentazione della transizione è sempre stata una delle sfide più affascinanti e complesse per le scienze grafiche che, dopo aver sviluppato metodi e tecniche per la restituzione delle tre dimensioni della realtà alla bidimensionalità delle superfici di rappresentazione, si trova a dover governare una quarta dimensione: quella del tempo. Rappresentare la transizione significa confrontarsi con le trasformazioni temporali, gli attraversamenti spaziali, i cambiamenti di distanza, i mutamenti di forma. Transizioni, queste, il cui disegno può essere ricondotto ad alcune strategie ricorrenti e che in questo articolo verranno discusse per poi diventare la base per l'analisi di un particolare caso di studio, forse il più complesso ed enigmatico nell'ambito della visualizzazione: la rappresentazione della cosmografia dello scudo di Achille, descritta da Omero nell'*Iliade*. La descrizione dello scudo di Achille viene considerato un caso emblematico di *èkphrasis* la cui traduzione grafica ha portato al disegno di ricche cosmografie che cercano di governare e restituire l'inafferrabilità delle varie tipologie di transizione narrate nel poema omerico. A partire dalla raccolta e dalla comparazione delle diverse interpretazioni grafiche, in questo articolo si discute la transizione in immagini delle parole di un'opera poetica da sempre al centro del dibattito letterario, ma ancora non indagata dal punto di vista grafico-visivo.

Parole chiave

visualizzazione, èkphrasis, scudo, Achille, Iliade



Aiace combatte contro
Glauco sul cadavere di
Achille. Anfora calcidese,
540-530 a.C. CC0, via
Wikimedia Commons.

La rappresentazione delle transizioni

La rappresentazione della transizione è una delle sfide che più ha stimolato la sperimentazione all'interno delle scienze grafiche. Siano esse relative al tempo, allo spazio, alla scala o alla forma, il disegno delle transizioni sollecita la ricerca di strategie grafiche capaci di descrivere sul piano bidimensionale della rappresentazione una dimensione aggiuntiva: quella del tempo. Come la necessità di rappresentare la realtà tridimensionale sulla superficie bidimensionale ha stimolato lo sviluppo dei metodi di rappresentazione proiettivi e di strategie grafiche raffinate e complesse, la sfida di rappresentare anche il dinamismo di trasformazioni temporali, cambiamenti di scala, attraversamenti spaziali o mutamenti di forma, richiede ulteriori forme di sperimentazione grafica.

Il concetto di transizione implica il passaggio da uno stato a un altro attraverso un processo dinamico che rende possibile la trasformazione. La sua rappresentazione può basarsi dunque su due aspetti: i due stati – iniziale e finale – e il processo trasformativo. Da un'analisi della casistica rilevabile nei diversi ambiti della rappresentazione grafica è possibile individuare quattro principali categorie di transizione:

- 'transizioni temporali': che permettono il passaggio di un soggetto da uno stato s^1 a uno stato s^2 nel passaggio da un tempo t^1 a un tempo t^2 ;
- 'transizioni spaziali': che permettono il passaggio di un soggetto da uno spazio S^1 a uno spazio S^2 nel passaggio da un tempo t^1 a un tempo t^2 .
- 'transizioni formali': che permettono il passaggio di un soggetto da una forma f^1 a una forma f^2 nel passaggio da un tempo t^1 a un tempo t^2 ;
- 'transizioni scalari': che permettono il passaggio di un soggetto da una dimensione d^1 a una dimensione d^2 nel passaggio da un tempo t^1 a un tempo t^2 ;

La rappresentazione grafica di tali transizioni, attraverso immagini statiche, avviene secondo alcune strategie ricorrenti nelle diverse arti visive:

- 'Immagini giustapposte', quando la transizione viene rappresentata attraverso il confronto tra le immagini dello stato iniziale e dello stato finale. Un classico esempio di questa modalità di rappresentare le trasformazioni è la rappresentazione dello stato di fatto e di progetto nella rappresentazione architettonica, in cui la transizione viene esplicitata attraverso la giustapposizione delle immagini delle due estremità della trasformazione.
- 'Immagini sequenziali', quando gli stadi evolutivi intermedi tra lo stato finale e lo stato iniziale vengono rappresentati attraverso una sequenza di immagini. Il classico esempio è quello della narrazione per immagini utilizzata nell'ambito del fumetto e delle graphic novel in cui attraverso la sequenzialità delle immagini può essere letta l'evoluzione delle storie e dei personaggi.
- 'Immagini continue', quando l'evoluzione di un soggetto o di una narrazione viene rappresentata attraverso un dispositivo visivo continuo e lineare, in cui le diverse sequenze narrative si uniscono in una sola immagine. Un'esemplificazione è costituita dallo sviluppo lineare delle vicende narrate nell'Arazzo di Bayeux del XI secolo o in quello elicoidale della Colonna Traiana del 113 d.C.
- 'Immagini stratificate', quando gli stadi evolutivi intermedi della transizione vengono rappresentati in una stessa immagine attraverso un procedimento di layering che consente di leggere simultaneamente i diversi stadi delle trasformazioni. Un esempio di questa modalità di rappresentare la transizione è rintracciabile nell'ambito della cartografia e in particolare nel disegno dell'evoluzione dell'alveo del fiume Mississippi che il cartografo e ingegnere Harold Fisk realizzò nel 1944.
- 'Immagini simboliche', quando le transizioni vengono rappresentate attraverso l'inserimento di simbolismi infografici e pittogrammatici rappresentanti i processi che sottendono al cambiamento. Un esempio di questa modalità di rappresentare i processi evolutivi la si può ritrovare nei codici utilizzati nelle mappe meteorologiche utilizzate per comunicare i cambiamenti del tempo e i fenomeni climatici in atto.
- 'Immagini metamorfiche', quando la transizione viene rappresentata attraverso una sola immagine che fotografa il cambiamento in uno stadio tale da rendere leggibile sia il processo evolutivo che i suoi stadi iniziale e finale. Un esempio emblematico in questo caso

può essere ricercato nel campo della scultura dove nell'Apollone e Dafne di Gian Lorenzo Bernini, in cui la transizione è resa leggibile da una sorta di fermo-immagine che rende evidente sia il processo in corso che i due stadi tra cui agisce la transizione.

In questo articolo si applicano queste categorie alla lettura di un artefatto visivo scelto in relazione al livello di complessità non solo della rappresentazione ma anche dell'intenzione rappresentativa. Il caso di studio è stato per questo selezionato tra le rappresentazioni visive delle *èkphrasis*, ovvero descrizioni verbali di opere d'arte visiva – in questo caso lo scudo – e in particolare tra queste è stata selezionata quella che viene considerata come la prima e più complessa [Rosand 1990]: la descrizione dello scudo di Achille fatta da Omero nel diciottesimo canto dell'*Iliade* e le sue transizioni dalle parole alle immagini azzardate da diversi artisti nel corso del tempo.

Il disegno dello scudo di Achille si configura come la rappresentazione dell'irrappresentabile: la raffigurazione sulla superficie confinata di un semplice scudo della complessità, della ricchezza e dell'inafferrabilità del cosmo, del tempo e della vita [Eco 2019].

Lo scudo come spazio della rappresentazione

Sebbene lo scudo nell'immaginario collettivo sia soprattutto un semplice strumento di difesa, esso può assumere anche il ruolo di artefatto visivo con specifiche funzioni comunicative.

Le immagini hanno il potere di influenzare il pensiero di chi le osserva. Esse possono rafforzare gli stati d'animo così come possono indebolirne lo stato emotivo. In ambito bellico questa loro capacità è sempre stata utilizzata come un'arma, sia come strumento di propaganda verso le popolazioni coinvolte nei conflitti, sia come mezzo con cui spaventare i nemici o incoraggiare i propri soldati. Già dall'epoca classica le raffigurazioni sul campo di battaglia avevano questo compito. Esiste infatti un'ampia letteratura sull'uso degli scudi come superfici per la comunicazione di immagini utili ai fini bellici (fig. 1) da cui emerge la loro capacità di agire non solo difendendo il corpo del guerriero ma anche influenzando gli stati mentali del suo nemico durante lo scontro armato.

Il caso più emblematico e più noto è quello dello scudo di Achille, forgiato da Efesto per produrre in chi lo guarda stupore e meraviglia ma anche spaesamento e terrore [Scully 2003]. In esso Efesto disegna l'immagine dell'intero cosmo, del tempo, della natura, della vita degli uomini [Hardie 1985]. La descrizione dello scudo di Achille viene considerata come un modello per le opere successive, come il poema *Lo scudo di Eracle*, attribuito ad Esiodo, o la descrizione dello scudo di Enea raccontata nel libro VIII dell'*Eneide* di Virgilio. In tutte queste opere lo scudo si configura come una superficie capace di contenere l'incontenibile e di rappresentare l'irrappresentabile. Omero ed Esiodo immaginano infatti di racchiudere nella superficie limitata e definita di uno scudo una cosmografia complessa, che inizia con la descrizione degli astri per poi passare al raffigurare il mondo della natura e le vicende terrene delle esistenze umane.

Nella stessa *Iliade*, prima della comparsa dello scudo di Achille compare lo scudo di Agamen-



Fig. 1. Raffigurazione di scudi in un vaso greco, 525 a.C.

none che, con l'obiettivo di impressionare e spaventare i nemici, raffigura la Gorgone affiancata dai due figli di Ares: Deimos, che rappresenta il 'Terrore', e Phobos, che rappresenta la 'Paura'. Sempre nell'*Iliade*, la stessa testa della Gorgone può essere ritrovata nello scudo di Atena, nel Libro V (729-742), questa volta non raffigurata ma direttamente inserita in esso dopo essere stata ricevuta in dono da Perseo che l'aveva decapitata. Anche ne *I sette contro Tebe* di Eschilo [2022] si descrivono le immagini sugli scudi dei sette campioni tebani insieme ai loro significati simbolici: sette immagini per sette messaggi capaci di minacciare il nemico infondendo in lui paura e terrore. Infine, ma non è l'ultimo caso che si può ritrovare nella letteratura classica, lo scudo di Enea descritto da Virgilio nell'*Eneide*, forgiato come quello di Achille da Vulcano ma raffigurante le vicende della futura storia di Roma.

Lo scudo di Achille

Nel diciottesimo canto dell'*Iliade*, Omero descrive lo scudo che Efesto forgia per Achille, su richiesta della madre Teti, per sfidare Ettore che gli aveva sottratto le armi dopo l'uccisione di Patroclo, che Achille vuole ora vendicare (fig. 2). Sullo scudo Efesto raffigura tutti gli elementi e i movimenti del cosmo, la vita e gli eventi di due città, il ciclo delle stagioni, i mutamenti del paesaggio, la vita agricola e la vita pastorale, la danza; il tutto racchiuso dalla rappresentazione del possente fiume Oceano. Nella lunga e dettagliata descrizione delle scene raffigurate si può mettere a fuoco in dinamismo di alcune scene, sullo sfondo di paesaggi e soggetti statici, quali: i movimenti degli astri; giovani danzatori che girano, una lite tra due uomini che poi ricorrono ad un giudice per avere la sentenza in mezzo al popolo e a gruppi di vecchi che emettono a turno le loro sentenze, la preparazione di un agguato bellico e il successivo combattimento all'interno di un paesaggio in cui si susseguono scene campestri che rappresentano le fasi dell'aratura, della mietitura, della vendemmia, del pascolo delle



Fig. 2. Pieter Paul Rubens, *Achille sconfigge Ettore*, 1630. Public domain, via Wikimedia Commons.

mandrie, scene di danza e di festa. Il tutto disegnato sulla superficie di uno scudo. Una sfida, questa, che solo una divinità può affrontare. Efesto raffigura sullo scudo, infatti, ciò che non è raffigurabile per un normale essere umano [Hubbard 1992]: il cosmo intero, con le sue dimensioni, la sua complessità, il suo essere dinamico, in movimento, in continua mutazione [Byre 1992; Finkelberg 1994]. Tuttavia, proprio per la sua difficoltà, questa sfida ha stimolato artisti e illustratori che hanno provato a rendere visibile, anche se solo in termini concettuali, metaforici o allegorici, la cosmografia di Omero.

Il disegno dello scudo di Achille

Lo scudo di Achille, così come descritto nell'*Illiade*, si presenta come una creazione poetica che racconta una creazione artistica mitologica di cui sono state restituite delle rappresentazioni ipotetiche che hanno cercato di tradurre attraverso il linguaggio grafico il testo originario, azzardando una sua transizione dalle parole alle immagini.

La ricerca qui presentata ha ricostruito la storia iconografica dello scudo di Achille a partire dalle raffigurazioni dei vasi greci, delle opere pittoriche e delle illustrazioni delle edizioni a stampa diffuse in Europa tra il diciassettesimo e il diciottesimo secolo. L'iconografia di epoca classica proviene soprattutto dalle opere ceramiche decorate in cui vengono raffigurate le scene di vita e di guerra che hanno come protagonista Achille ma da cui non si possono desumere informazioni rilevanti e utili ai fini dello studio in quanto lo scudo di Achille viene quasi sempre rappresentato sul lato interno oppure raffigurato in maniera astratta e simbolica [Squire 2013]. Questa constatazione non deve sorprendere in relazione allo stile figurativo molto stilizzato utilizzato nelle decorazioni dei vasi greci e alla complessità del soggetto della raffigurazione cosmografica che non si presta ad essere dettagliato su tali superfici e in tali dimensioni. Lo stesso vale per gli affreschi di epoca romana. Bisognerà attendere le raffigurazioni pittoriche degli artisti che a partire dal Rinascimento adottano i temi mitologici a soggetto delle loro opere. Gli eventi narrati da Omero conquistano così un ruolo centrale nell'iconografia artistica rinascimentale e in quella successiva, e in particolare le vicende che riguardano la vendetta di Achille su Ettore per l'uccisione di Patroclo. Troviamo così raffigurazioni dello scudo di Achille in numerose opere, tra cui l'affresco di Giulio Romano (1492-1546) raffigurante Vulcano che forgia l'armatura di Achille, custodito dal Palazzo Ducale di Mantova, il quadro di Maarten van Heemskerck, raffigurante Efesto che consegna lo scudo a Teti (ca. 1536), quello di Pieter Paul Rubens che raffigura la sconfitta di Ettore (ca. 1635-1670) e la raffigurazione della consegna dello scudo a Teti di James Thornhill, (ca. 1710) (fig. 3). Da queste non emerge un modello ricorrente o prevalente dello scudo ma l'interpretazione della sua forma rimane libera, coerentemente con la descrizione omerica che non dà indicazioni formali precise a riguardo.

A differenza delle opere pittoriche, nelle incisioni per le edizioni a stampa sembra invece affermarsi un modello differente. Qui, grazie alle tecniche incisive utilizzate e alle superfici disponibili, può essere sviluppato un maggiore livello di dettaglio che permette alle illustrazioni di raccogliere la sfida della raffigurazione dello scudo e delle cosmografie in esso racchiuse. Sebbene nei primi esempi individuati risalenti al diciassettesimo secolo non si possa ritrovare uno schema grafico-compositivo dominante, a partire dal diciottesimo secolo si va affermando uno schema destinato a ripetersi e a consolidarsi. Alla rappresentazione dello scudo accennato all'interno della raffigurazione delle scene dei poemi epici (fig. 4) si sostituiscono rappresentazioni che hanno lo scudo come soggetto protagonista.



Fig. 3. Raffigurazioni pittoriche dello scudo di Achille di Giulio Romano, Maarten van Heemskerck, Rubens e James Thornhill.

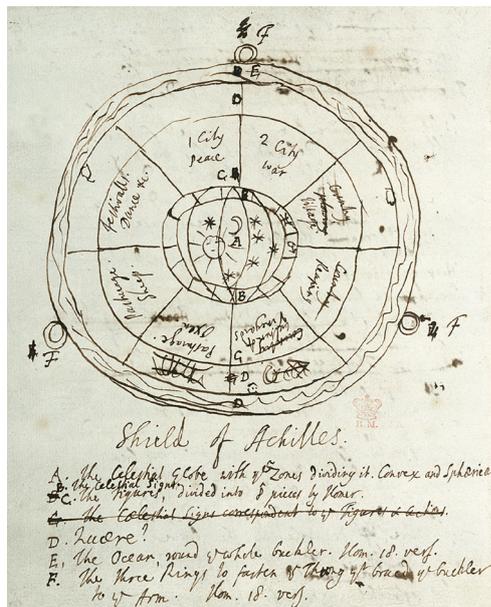
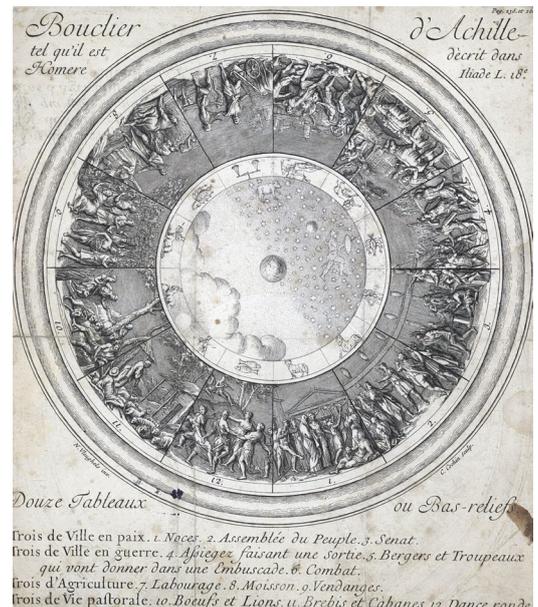


Fig. 4. Illustrazione dall'*Iliade* pubblicata nel 1660 a Londra da Thomas Roycroft.

Fig. 5. Alexandre Pope, disegni per l'illustrazione dello scudo di Achille a corredo della sua traduzione dell'*Iliade*, 1720.



Sebbene nella descrizione omerica non sia chiaro quale sia l'organizzazione spaziale delle scene all'interno della superficie dello scudo, si afferma in questo momento un'iconografia che vede lo scudo articolato per anelli concentrici. In realtà Omero dà poche informazioni su come il disegno sia composto, ad eccezione della divisione dello scudo in cinque parti – a cui non sembrano corrispondere in maniera diretta parti della descrizione – e dell'anello più esterno che rappresenta il fiume Oceano.

Il disegno delle transizioni nello scudo di Achille

A partire dai primi decenni del diciottesimo secolo si afferma uno schema compositivo per le illustrazioni delle edizioni dell'*Iliade* articolato in anelli concentrici che vedono sempre nella parte centrale la rappresentazione del cosmo e nell'anello più esterno la rappresentazione del fiume Oceano. La prima testimonianza di questo schema la ritroviamo nel 1720 nello schizzo del traduttore Alexander Pope per la traduzione dell'opera in lingua inglese (fig. 5). Il disegno dell'illustrazione venne realizzato da Nicolas Vleughels (fig. 6) e poi inciso da diversi incisori nei decenni successivi. A partire da queste illustrazioni la composizione diagrammatica a ruota, composta da anelli circolari concentrici divisi in spicchi si imporrà come modello grafico capace di governare la complessità della cosmografia omerica (figg. 7, 8). L'organizzazione delle scene procede dal centro verso i margini del cerchio ripercorrendo l'ordine della descrizione testuale di Omero che parte con la descrizione del cosmo e, attraversando la descrizione delle vicende terrene, arriva a chiudere il cerchio con la descrizione con il fiume Oceano. Possiamo dunque osservare tre anelli principali corrispondenti a queste tre parti della narrazione, benché nella descrizione omerica queste parti del discorso si susseguano senza soluzione di continuità, ma, anzi attraverso delle transizioni graduali e concatenate in cui la fine di ciascuna parte introduce alla successiva. Nella rappresentazione dello scudo invece le transizioni sono rappresentate adottando differenti strategie. La rappresentazione del cosmo e del movimento degli astri fa ricorso all'immagine simbolica del carro di Apollo circondato dall'anello dei segni zodiacali (figg. 9, 10), attingendo così alla simbologia classica utilizzata per rappresentare il tempo. La transizione dalla scala del cosmo alla scala delle vicende terrene avviene per giustapposizione di immagini disposte concentricamente sull'anello successivo. Qui le vicende narrate riguardanti le due città, così come l'avvicendamento delle stagioni e il ciclo della vita negli anelli successivi, vengono rappresentate secondo un'articolazione sequenziale in cui l'azione si dispiega in maniera continua seguendo gli anelli che ruotano attorno al centro (figg. 10, 11).

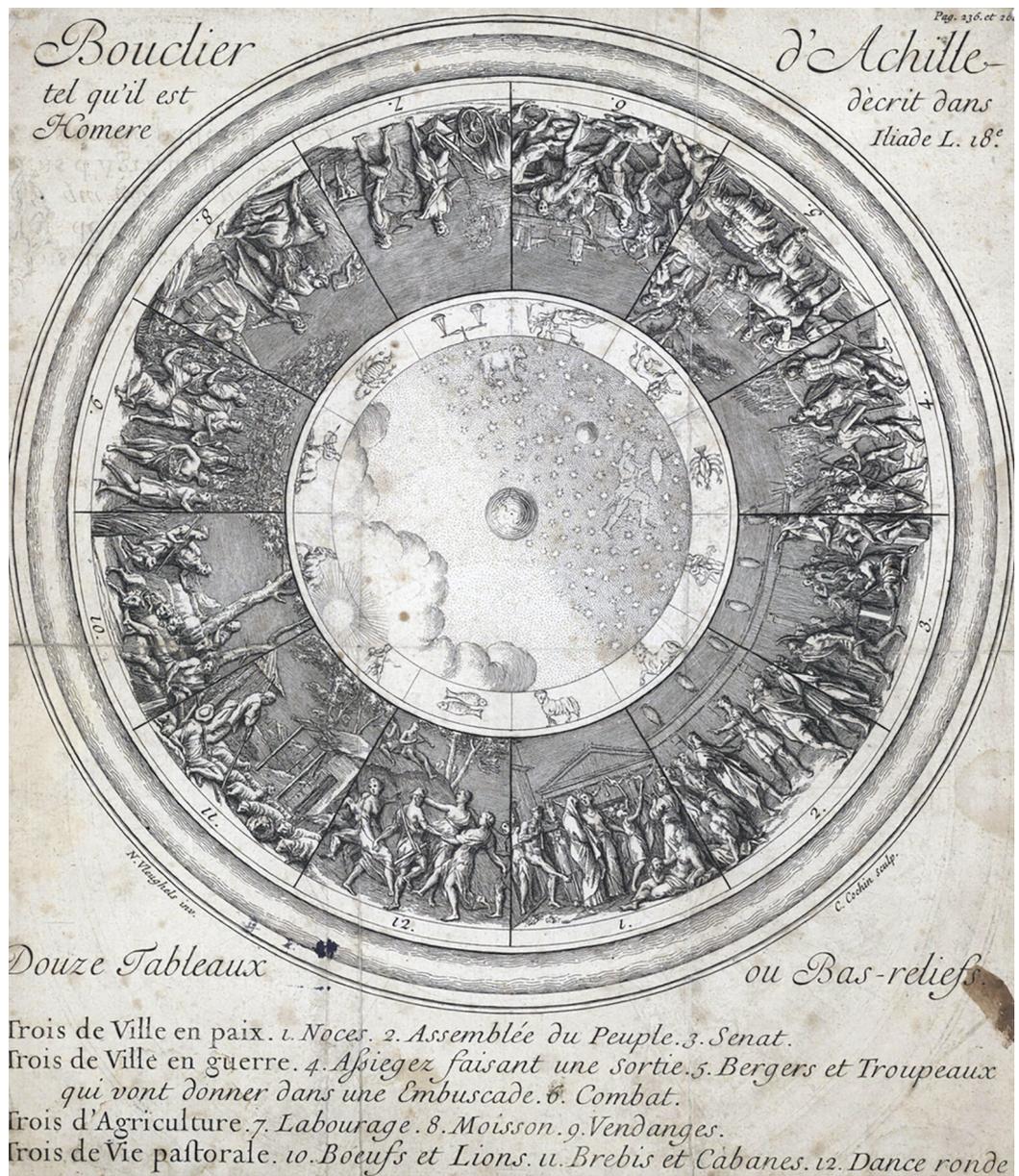


Fig. 6. Nicolas Vleughels, illustrazione dello scudo di Achille, 1720.



Fig. 7. Illustrazioni dello scudo di Achille.

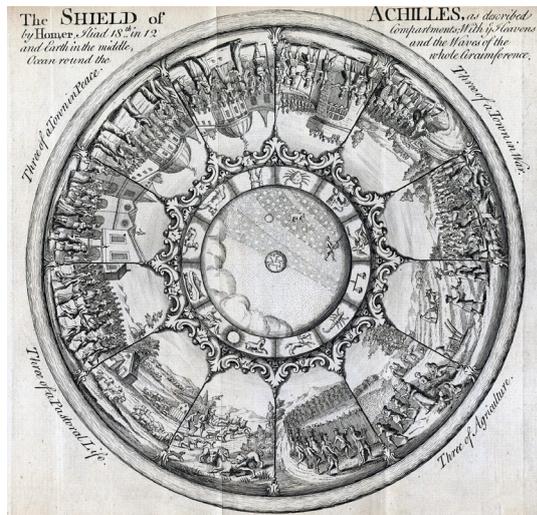


Fig. 8. Illustrazione dello scudo di Achille pubblicata nel Gentleman's Mag. 1749.

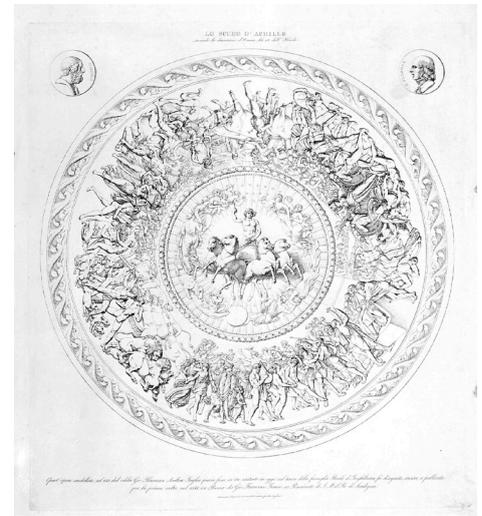


Fig. 9. Illustrazione dello scudo di Achille di Flaxman John (1755/1826) per l'Iliade.

Il disegno dello scudo di Achille attraverso l'AI

Infine, la complessità del disegno dello scudo di Achille, emblema della rappresentazione dell'irrappresentabile, ha suggerito la possibilità di confrontare le rappresentazioni storiche con quelle oggi ottenibili con l'intelligenza artificiale (AI). Utilizzando l'applicazione Midjourney sono stati verificati gli esiti della traduzione in immagine della descrizione dello scudo, sia in forma integrale che in forma sintetica. I risultati, pur accattivanti dal punto di vista strettamente estetico (fig. 12), non sembrano riuscire a dare una soluzione al problema della rappresentazione dei disegni dello scudo. L'AI finisce con il sostituire ciò che non riesce a rappresentare con soluzioni stereotipate che anziché dare una risposta alla difficoltà dell'uomo di governare la complessità e il peso della grande quantità di dettagli descritti nel testo, tende a semplificare l'immagine occupando lo spazio dello scudo con decori e simboli elementari casuali e privi di significato. Le strategie diagrammatiche e allegoriche inventate dall'uomo riescono invece a rendere visualizzabili i soggetti descritti. Le azioni di selezione, simbolizzazione e astrazione connaturate al disegno e alla rappresentazione riescono a raggiungere risultati forse meno affascinanti dal punto di vista estetico ma sicuramente più efficaci dal punto di vista della trasmissione dei contenuti e della coerenza con il soggetto rappresentato.



Fig. 10. Giulio Ferrario, illustrazione dello scudo di Achille per l'Iliade, 1831.



Fig. 11. Ludwig Weniger, illustrazione dello scudo di Achille per l'Iliade, 1912.



Fig. 12. Illustrazioni dello scudo di Achille ottenute attraverso l'applicazione Midjourney, inserendo come *input* forme sintetiche della descrizione (riga in alto), o l'intero testo così come scritto da Omero nell'*Iliade* (riga in basso).

Conclusioni

Nella prima parte di questo articolo è stata discussa la rappresentazione della transizione attraverso la definizione di diverse strategie grafiche che costituiscono una base teorico-metodologica per la rappresentazione della transizione in tutte le sue possibili manifestazioni e in riferimento alle sue diverse possibili dimensioni.

Nella seconda parte della ricerca è stato invece preso in esame un caso di studio emblematico per la sua complessità: la visualizzazione dello scudo di Achille, transizione in immagini delle parole usate da Omero nell'*Iliade*. La ricerca storico-iconografica sul tema ha permesso la costruzione di un catalogo di immagini su cui sono state applicate le categorie interpretative inizialmente ipotizzate, a esemplificazione di un metodo analitico applicabile a tutte le elaborazioni grafiche aventi come soggetto le trasformazioni e le transizioni.

La sfida della rappresentazione dell'irrappresentabile viene affrontata nello scudo componendo in forma diagrammatica diverse delle tipologie di immagini precedentemente analizzate quali quelle simboliche, sequenziali, lineare e continue e si afferma come caso di studio emblematico di visualizzazione delle differenti forme di transizioni – temporali, scalari, spaziali e formali – nonché di un'ulteriore forma di transizione, quella dalle parole alle immagini.

Riferimenti bibliografici

- Byre C.S. (1992). Narration, description, and theme in the Shield of Achilles. In *The Classical Journal*, vol. 88, n. 1, pp. 33-42.
- Eco U. (2019). *La vertigine della lista*. Milano: Bompiani.
- Finkelberg M. (1994). The Shield of Achilles, or Homer's View of Representation in Art. In *Scripta Classica Israelica*, vol. 13, pp. 1-6.
- Eschilo (2022). *Persiani. Sette contro Tebe*, [traduzione italiana a cura di G. Ieranò]. Milano: Mondadori.
- Hardie P.R. (1985). Imago mundi: cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles. In *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 105, pp. 11-31.
- Hubbard T.K. (1992). Nature and Art in the Shield of Achilles. In *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 2, n. 1, pp. 16-41.
- Omero (2014). *Iliade*. XVIII, [traduzione italiana a cura di G. R. Calzecchi Onesti]. Torino: Einaudi.
- Rosand D. (1990). Ekphrasis and the Generation of Images. In *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, vol. 1, n. 1, pp. 61-105.
- Scully S. (2003). Reading the shield of Achilles: terror; anger; delight. In *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 101, pp. 29-47.
- Squire M. (2013). Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the 'shield of Achilles' in Graeco-Roman word and image. In *Word & Image*, vol. 29, n. 2, pp. 157-191.
- Virgilio (2001). *Eneide*, VIII, vv. 626-634. [traduzione italiana a cura di M. Ramous]. Milano: Feltrinelli.

Autore

Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari, enrico.cicalo@uniss.it

Per citare questo capitolo: Cicalò Enrico (2023). Il disegno delle transizioni e la rappresentazione della cosmografia dello scudo di Achille/The Drawing of Transitions and the Representation of the Cosmography of the Shield of Achilles. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (a cura di). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1030-1049.



The Drawing of Transitions and the Representation of the Cosmography of the Shield of Achilles

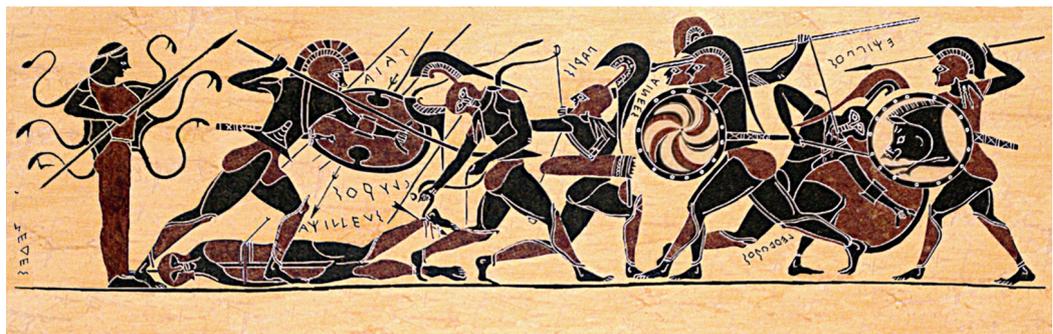
Enrico Cicalò

Abstract

The representation of transition has always been one of the most fascinating and complex challenges for the graphic sciences, which, after having developed methods and techniques for the restitution of the three dimensions of reality to the two-dimensionality of representation surfaces, now must govern a fourth dimension: the dimension of the time. Representing transitions means dealing with temporal transformations, spatial crossings, changes in distance, mutations in form. Transitions, these, the design of which can be traced back to certain recurring strategies and which in this article will be discussed and then become the basis for the analysis of a particular case study, perhaps the most complex and enigmatic in the field of visualization: the representation of the cosmography of Achilles' shield, described by Homer in the *Iliad*. The description of Achilles' shield is considered an emblematic case of *èkphrasis* whose graphic translation has led to the design of rich cosmographies that attempt to govern and restore the elusiveness of the various types of transition narrated in the Homeric poem. Starting from the collection and comparison of the different graphic interpretations, this article discusses the transition in images of the words of a poetic work that has always been at the centre of literary debate but has not yet been investigated from a graphic-visual point of view.

Keywords

visualization, èkphrasis, shield, Achille, Iliad



Ajax fighting Glaucus over
the corpse of Achilles.
Chalcidian amphora,
540-530 BC. CC0, via
Wikimedia Commons.

The representation of transitions

The representation of transitions is one of the challenges that has most stimulated experimentation within the graphic sciences. Whether related to time, space, scale or form, the design of transitions calls for the search for graphic strategies capable of describing an additional dimension on the two-dimensional plane of representation: that of time. Just as the need to represent three-dimensional reality on the two-dimensional surface has stimulated the development of projective representation methods and refined and complex graphic strategies, the challenge of also representing the dynamism of temporal transformations, changes of scale, spatial crossings, or changes of form, demands further forms of graphic experimentation.

The concept of transition implies the passage from one state to another through a dynamic process that makes transformation possible. Its representation can therefore be based on two aspects: the two states – initial and final – and the transformative process. From an analysis of the casuistry detectable in the various fields of graphic representation, it is possible to identify four main categories of transition:

- 'temporal transitions': which allow the passage of a subject from a state s^1 to a state s^2 in the passage from a time t^1 to a time t^2 ;
- 'spatial transitions': which allow the passage of a subject from a space S^1 to a space S^2 in the passage from a time t^1 to a time t^2 ;
- 'formal transitions': which allow the passage of a subject from a form f^1 to a form f^2 in the passage from a time t^1 to a time t^2 ;
- 'scalar transitions': which allow the passage of a subject from a dimension d^1 to a dimension d^2 in the passage from a time t^1 to a time t^2 ;

The graphic representation of such transitions, through static images, takes place according to certain recurring strategies in the different visual arts:

- 'Juxtaposed images', when the transition is represented by comparing images of the initial and final state. A classic example of this way of representing transformations is the representation of the actual and project state in architectural representation in which the transition is made explicit through the juxtaposition of the images of the two ends of the transformation.
- 'Sequential images', when the intermediate evolutionary stages between the end state and the final state are represented through a sequence of images. The classic example is that of image narration used in comics and graphic novels in which the evolution of stories and characters can be read through the sequentiality of images.
- 'Continuous images', when the evolution of a subject or narrative is represented through a continuous and linear visual device, in which the different narrative sequences are united in a single image. An example is the linear development of the events narrated in the Bayeux Tapestry of the 11th century or in the helical development of the Trajan Column of 113 A.D.
- 'Stratified images', when the intermediate evolutionary stages of transition are represented in the same image through a layering procedure that allows the different stages of transformation to be read simultaneously. An example of this way of representing the transition can be found in the field of cartography and in particular in the drawing of the evolution of the Mississippi Riverbed that cartographer and engineer Harold Fisk produced in 1944.
- 'Symbolic images', when transitions are represented through the insertion of infographic and pictographic symbolism representing the processes underlying the change. An example of this way of representing evolutionary processes can be found in the codes used in weather maps used to communicate changes in the weather and ongoing climatic phenomena.
- 'Metamorphic images', when the transition is represented through a single image that photographs the change at a stage that makes both the evolutionary process and its initial and final stages legible. An emblematic example of this can be found in the field of sculpture where in Gian Lorenzo Bernini's Apollo and Daphne the transition is rendered

legible by a still image that makes evident both the process underway and the two stages between which the transition operates.

In this article, these categories are applied to the reading of a visual artefact chosen in relation to the level of complexity not only of the representation but also of the representational intention. For this, the case study was selected from the visual representations of *èkphrasis*, i.e. verbal descriptions of visual works of art – in this case the shield – and in particular from these the one that is considered to be the first and most complex [Rosand 1990] was selected: Homer's description of Achilles' shield in the eighteenth canto of the *Iliad* and its transitions from words to images attempted by various artists over time.

The design of Achilles' shield takes the form of the representation of the unrepresentable: the depiction on the confined surface of a simple shield of the complexity, richness and elusiveness of the cosmos, time and life [Eco 2019].

The shield as a space of representation

Although the shield in the collective imagination is above all a simple tool of defense, it can also take on the role of a visual artefact with specific communicative functions.

Images have the power to influence the thoughts of the beholder. They can strengthen their moods just as they can weaken their emotional state. In the field of warfare, this ability has always been used as a weapon, either as a propaganda tool towards the populations involved in conflicts, or as a means with which to frighten enemies or encourage their soldiers. Already from classical times, battlefield depictions had this task. In fact, there is an extensive literature on the use of shields as surfaces for the communication of images useful for war purposes (fig. 1), from which emerges their ability to act not only by defending the warrior's body but also by influencing the mental states of his enemy during the armed clash.

The most emblematic and best-known case is that of Achilles' shield, forged by Hephaestus to produce awe and wonder in the beholder but also bewilderment and terror [Scully 2003]. In it, Hephaestus draws the image of the entire cosmos, of time, of nature, of human life [Hardie 1985]. The description of Achilles' shield is regarded as a model for later works, such as the poem *The Shield of Heracles*, attributed to Hesiod, or the description of Aeneas' shield recounted in Book VIII of Virgil's *Aeneid*. In all these works, the shield is configured as a surface capable of containing the uncontainable and representing the unrepresentable. Indeed, Homer and Hesiod imagine enclosing within the limited and defined surface of a shield a complex cosmography, which begins with the description of the stars and then moves on to depict the world of nature and the earthly vicissitudes of human existence.

In the *Iliad* itself, before the appearance of Achilles' shield, Agamemnon's shield appears, which, with the aim of impressing and frightening his enemies, depicts the Gorgon flanked by the two sons of Ares: Deimos, representing 'Terror', and Phobos, representing 'Fear'. Also in the *Iliad*, the same head of the Gorgon is found in Athena's shield in Book V (729-742), this time not depicted but directly inserted into it after being received as a gift from Perseus



Fig. 1. Representation of shields in a Greek vase, 525 BC.

who had decapitated it. Aeschylus' *Seven Against Thebes* [2022] also describes the images on the shields of the seven champions and their symbolic meanings: seven images for seven messages capable of threatening the enemy by instilling fear and terror in him. Finally, but not the last case to be found in classical literature, the shield of Aeneas described by Virgil in the *Aeneid*, forged like Achilles' by Vulcan but depicting the events of the future history of Rome.

The Shield of Achilles

In the eighteenth canto of the *Iliad*, Homer describes the shield that Hephaestus forges for Achilles, at the request of his mother Thetis, to challenge Hector who had taken his weapons from him after the killing of Patroclus, whom Achilles now wants to avenge (fig. 2). On the shield, Hephaestus depicts all the elements and movements of the cosmos, the life and events of two cities, the cycle of the seasons, the changing landscape, agricultural life and pastoral life, dancing; all enclosed by the representation of the mighty river Ocean. In the long and detailed description of the scenes depicted, one can focus on the dynamism of some scenes, against the backdrop of static landscapes and subjects, such as: the movements of the stars; young dancers spinning, a quarrel between two men who then resort to a judge to get their verdict in the midst of the people and groups of old men taking turns passing their sentences, the preparation of a war ambush and the subsequent combat within a landscape in which rural scenes depicting the stages of ploughing, reaping, harvesting, herd grazing, dance scenes and festivities follow one another. All drawn on the surface of a shield. A challenge, this, that only a Deity can face. Indeed, Hephaestus depicts what cannot be depicted by a normal human being [Hubbard 1992], the entire cosmos, with its dimensions, its complexity, its being dynamic, in motion, constantly changing [Byre 1992;



Fig. 2. Pieter Paul Rubens, *Achilles defeats Hector*, 1630. Public domain, via Wikimedia Commons.

Finkelberg 1994]. However, precisely because of its difficulty, this challenge has stimulated artists and illustrators who have tried to make Homer's cosmography visible, even if only in conceptual, metaphorical, or allegorical terms.

The drawing of Achilles' shield

The shield of Achilles, as described in the *Iliad*, is presented as a poetic creation recounting a mythological artistic creation of which hypothetical representations have been rendered that have attempted to translate the original text through graphic language, risking its transition from words to images.

The research presented here has reconstructed the iconographic history of the shield of Achilles from the representations of Greek vases, paintings and illustrations of printed editions disseminated in Europe between the 17th and 18th centuries. The iconography of the classical period comes mainly from decorated ceramic works depicting life and war scenes featuring Achilles, but from which no relevant and useful information can be deduced for the purposes of the study as Achilles' shield is almost always depicted on the inner side or depicted in an abstract and symbolic manner [Squire 2013]. This finding should not be surprising in relation to the highly stylised figurative style used in the vase decorations and the complexity of the subject matter of the cosmographic depiction, which does not lend itself to being detailed on such surfaces and in such dimensions. The same applies to frescoes from the Roman period. We will have to wait for the pictorial representations of artists who, from the Renaissance onwards, adopted mythological themes as the preferred subject for their works. The events narrated by Homer take centre stage in Renaissance and later artistic iconography, particularly the events surrounding Achilles' revenge on Hector for the killing of Patroclus. We thus find depictions of Achilles' shield in numerous works, including Giulio Romano's fresco (1492-1546) depicting Vulcan forging Achilles' armour, housed in the Palazzo Ducale in Mantua, Maarten van Heemskerck's painting of Hephaestus handing the shield to Thetis (ca. 1536), Pieter Paul Rubens' depiction of Hector's defeat (ca. 1635-1670) and the depiction of the giving of the shield to Thetis by James Thornhill, (ca. 1710) (Fig. 3). From these, no recurring or prevalent pattern of the shield emerges but the interpretation of its form remains free, consistent with the Homeric description that does not give precise formal indications in this regard.

In contrast to pictorial works, a different model seems to assert itself in engravings for printed editions. Here, thanks to the engraving techniques used and the available surfaces, a greater level of detail can be developed that allows the illustrations to take up the challenge of depicting the shield and the cosmographies enclosed within it. Although no dominant graphic-compositional pattern can be found in the earliest identified examples dating back to the 17th century, from the 18th century onwards, a pattern that was destined to be repeated and consolidated became established. The representation of the shield hinted at within the depiction of scenes from the epic poems (fig. 4) is replaced by representations that have the shield as the absolute protagonist.

Although it is not clear in the Homeric description what the spatial organisation of the scenes within the surface of the shield is, an iconography that sees the shield articulated in concentric rings is established at this time. Homer gives little information on how the

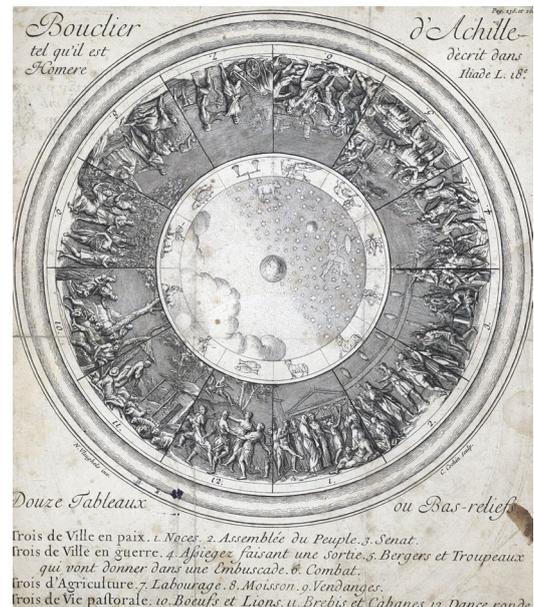


Fig. 3. Pictorial representations of Achilles' shield by Giulio Romano, Maarten van Heemskerck, Rubens and James Thornhill.



Fig. 4. Illustration from the *Iliad* published in 1660 in London by Thomas Roycroft.

Fig. 5. Alexandre Pope, drawings for the illustration of Achilles' shield for his translation of the *Iliad*, 1720.



design is composed, except for the division of the shield into five parts – to which parts of the description do not seem to correspond directly – and the outermost ring representing the river Ocean.

The design of the transitions in Achilles' shield

From the first decades of the 18th century onwards, a compositional scheme for the illustrations of editions of the *Iliad* emerged, articulated in concentric rings with the representation of the cosmos in the central part and the river Ocean in the outermost ring. We find the first evidence of this scheme in 1720 in the translator Alexander Pope's sketch for the English translation of the work (fig. 5). The drawing of the illustration was made by Nicolas Vleughels (fig. 6) and then engraved by various engravers in the following decades. Beginning with these illustrations, the diagrammatic wheel-like composition, composed of concentric circular rings divided into segments, imposed itself as a graphic model capable of governing the complexity of Homeric cosmography (figs. 7, 8). The organisation of the scenes proceeds from the centre towards the margins of the circle, retracing the order of Homer's textual description, which starts with the description of the cosmos and, passing through the description of earthly events, comes to close the circle with the description of the river Ocean. We can thus observe three main loops corresponding to these three parts of the narrative, although in Homer's description these parts of the discourse follow one another without a break, but rather through gradual and concatenated transitions in which the end of each part introduces the next. In the representation of the shield, on the other hand, the transitions are represented by adopting different strategies, among those presented in the preceding paragraphs. The representation of the cosmos and the movement of the stars makes use of the symbolic image of Apollo's chariot surrounded by the ring of zodiacal signs (figs. 9, 10), thus drawing on the classical symbolism used to represent time. The transition from the scale of the cosmos to the scale of earthly events occurs by juxtaposing images arranged concentrically on the next ring. Here, the narrated events concerning the two cities, as well as the alternation of the seasons and the cycle of life in the successive rings, are represented according to a sequential articulation in which the action unfolds continuously following the rings revolving around the centre (figs. 10, 11).

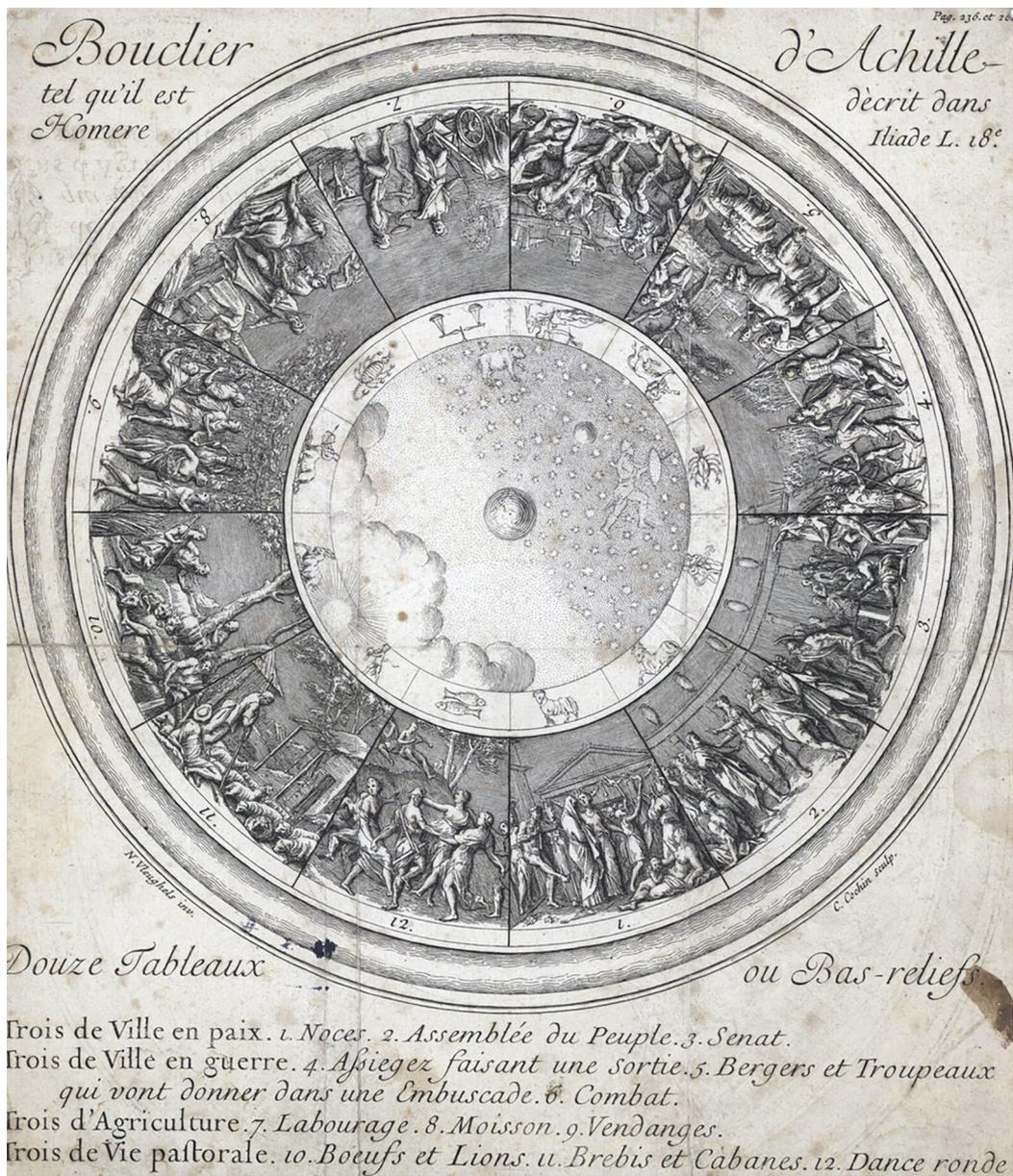


Fig. 6. Nicolas Vleughels, illustrazi Nicolas Vleughels, illustration of the shield of Achilles, 1720.



Fig. 7. Illustrations of the shield of Achilles.

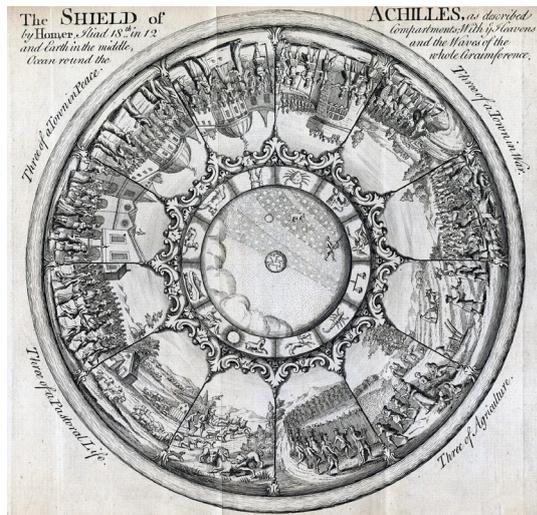


Fig. 8. Illustration of the shield of Achilles published in the Gentleman's Mag. 1749.

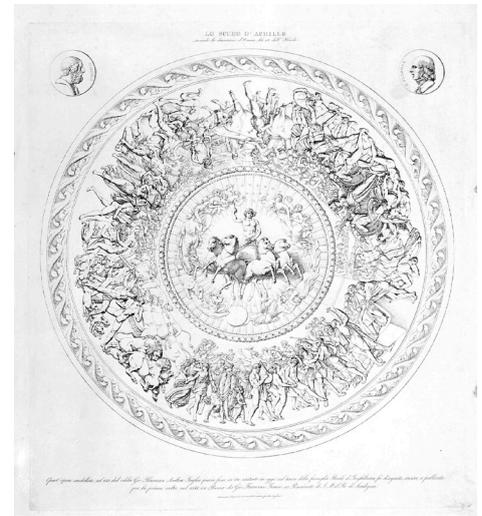


Fig. 9. Illustration of the shield of Achilles by Flaxman John (1755/1826) for the *Iliad*.

The drawing of Achilles' shield through AI

Finally, the complexity of the drawing of Achilles' shield, an emblem of the representation of the unrepresentable, suggested the possibility of comparing historical representations with those obtainable today with artificial intelligence (AI). Using the Midjourney application, the results of translating the description of the shield into an image were verified, both in full and in synthetic form. The results, while appealing from a strictly aesthetic point of view (fig. 12), do not seem to be able to provide a solution to the problem of the representation of the shield design. The AI ends up replacing what it fails to represent with stereotyped solutions that, instead of providing an answer to man's difficulty in governing the complexity and weight of the great quantity of details described in the text, tend to simplify the image by occupying the space of the shield with random and meaningless elementary decorations and symbols. In contrast, the diagrammatic and allegorical strategies invented by man succeed in rendering the subjects described visualisable. The actions of selection, symbolisation and abstraction inherent in drawing and representation manage to achieve results that are perhaps less fascinating from an aesthetic point of view but certainly more effective from the point of view of transmitting content and coherence with the subject represented.

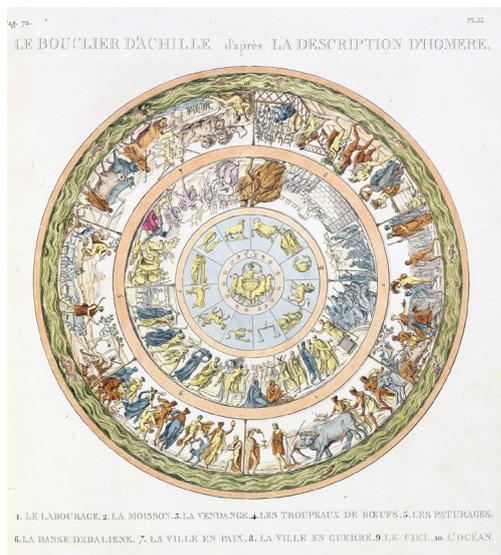


Fig. 10. Giulio Ferrario, illustration of Achilles' shield for the *Iliad*, 1831.

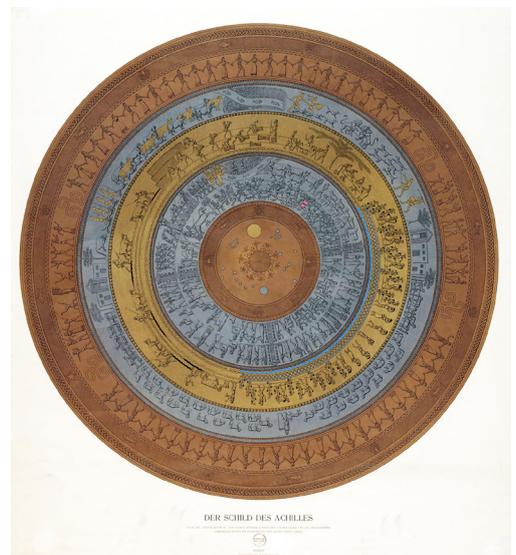


Fig. 11. Ludwig Weniger, illustration of Achilles' shield for the *Iliad*, 1912.



Fig. 12. Illustrations of Achilles' shield obtained by means of the Midjourney application, by entering as input synthetic forms of the description (top row), or the entire text as written by Homer in the *Iliad* (bottom row).

Conclusions

In the first part of this article the representation of transition was discussed through the definition of various graphic strategies that constitute a theoretical-methodological basis for the representation of transition in all its possible manifestations and with reference to its various possible dimensions.

The second part of the research examined an emblematic case study in terms of its complexity: the visualisation of Achilles' shield, a transition in images of the words used by Homer in the *Iliad*. The historical-iconographic research on the subject allowed the construction of a catalogue of images on which the interpretative categories initially hypothesised were applied, as an exemplification of an analytical method applicable to all graphic elaborations having transformations and transitions as their subject.

The challenge of the representation of the unrepresentable is addressed in the shield by composing in diagrammatic form several of the types of images previously analysed, such as symbolic, sequential, linear, and continuous, and is affirmed as an emblematic case study of the visualisation of the different forms of transitions – temporal, scalar, spatial and formal – as well as a further form of transition, that from words to images.

References

- Byre C. S. (1992). Narration, description, and theme in the Shield of Achilles. In *The Classical Journal*, Vol. 88, No. 1, pp. 33-42.
- Eco U. (2019). *La vertigine della lista*. Milan: Bompiani.
- Finkelberg M. (1994). The Shield of Achilles, or Homer's View of Representation in Art. In *Scripta Classica Israelica*, Vol. 13, pp. 1-6.
- Eschilo (2022). *Persiani. Sette contro Tebe*, [italian translation ed. by G. Ieranò]. Milan: Mondadori.
- Hardie P.R. (1985). Imago mundi: cosmological and ideological aspects of the shield of Achilles. In *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 105, pp. 11-31.
- Hubbard T.K. (1992). Nature and Art in the Shield of Achilles. In *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 2, No. 1, pp. 16-41.
- Omero (2014). *Iliade*. XVIII, [italian translation ed. by G. R. Calzecchi Onesti]. Turin: Einaudi.
- Rosand D. (1990). Ekphrasis and the Generation of Images. In *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Vol. 1, No. 1, pp. 61-105.
- Scully S. (2003). Reading the shield of Achilles: terror; anger; delight. In *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 101, pp. 29-47.
- Squire M. (2013). Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: the 'shield of Achilles' in Graeco-Roman word and image. In *Word & Image*, Vol. 29, 2, pp. 157-191.
- Virgilio (2001). *Eneide*, VIII, vv. 626-634. [traduzione italiana a cura di M. Ramous]. Milan: Feltrinelli.

Author

Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari, enrico.cicalo@uniss.it

To cite this chapter: Cicalò Enrico (2023). Il disegno delle transizioni e la rappresentazione della cosmografia dello scudo di Achille/The Drawing of Transitions and the Representation of the Cosmography of the Shield of Achilles. In Cannella M., Garozzo A., Morena S. (Eds.). *Transizioni. Atti del 44° Convegno Internazionale dei Docenti delle Discipline della Rappresentazione/Transitions. Proceedings of the 44th International Conference of Representation Disciplines Teachers*. Milano: FrancoAngeli, pp. 1030-1049.